



GUNTER E. GRIMM

Faust-Opern  
Eine Skizze

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation

**Autor**

Prof. Dr. Gunter E. Grimm  
Universität Duisburg-Essen  
Fachbereich Geisteswissenschaften, Germanistik  
Lotharstr. 65  
47057 Duisburg

Emailadresse: [gunter.grimm@uni-due.de](mailto:gunter.grimm@uni-due.de)

Homepage:

<<http://www.uni-duisburg-essen.de/germanistik/mitarbeiterdaten.php?pid=799>>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gunter E. Grimm: Faust Opern. Eine Skizze.

In: Goethezeitportal.

URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/faust-musikalisch\\_grimm.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_grimm.pdf)

Gunter E. Grimm

## Faust-Opern Eine Skizze

Das Faust-Thema stellt ein hervorragendes Beispiel dar, wie ein Stoff, der den dominanten Normen seines Entstehungszeitalters entspricht, bei seiner Wanderung durch verschiedene Epochen sich den jeweils herrschenden mentalen Paradigmen anpasst. Dabei verändert der ursprüngliche Stoff sowohl seinen Charakter als auch seine Aussage.

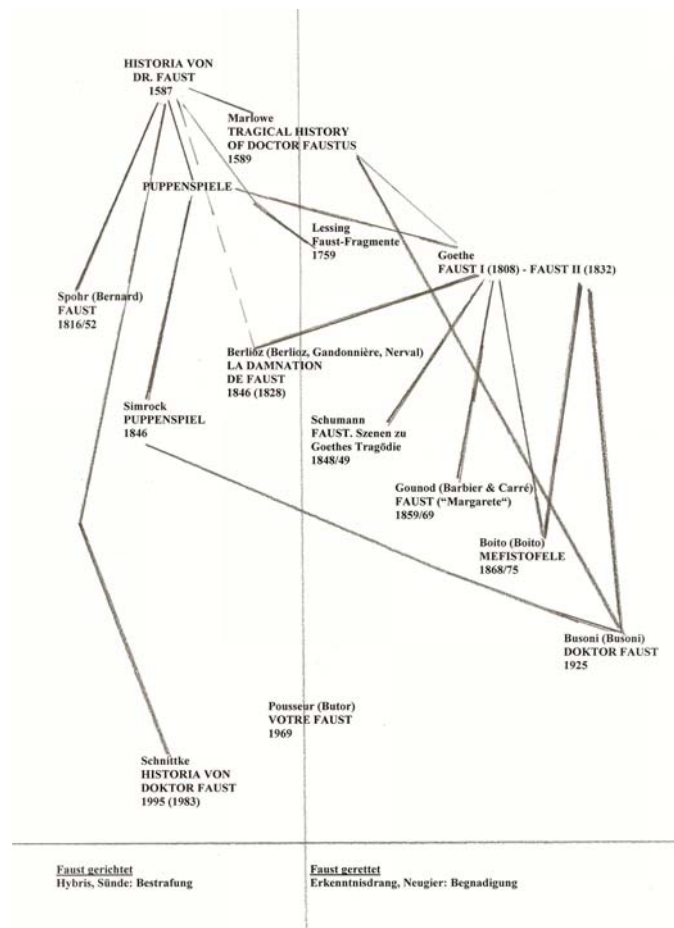


Schaubild der Faust-Opern

Die „Historia von Dr. Faust“ von 1587 entspricht ganz dem christlichen Geist der Epoche. Doktor Faust gilt als Inbegriff eines hybriden Gelehrten, der über das dem Menschen zugestandene Maß an Gelehrsamkeit und Erkenntnis hinausstrebt und zu diesem Zweck einen Pakt mit dem Teufel abschließt. Er wollte, wie es im Volksbuch heißt, „alle Gründ am Himmel vnd Erden erforschen / dann sein Für-

witz / Freyheit vnd Leichtfertigkeit stache vnnnd reizte jhn also / daß er auff eine zeit etliche zäuberische vocabula / figuras / characteres vnd coniurationes / damit er den Teufel vor sich möchte fordern / ins Werck zusetzen / vnd zu probiern jm fürname.“<sup>1</sup> Die „Historia“ mit ihrem schrecklichen Ende stellte eine dezidierte Warnung an diejenigen dar, die sich frevelhaft über die Religion erhoben. Faust wurde zum Inbegriff der *superbia*, der *Hybris*, die auf menschliche Geisteskraft vertraute statt sich demütig dem christlichen Glauben zu unterwerfen. Die katholische Entsprechung der protestantischen „Historia“ ist das Drama „Cenodoxus“ des jesuitischen Dichters Jakob Bidermann aus dem Jahre 1602. Beide Texte demonstrieren die Dominanz des christlichen Normensystems: der Erkenntnisdrang des Menschen muss innerhalb der von der Religion vorgegebenen Schranken bleiben. Wo er sich von der Kirche abkoppelt, gilt er als Sünde, als Verfehlung. Dieser Geist herrscht in der „Historia“, in den verschiedenen Versionen des Puppenspiels und im Drama von Christopher Marlowe, das auf der englischen Übersetzung der „Historia“ basiert. Allerdings gewinnt Faust in Marlowes „Tragical History of Doctor Faustus“ von 1589 eine neue Qualität: das Titanentum. Faust verkörpert das große Renaissance-Ideal vom selbstbewussten Menschen, der die Fesseln der Tradition sprengt.

Im Zeitalter der Aufklärung wandelte sich das Normensystem: ein optimistischer, vom Glauben an die menschliche Vernunft beherrschter Geist zog in alle Disziplinen ein und wurde mit pädagogischem Furor weiter gegeben. In der Aufklärung gilt der Erkenntnistrieb, vor allem der selbständige Wissensdrang als etwas unbedingt positives. Es versteht sich, dass für den Aufklärer Gotthold Ephraim Lessing der Glaube an die Vernunft kein Verbrechen, keine sündhafte Überheblichkeit sein konnte.<sup>2</sup> In seinem Faust-Drama – diesen Schluss lassen die erhaltenen Fragmente zu – sollte Fausts Seele gerettet werden. Es ging Lessing, das ist die Quintessenz seiner Faustfragmente, nicht allein um die Aufwertung der wissenschaftlichen Neugierde, sondern um die Festsetzung ihrer Grenzen. Deshalb verpflichtete er den Wahrheits- und den Erkenntnisdrang auf das Sittlich-Gute. Die Ausübung der Wahrheit findet ihre Grenze dort, wo sie nicht mehr ethisch vertretbaren Zielen dient.

Goethes „Faust“-Drama hat eine lange Entstehungsgeschichte. Den „Urfaust“ schrieb er im Alter von 26 Jahren. 1790 veröffentlichte er „Faust: ein Fragment“. 1808 erschien der erste Teil. 1831 schließlich, kurz vor seinem Tod, vollendete er den zweiten Teil. Auch bei Goethe wird Faust gerettet, ein Nachklang des aufklä-

---

\* Vorfassungen wurden als Vortrag 1999 an der Universität Bremen, 2000 an der Universität Joensuu (Finnland) und 2005 im Faustarchiv Knittlingen gehalten. Die 2003 erschienene Monographie von Hans Joachim Kreutzer bildete den Anlass zu einer Wiederaufnahme des Themas. Deshalb steht die Auseinandersetzung mit seinem Werk im Vordergrund.

<sup>1</sup> Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe. Mit den Zusatztexten der Wolfenbütteler Handschrift und der zeitgenössischen Drucke. Hrsg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart 1988, S. 15.

<sup>2</sup> Hans Joachim Kreutzer: „Der edelste der Triebe“. Über die Wißbegierde in der Literatur am Beginn der Neuzeit. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ulrich Fülleborn und Manfred Engel. München 1988, S. 59-68.

rerischen Optimismus, dass der ewig Strebende erlöst werden könne. Freilich ist Goethes Faust ungleich reicher angelegt als der Lessings. Erst bei Goethe empfindet Faust die Spannung zwischen Wissenschaft und Leben, sein Ganzheitsdrang (zu wissen, was die Welt im Innersten zusammenhält) lässt ihn die Begrenztheit der menschlichen Natur erkennen. Was bei Lessing als zentrales Problem des säkularisierten Wissenschaftsverständnisses gefordert wird – die ethische Bindung nämlich –, das wird bei Goethe gestaltet, und zugleich werden mit der Verabsolutierung des Subjekts dessen Grenzen aufgezeigt. Eine weitere Vertiefung gegenüber der Tradition bedeutet die Umwandlung des Teufelpaktes in eine Wette. In der Wette mit Mephisto behält sich Faust die Freiheit der Entscheidung vor. Es geht nicht mehr, wie in der Tradition, um fixierte Fristen, sondern um den „erfüllten Augenblick“, die innere seelische Erfülltheit. Wann diese aber sich ereignet, bleibt ihm zu entscheiden selbst überlassen. Die äußerliche ‚Fristenlösung‘ ist damit in die Dimension der Selbstverantwortung verlagert. Die Psychologisierung bedeutet zugleich eine Anerkennung der menschlichen Willensfreiheit. Faust kann diese riskante Wette abschließen, weil er weiß, dass der Teufel solche erfüllten Momente nicht zu schaffen in der Lage ist. Die Aussage „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick“ ist allenfalls ein bedingtes Eingeständnis. Denn die Aussage erfolgt im Zeichen der Hoffnung; es ist ein „Genuß auf Kredit“. Es geht nicht mehr um gut und böse, wie bei Lessing, sondern um erfülltes Leben, um den Sinn der menschlichen Existenz. Das Faktum, dass über den Gewinn der Wette als letzte Instanz Faust selbst entscheidet, ist ein Indiz für die Aufwertung, ja die Verabsolutierung des schöpferischen Individuums.

Goethes „Faust“ hat von allen Faust-Versionen am stärksten gewirkt, auf Dichter, auf Maler *und* auf Komponisten. Tatsächlich enthält der „Faust“ zahlreiche Lied-einlagen, die schon früh vertont wurden, aber er enthält auch viele atmosphärisch dichte Szenen, die als Vorlage für eine Bühnenmusik geeignet waren. Goethe hatte durchaus Interesse an einer Vertonung seiner Dichtung. Zweimal ist er in seinen Gesprächen mit Eckermann auf die mögliche Vertonung seines „Faust“ zu sprechen gekommen. Am 12. Februar 1829 antwortete er auf Eckermanns Hoffnung, „zum Faust eine passende Musik kommen zu sehen“, mit der Bemerkung: „Es ist ganz unmöglich [...]. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des Don Juan sein; *Mozart* hätte den Faust komponieren müssen.“ Als weiteren Namen nannte er Meyerbeer, doch der sei „zu sehr mit italienischen Theatern verflochten.“<sup>3</sup> Zwei Jahre später sprach Eckermann die Hoffnung aus, Rossini möchte doch „sein großes Talent“ für die Vertonung des zweiten Teils von „Faust“ nutzen. Goethe blieb eher skeptisch: „Wir wollen erwarten [...], was uns die Götter Weiteres bringen.“<sup>4</sup> Beethoven, an den der Musik-Verleger Breitkopf mit dem Wunsch nach einer Faustmusik herangetreten war, hatte schon 1822 abgewinkt:

---

<sup>3</sup> Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Heinz Schlaffer. (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe). München, Wien 1986. Gespräch vom 12. Februar 1829, S. 283f.

<sup>4</sup> Gespräch vom 21. Februar 1831. Ebd., S. 417f.

„Na, das wäre ein Stück Arbeit, da könnt' es was geben. Aber ich muß erst zwei große Sinfonien und ein Oratorium hinter mir haben.“<sup>5</sup> Schwer zu sagen, ob der Komponist des „Fidelio“ der geeignete Komponist für eine Faust-Oper gewesen wäre.

Was muss eine Oper bieten, um für ein breites Publikum interessant zu sein? Sie sollte – dies lässt sich ganz allgemein konstatieren – Abwechslung bieten: konturierte und klar kontrastive Charaktere, eine möglichst emotional aufgeladene Handlung (mit Passionen wie Liebe oder Hass), dankbare Ensembleszenen sowie ein pompöses (positives oder negatives) Finale. Das A und O ist die Variation bzw. der ‚Wechsel der Töne‘. Ein in sich bereits auf Kontrast angelegtes Libretto verschafft dem Komponisten die Möglichkeit, ein breites Spektrum musikalischer Einfälle und ‚Grundgestimmtheiten‘ auszubreiten. Auf logisch schlüssige, stimmige oder spannende Handlungen kommt es weniger an, weil die Musik eher zum Ausmalen atmosphärischer Bezüge oder zum Verstärken dramatischer Elemente tendiert, also den affektivischen Haushalt bevorzugt.

Wie Hans Joachim Kreutzer in seiner Monographie „Faust. Mythos und Musik“ aufgezeigt hat, hat der Fauststoff auch auf Komponisten große Faszination ausgeübt, und zwar sowohl auf Opernkomponisten wie auch auf Komponisten reiner Instrumentalmusik.<sup>6</sup> Was macht aber – so muss man grundsätzlich fragen – gerade den Fauststoff für die Opernkomponisten attraktiv? Ist das Leben eines Gelehrten nicht etwas vom Eintönigsten und Undramatischsten, was die Palette abendländischer Berufe anzubieten hat? So ist es in der Tat auch weniger der Gelehrte und der Wahrheitssucher, der im Zentrum der Opern steht, als vielmehr die schrecklichen und die süßen Ereignisse, die ihm während seiner abenteuerlichen Laufbahn widerfahren. Es ist zum einen der dramatische Plot, die Grundidee, dass einer sein Leben dem Teufel verschreibt (aus welchen Gründen auch immer), zum andern die dramatisch wirksamen Handlungselemente – hier vor allem die Gretchentragödie –, die pittoresken Szenen (etwa die Studentenszenen in Auerbachs Keller, die Domszene, die Walpurgisnacht) und die auch musikalisch ergiebigen Charaktere: der draufgängerische Faust, das empfindsame Gretchen, der grotesk-dämonische Mephisto.

In der Tat haben die Komponisten, je nach Zeitgeschmack und individueller Vorliebe, unterschiedliche Akzente beim Arrangement der Szenen und ihrer Vertonung gesetzt. Drei Bereiche standen im Vordergrund des kompositorischen Interesses:

- 1) die Liebesthematik (Gretchentragödie),
- 2) das Unheimliche (inkarniert in den Teufelszenen),
- 3) Fausts Begegnung mit Helena, gewissermaßen die Konfrontation von Geist und Schönheit.

---

<sup>5</sup> Zit. nach Ernst Krause: ‚Faust‘ als Opéra lyrique. In: Charles Gounod: Faust. Symphonie-Orchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Sir Colin Davis. Philips. Digital Classics. Nr. 420 164-2. Booklet, S. 28-37, hier S. 29.

<sup>6</sup> Hans Joachim Kreutzer: Faust. Mythos und Musik. München 2003. Auf den Seiten 180-187 befindet sich eine weiterführende Bibliographie, auf die hier verwiesen wird.

Die ersten Vertonungen des „Faust“ gehen bis ins Jahr 1792 zurück, als der aus dem böhmischen Radowitz gebürtige Singspielkomponist Ignaz Walter mit Einschüben von Goethes Liedtexten die erste Faustoper in Bremen aufführen ließ. In Berlin beschäftigte sich seit 1808 Fürst Radziwill mit einer Musik zum „Faust“, von der Teile bald in der Singakademie aufgeführt wurden und für die Goethe später sogar Zusatzverse lieferte.

Es gibt über 90 Faust-Opern, aber überregional haben eigentlich nur sechs oder sieben Beachtung gefunden, nämlich außer den oratorischen Szenen von Robert Schumann die Opern von Ludwig Spohr, Hector Berlioz, Charles Gounod, Arrigo Boïto, Ferruccio Busoni und Alfred Schnittke.<sup>7</sup>

So wie sich der Fauststoff bis Goethe selbst verändert hat, sich den dominanten Normen angepasst hat, so sind auch die Faustopern Ausdruck ihrer Zeit und ihrer Werte. Die ausgewählten Opern sind zugleich repräsentativ für bestimmte geistige Richtungen, wie dies bereits die Oper „Faust“ von Spohr verdeutlicht.



Ludwig Spohr, Foto 1852

Louis (Ludwig) Spohr (1784-1859) war neben Paganini der berühmteste Violinvirtuose seiner Zeit; im Jahr 1812, dem Zeitpunkt der Komposition, wirkte er als Kapellmeister in Wien. Dort bot ihm Josef Carl Bernard, der einflussreiche Herausgeber der Literaturzeitschrift „Thalia“, ein „Faust“-Libretto an. Spohr komponierte es als Singspiel, mit gesprochenen Dialogen zwischen den Arien und Ensembles. Das Libretto ist eine Mixtur aus Volksbuch, den „Faust“-Bearbeitungen des ‚Sturm und Drang‘, besonders Klingers Roman „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt“, Kleists Schauspiel „Käthchen von Heilbronn“, das 1810 in Wien uraufgeführt wurde, sowie Goethes „Faust I“, wobei der Einfluss der mo-

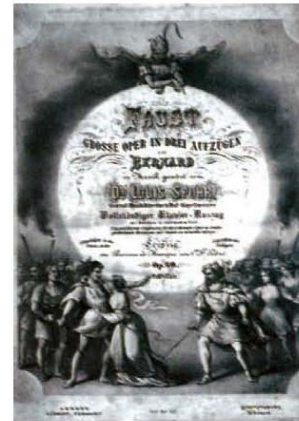
dischen Ritter- und Schauerromantik überwiegt. Am Schluss des romantischen Spektakels packt der Teufel Faust und reißt ihn in die Hölle. Er steht in der volkstümlichen Tradition des Singspiels, das keine literarischen Ambitionen hatte. An eine ausschließliche Vertonung von Goethes „Faust“ hatte Spohr nicht gedacht.

Die Uraufführung fand 1816 in Prag statt, die Wiener Erstaufführung erfolgte 1818 am Theater an der Wien. Mit kleinen Zusätzen versehen eroberte das Werk alle großen Bühnen Deutschlands und wurde auch in Italien, Frankreich und England bis weit in die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts gespielt. Spohrs „Faust“-Oper beeinflusste die Entwicklung der romantischen Oper wesentlich, insbesondere lassen sich Wirkungen bei Weber, Mendelssohn, Schumann, Marschner, ja sogar bei Meyerbeer und Wagner nachweisen. Unter dem Eindruck von Wagners frühen romantischen Opern erstellte Spohr – im Auftrag der Royal Italian Opera Covent Garden – 1852 eine durchkomponierte Version, indem er die italienischen Dialo-

<sup>7</sup> Vgl. auch Hannes Fricke und Ludger Grenzmann: „Faust“ und die Musik. In: Faust. Annäherung an einen Mythos. Hrsg. von Frank Möbus, Friedrike Schmidt-Möbus, Gerd Unverfehrt. Göttingen 1995, S. 153-168.

ge in Rezitative umformte. Liszt hat sie im selben Jahr in Weimar zur Aufführung gebracht.

Spohr hat sich – das macht seine Oper musikhistorisch interessant – um Überwindung der schematischen Nummernoper bemüht, indem er den Hauptpersonen individuelle Motive zuordnet. Faust erhält eine rasche Sechzehntel-Figur, die sein „unstetes, vorwärts drängendes, ruheloses Wesen“ charakterisiert.<sup>8</sup> Röschen – so heißt hier Fausts Geliebte – ist durch ein schwärmerisches, typisch romantisches Motiv charakterisiert. Das der Hölle zugeordnete Motiv besteht in einer „chromatischen Umspielung“ des Molldreiklangs.<sup>9</sup> Dieser Ansatz einer Leitmotiv-Technik dient einerseits der Hervorhebung semantischer Beziehungen, in Form der Personencharakterisierung übernimmt sie psychologisierende Aufgaben. Abert erkennt eine spezifische kompositorische Technik. Faust tendiert einmal mehr zum unschuldigen Röschen, ein andermal mehr zum Edelfräulein Kunigunde, und seine musikalische Ausdrucksweise passt sich dem jeweiligen Partner an: bei Röschen geschieht dies mehr im „volkstümlichen Ariettenstil“, bei Kunigunde „im Stil einer Seria-Arie“.<sup>10</sup> Auch die den zweiten Akt eröffnende Blocksbergszene – „mit der geheimnisvollen Adagio-Introduktion, den prickelnd rhythmisierten, zwischen h-Moll und H-Dur wechselnden Hexenchören und dem leise verklingenden, das Verfliegen des Zaubers andeutenden Schluß“ – gilt als „Meisterstück romantischer Inspiration“, die „furiose Höllenfahrt mit dem wirbelnden, zum ppp abschwellenden Streicher-Unisono“ als „unheimlicher, beklemmender Abschluß“.<sup>11</sup> Goethe selbst hat Spohrs „Faust“ nie gehört. Aber sein Altersfreund, der Komponist Karl Friedrich Zelter, hat ihm am 14. November 1829 einen ausführlichen Brief über Spohrs Oper geschrieben, in dem er sich sehr positiv über das Werk auslässt.<sup>12</sup>



Titelblatt der Erstausgabe des Klavierauszugs, 2. Fassung, Wien 1854

Die nächste Station bilden zwei deutsche szenische Kompositionen: Der durch die Oper „Das Nachtlager von Granada“ bekannt gewordene Komponist Konradin Kreutzer hatte bereits 1820 „Gesänge aus Goethes Faust“ vertont, mit Klavierbegleitung diverse Chöre und charakteristische Einzelszenen, von denen die

<sup>8</sup> Ulrich Schreiber: Die Kunst der Oper. Geschichte des Musiktheaters. 3 Bde. Hier Bd. 2. Das 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1991, S. 83.

<sup>9</sup> Frank Harders-Wuthenow: Spohrs Faust – das ‘missing link’ der deutschen Operngeschichte. In: Louis Spohr: Faust. Chor und Orchester der Stadt Bielefeld. Bielefelder Philharmoniker. Ltg. Geoffrey Moull. Live recording 1993. cpo Nr. 999 247-2. Georgsmarienhütte 1993. Booklet, S. 8-17, hier S. 14.

<sup>10</sup> Anna Amalie Abert: Geschichte der Oper. Kassel 1994, S. 252.

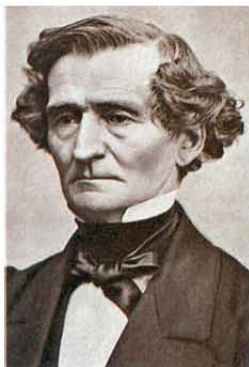
<sup>11</sup> Werner Oehlmann: Oper in vier Jahrhunderten. Stuttgart, Zürich 1984, S. 404f. Positiv auch Schreiber, Die Kunst der Oper, Bd. 2, S. 284.

<sup>12</sup> Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter 1799-1832. Hrsg. von Max Hecker. Bd. 3. Frankfurt am Main 1987, S. 241-243.



liedhaften Gesänge des Gretchen am besten geraten sind.<sup>13</sup> Insgesamt wird der biedere Tonsatz vor allem der Dämonie des Teufels nicht gerecht. Die zeitgenössische Kritik hat ihnen sogar Trivialität und Anachronismen vorgeworfen. Joachim Kreutzer hat diese Komposition nicht berücksichtigt, umso mehr verdient sein Kapitel über Robert Schumanns „Scenen aus Goethe's Faust“ Aufmerksamkeit.<sup>14</sup> In den Jahren 1844 bis 1853 hat Schumann sukzessive sieben Szenen aus „Faust I und II“ ganz aus dem Geist der Romantik vertont; wobei sich die erste Abteilung mit drei Szenen auf Gretchen konzentriert. Faust tritt hier überhaupt nicht auf. Kreutzer erkennt in ihnen die Tendenz einer Spiritualisierung aus protestantischem Geist. Erst die zweite Abteilung mit ebenfalls drei Szenen ist Faust gewidmet und präsentiert Wiedergeburt und Tod des Helden. Die dritte, aus sieben Szenen bestehende Abteilung bietet die Schlusszene aus „Faust II“ mit der Erlösung von Fausts Seele und seiner Vereinigung mit dem geretteten Gretchen, gewissermaßen „Fausts Verklärung“.<sup>15</sup>

Schumanns Komposition ist ein Unikum, eine „vokal-instrumentale-chorisch-solistische Vereinigung von Dichtung und Musik“.<sup>16</sup> Obwohl die szenische Realisierung in der Komposition angelegt ist – Schumann hat Goethes Szenen- und Regieanweisungen übernommen –, hat das Werk keinen Zugang auf die Opernbühne gefunden. Eine szenisch-chorische Aufführung konnte sich an die Tradition des Oratoriums anlehnen; nicht zufällig hat Franz Brendel gerade den dritten Teil als Beispiel einer zukünftigen „Kirchenmusik“ apostrophiert.<sup>17</sup>



Hector Berlioz, Foto 1867

Operngeschichtlich wichtiger ist der „Faust“ des französischen Komponisten Hector Berlioz (1803-1869), der 1828/29 „Huit Scènes de Faust“ komponiert hatte.<sup>18</sup> Berlioz orientierte sich ausschließlich an Goethes Drama, und zwar schrieb er seine „Faust-Szenen“ nach der 1828 erschienenen französischen Übersetzung von Gérard de Nerval, arrangierte sie in lockerer Folge und war sich gleichzeitig bewusst, dass er dieses Werk in größerer Konzeption ausführen müsste. Berlioz schickte Goethe die zuerst entstandenen Szenen. Da sich aber der Altersfreund und musikalische Berater, Karl Friedrich Zelter, eher negativ dazu äußerte, gab Goethe keine Antwort.<sup>19</sup> Fast zwanzig Jahre vergingen, bis Berlioz den Plan wieder aufgriff. Eine Reise nach Österreich/Ungarn 1845/46 gab den entscheidenden Anstoß. Berlioz ging ohne

<sup>13</sup> Konradin Kreutzer: Gesänge aus Goethes „Faust“. ARTS. Recording SWR, Karlsruhe 1999. Freiburger Vokalensemble, Ltg. Wolfgang Schäfer. Nr. 47563-2.

<sup>14</sup> Kreutzer, Faust, S. 85-101. Auf den Seiten 180-187 befindet sich eine weiterführende Bibliographie, auf die hier verwiesen wird.

<sup>15</sup> Kreutzer, Faust, S. 99.

<sup>16</sup> Kreutzer, Faust, S. 100.

<sup>17</sup> Ebd., S. 97.

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Dömling: Hector Berlioz. Die symphonisch-dramatischen Werke. Stuttgart 1979. Vgl. das Kapitel „Huit Scènes de Faust. La Damnation de Faust“, S. 105-117.

<sup>19</sup> Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. 3, S. 197, 235.



eigentlichen Plan vor, er hatte auch kein präzises Konzept. Während der Postkutschen-Reise dichtete und komponierte er spontan, wobei er die früheren acht Szenen integrierte. Fertig gestellt wurde das Stück im Spätsommer 1846 in Paris, die konzertante Uraufführung fand am 6. Dezember in der Opéra Comique statt, ohne großen Erfolg.

Während der überwiegende Text Goethe frei variiert, stehen die Liederlagen in unverkennbarer Nähe zu Goethes Vorlage; andere, wie die Ungarnszene (mit dem berühmten Rakoczy-Marsch), hatten mit dem Faustthema im Grunde nichts zu tun. Vor allem deutsche Kritiker warfen ihm diese Freiheit der Gestaltung vor. Deshalb rechtfertigte sich Berlioz im Vorwort des 1854 veröffentlichten Drucks: Bereits der Titel mache klar, dass für sein Werk weder die Idee noch der Plan von Goethes Faust verbindlich gewesen sei. Er bezieht sich in erster Linie auf die Faustsage; Goethes Gedicht sei für eine Komposition zu umfangreich.

Der erste Teil (drei Szenen) spielt in Ungarn, der zweite (fünf Szenen) im Arbeitszimmer Fausts, in Auerbachs Keller und am Elbe-Ufer, der dritte Teil (sieben Szenen) in Gretchens Zimmer und auf der Straße, der vierte Teil in Gretchens Zimmer und auf verschiedenen Stationen der Reise, die Mephisto und Faust gemeinsam unternehmen und die schließlich im Abgrund enden. Hölle und Himmel sind daher die beiden letzten Schauplätze. Berlioz weicht in mehreren Punkten von Goethes Drama ab.<sup>20</sup> Sein Faust ist kein Gelehrter, kein Magier und kein Forscher, sondern durch und durch ein romantischer Künstler, freilich – nach dem Muster der Künstler-Gestalten E.T.A. Hoffmanns – ein „zerrissener“ Künstler, ein Genie. Irgendeine Verfehlung, ein schuldhaftes Handeln, hat dieser Faust nicht auf sich genommen; charakteristisch für seine geistige Verfasstheit ist der Zweifel am Sinn des Lebens. Für Ulrich Schreiber ist er ein Mensch, „dem die Fähigkeit zum zwischenmenschlichen Leben“ abhanden gekommen sei.<sup>21</sup> Doch auch Mephisto hat – wie Kreutzer zu Recht feststellt – eine Umwertung erfahren; er ist „eine weitaus brillantere und vitaler angelegte Gestalt als der des 18. Jahrhunderts, voller ironischer Souveränität“.<sup>22</sup> Gretchen schließlich wird nicht als Kindsmörderin ins Gefängnis geworfen, sondern wegen des tödlichen Schlaftrunks, den sie der Mutter gegeben hat. Bei Berlioz steht die Liebesgeschichte zwischen Faust und Marguerite nicht im Mittelpunkt der Handlung. Recht eigentlich findet gar keine Liebesgeschichte statt; denn nach der ersten Begegnung sieht sie ihn nie wieder. Im dritten Teil zaubert Mephisto eine Verführung herauf, eine im Traum, in der Phantasie sich abspielende Verführung – nicht auf der körperlichen, sondern der seelischen Ebene. In der Tat verlässt Berlioz mit dieser Interpretation den Rahmen von Goethes Faust-Konzeption; es geht nicht um die reale Erfüllung der Liebe.<sup>23</sup> Die wahre Wirklichkeit spielt sich für den romantischen Künstler ohnehin im Traum ab. „Es ist der Zauber der Liebe, der Faust hinreißt, nicht etwa ihre Verwirklichung, es ist seine Phantasie, die sein Verderben heraufbeschwört. Der Teufelsvertrag aus der Frühzeit des Faust-Themas verbot die Ehe,

---

<sup>20</sup> Von Kreutzer, Faust, S. 112 aufgelistet.

<sup>21</sup> Schreiber, Die Kunst der Oper, Bd. 2, S. 427.

<sup>22</sup> Kreutzer, Faust, S. 113.

<sup>23</sup> Kreutzer, Faust, S. 115.

schloß sie aus dem Verlauf der Erzählung aus. Das lautet in moderne Vorstellungen übersetzt: Dem romantischen Faust ist die Liebe verboten.<sup>24</sup> Anders als Goethes Faust verschreibt sich Faust bei Berlioz erst am Schluss dem Teufel. Er bittet Mephistopheles nämlich um die Rettung Marguerites vor der Hinrichtung und muss dafür einen Pakt unterzeichnen, der seine Seele dem Teufel überschreibt. Es handelt sich um das Stellvertretungsoffer eines imaginierten Liebhabers, dem Marguerites Seelenheil über alles geht. Während Faust mit Mephistopheles höllennabwärts fahren muss, wird Marguerites Seele erlöst und darf himmelaufwärts steigen. Im ersten und zweiten Teil überwiegt die additive Reihung von Einzelszenen; erst im dritten und vierten Teil kommt es zu einer geschlossenen Handlung. Wegen der Großdimensioniertheit – Erdengeschehen zwischen Hölle und Himmel – haben Bühnenszenierungen mit technischen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Das Resultat ist keine durchkomponierte Oper, eher ein Oratorium, eine Mischung so unterschiedlicher Gattungen wie Kantate, Oper und Sinfonie – und deshalb ist es auch nicht in alle Opernführer aufgenommen. In den letzten Jahren wird es freilich immer häufiger szenisch aufgeführt. Berlioz selbst nannte es eine „Legende“. Geplant hat er freilich eine „Grand Opéra“, in der man damals den Gipfel aller Kunstbemühungen erblickte, und die Partitur zeigt auch, dass Berlioz versucht hat, den Forderungen an eine Grand Opéra gerecht zu werden. Er bemüht einen riesigen Apparat an Instrumenten und Sängern und legt auf abwechslungsreiche Szenen großen Wert.



Charles Gounod

Am bekanntesten von allen Faust-Opern ist immer noch „Faust“ von Charles Gounod (1818-1893), die in Deutschland früher unter dem Namen „Margarethe“ aufgeführt wurde – aus Respekt vor Goethe, weil man hierzulande diese Oper für eine Verballhornung des Faustthemas gehalten hat. Gounod kannte seit 1838 Goethes „Faust“ in Nervals Übersetzung, doch erst während seines Romaufenthalts 1840-43 wurde – durch die Vermittlung von Mendelssohns Schwester Fanny – dieses Erlebnis vertieft. Fasziniert von dem Thema, fertigte er musikalische Entwürfe zur Walpurgisnacht an. Berlioz’

Unternehmen blockte freilich die Weiterarbeit ab; erst 1856 nahm Gounod die Skizzen wieder auf. Das Produkt seiner Zusammenarbeit mit den Librettisten Jules Barbier und Michel Carré, dessen *drame fantastique* „Faust et Marguerite“ von 1850 die Basis bildete, wurde die erfolgreichste aller Faustoperen überhaupt. Obwohl die Autoren sich ausschließlich auf Goethes Vorlage beziehen, setzen sie doch Schwerpunkte. Eindeutig steht die Liebesgeschichte im Vordergrund des Interesses; ist sie doch, gerade für französische Zuschauer, erheblich abwechslungsreicher und erotischer als das eintönige Gelehrten-dasein oder die sophistischen Dialoge zwischen Faust und Mephisto.

---

<sup>24</sup> Kreutzer, Faust, S. 118.

Goethes Figuren erscheinen hier in einem durchaus neuen Licht: Faust ist alles andere als ein trockener Gelehrter, sein Sinnen und Trachten richtet sich nicht auf Erkenntnissuche, vielmehr auf Kompensation seiner verlorenen Lebenszeit. Der Wiedergewinn von Jugend gilt ihm dafür als das beste Mittel. Faust agiert dementsprechend als verführerischer Liebhaber, Marguerite erscheint als fleißige, aber für die Reize von Schmuck durchaus anfällige Unschuld, Mephistopheles gibt sich als Mann von Welt – auch hier hat der russische Bassist Fjodor Schaljapin, der ein Faible für dämonische Figuren hatte, ein Rollenporträt geschaffen, das bis heute zahlreiche Nachahmungen gefunden hat.



Fjodor Schaljapin als Mephisto, 1906

Die Kerkerszene ist Goethe nachgebildet. Am Schluss der Oper tragen Engel Marguerite aufwärts, während Faust niedersinkt und Mephisto vom Schwert des Erzengels getroffen wird. Aber gerettet werden beide: der Auferstehungschor, der das Finale der Oper bildet, heißt „Apothéose“ und lässt Faust und Marguerite zu Orgelklängen die Erlösung zuteil werden. Ein Happy end, nicht frei von Edelkitsch.<sup>25</sup> Richard Wagner hat Gounod denn auch abfällig „Pedanterie“ und „süßliche Breite“ vorgeworfen. Da für Gounod aber Marguerite die Hauptfigur war, ist Oehlmann zuzustimmen, wenn er – der mit „französischem Charme“, „tiefer Gefühlsinnigkeit und feiner psychischer Nuancierung“ charakterisierten – Marguerite einen „Platz unter den lebendigsten Frauengestalten der Opernbühne“ zuspricht.<sup>26</sup>

3. Cabaret des Valentin

A - vont de quit - ter ces lieux, Sés ma - tal de mes ai-eux,  
A toi, Seigneur et Roi des cieux, Ma saur je com - fi - e.

4. Sirens Couplet

Fai - tes - toi mes a - mes, Pre - nez mes vœux!

5. Joüven-Arie Margaretes

Ah! je ris de me voir si bel - le en ce mi-nuit!

6. Quatrième des Faust

Sa - lut! de me - re chaste et pu - re, Sa - lut! de me - re chaste et pu - re,  
ou se de - vi - ne La pré - sen - ce d'une âme in - no - cente et di - vi - ne!

7. Rondo vom Goldenen Kalb

Le vœu d'or est toujours de - bout! Oh en - ce - se Si puis - sau - ce, Oh en - ce - se Si puis - sau - ce, D'un bout du monde à l'autre bout!

8. Sérénade

Vous qui fai - tes l'en - der - mi - e, N'en - ten - dez-vous pas, N'en - ten - dez-vous pas,  
O Ci - thé - ri - ne, ma mi - e, N'en - ten - dez-vous pas, Ma voix et mes pas?

Hatte schon Léon Carvalho, der Direktor des Théâtre Lyrique in Paris, auf Kürzung der Partitur gedrängt,<sup>27</sup> so kam Gounod seinerseits dem geltenden Geschmack entgegen, indem er das übliche Ballett einbaute. Die äußerst erfolgreiche Uraufführung der Oper fand im März 1859 statt, in Darmstadt folgte 1861 die deutsche Erstaufführung. Danach wandelte Gounod sämtliche Sprechdialoge in Rezitative um, und im März 1869 erschien die endgültige Fassung. Bis 1975 wurden weltweit rund 3000 Aufführungen gezählt.

<sup>25</sup> Dazu Schreiber, Die Kunst der Oper, Bd. 2, S. 806ff.

<sup>26</sup> Oehlmann: Oper in vier Jahrhunderten, S. 830.

<sup>27</sup> Bernhard Rzehulka: Charles Gounod: Faust. In: Attila Csampai / Dietmar Holland: Opernführer. Hamburg 1990, S. 650-655, hier S. 653.

Ausschlaggebend für den Erfolg war aber sicher die Konzentrierung auf die Liebesgeschichte und die harmonische Kantabilität. In Deutschland hatte die Oper eine leidenschaftliche Opposition entfesselt. Man warf ihr – wie erwähnt – vor, Goethes Dichtung zu verballhornen oder gar zu parodieren – ein Vorwurf, der sich auf die fatale Übersetzungsmarotte Julia Behrs bezog, die möglichst viele Original-Zitate aus Goethes „Faust“ eingebaut hatte. Diese Vorwürfe gehen zu Unrecht davon aus, dass Gounod und seine Texter den Goetheschen Faust auf die Opernbühne transformieren wollten. Ihre Absicht richtete sich lediglich auf die Schaffung einer romantischen, die Zuschauer unterhaltenden Oper. Das ist durchaus gelungen, denn Gounods Oper „Faust“ bietet in ihrer Vereinigung von Inspiration und Gefälligkeit eine melodisch ansprechende Mélange. Auch muss Gounod durchaus zugute gehalten werden, dass er nicht nur sentimentale Gefühle auszudrücken wusste, sondern auch für die unheimlichen, die diabolischen Aspekte des Librettos originelle musikalische Lösungen gefunden hat, allen voran die Lieder des Mephisto und die Kirchenszene (Akt IV, Szene 1).

Erheblich höheren literarischen Ehrgeiz hegte Arrigo Boïto (1842-1918), der spätere Librettist von Verdis Opern „Otello“ und „Falstaff“.<sup>28</sup> Den Plan, eine Oper



Arrigo Boïto

nach Goethes „Faust“ zu schreiben, fasste Boïto während einer Reise durch Frankreich und Deutschland. Ausgearbeitet hat er die Oper in den Jahren 1866 bis 1868, und zwar Textbuch und Komposition. Seit Richard Wagner betätigten sich zahlreiche Komponisten auch dichterisch – das garantierte die größere Einheitlichkeit des Kunstwerks. Die Premiere fand im März 1868 an der Mailänder Scala statt und wurde ein großer Misserfolg. Aus vielen Gründen: die Aufführung dauerte über fünf Stunden und zog sich bis nach Mitternacht hin, das Sujet war nicht sehr gefällig, die Musik enthielt wenig zündende Einfälle, außerdem galt Boïto als Wagnerianer – das war in den Zeiten des

aufgeputzten nationalen Gefühls nicht sonderlich günstig. Schließlich dirigierte er selbst, ohne das Dirigentenhandwerk recht zu beherrschen. In den folgenden Jahren überarbeitete er die Oper, kürzte und änderte. Außerdem gestaltete er Faust als eine Tenor- und nicht mehr als Baritonpartie – ein Zugeständnis an den italienischen Publikumsgeschmack. Die Neufassung hatte 1875 in Bologna eine erfolgreiche Premiere, erlebte eine Reihe internationaler Aufführungen und errang vor allem an der Mailänder Scala einen Triumph. Weniger schmeichelhaft fiel das Urteil einiger Kollegen aus. So bezeichnete Wagner die Partitur als „Stickerei einer reizenden jungen Dame“, auch Verdi äußerte sich reserviert: „Boïto versucht, originell zu sein, das Ergebnis klingt aber seltsam“.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Zu Boïto vgl. Norbert Christen: Arrigo Boïto. In: Csampai / Holland, Opernführer, S. 758.

<sup>29</sup> Barrymore Laurence Scherer: Boïtos Verhexung. In: Arrigo Boïto: Mefistofele. Sony Classical GmbH 1990. Aufführung des Hungarian State Orchestra, Ltg. Giuseppe Patané. Sony Nr. S2K

Der erste Akt hält sich an Goethes „Faust I“ bis zur Paktszene. Die Wissbegier des Gelehrten spielt bei Boïto freilich kaum eine Rolle. Fausts Paktbedingung ist es, eine Stunde Ruhe und Frieden für die Seele, außerdem Selbst- und Weiterkenntnis zu erlangen, so dass er zum Augenblick sagen könne: „Verweile doch, du bist so schön“ – „arrestati, sei bello“.

Zweiter und dritter Akt bringen die Liebesgeschichte mit Gretchen, die ausführliche Walpurgisnacht und den Kerkertod Gretchens. Der vierte Akt entnimmt seine Handlung dem zweiten Teil von Goethes „Faust“: Klassische Walpurgisnacht und Liebes-Begegnung mit Helena, Rückkehr zu den Studien und Schlusstableau. Fausts letzter Wunsch ist eine Utopie, die Friedensherrschaft, und angesichts dieser Vision spricht er sein „Verweile doch, du bist so schön“ aus, hält allerdings dem verführenden Teufel reuevoll die Bibel entgegen. Sein Gebet, eine Variatio des Vaterunser, „Gütiger Gott, befreie mich / Von diesem spottenden Teufel, / Und führe mich nicht in Versuchung!“ wird erhört. Der besiegte Mephisto versinkt in den Erdboden, Faust kann in Frieden sterben – unter dem Jubel der Himmlischen Heerscharen steigt seine Seele im Regen der Rosen hinauf in den Himmel.<sup>30</sup>

Hat sich Boïto auch stärker als die französischen Komponisten um Goethes „Faust“ bemüht, so bleibt doch – wie Norbert Christen zu Recht konstatiert – „das Resultat in ästhetischer Hinsicht gleichwohl problematisch“.<sup>31</sup> Boïto übernahm große Teile des Textes wörtlich aus Goethes Dichtung. Die Gretchenhandlung hat nur periphere Bedeutung. Boïto war – und das spiegelt sich im Titel der Oper – in erster Linie fasziniert von der Gestalt des Mephistopheles. Eigentliches Thema wird das Ringen des „Geistes, der stets verneint“, um die Seele Fausts. Faust und Mephisto stehen nicht auf einer Ebene, die Kontrahenten des Kampfes sind Mephisto und Gott. Die Menschen dagegen erscheinen wie Marionetten. Wie der Titel der Oper bereits suggeriert, wächst Boïtos Mephisto „über die Rolle des Unterteufels hinaus“<sup>32</sup>, avanciert vom Gegenspieler zum Protagonisten.

Der Erfolg der Oper ist stärker als in den vergleichbaren Faust-Opern mit der Gestalt des Mephisto verknüpft. Wieder hat der russische Bassist Fjodor Schaljapin erheblich zum Reussieren der Oper beigetragen. Berühmt wurde sein gellender Pfiff bei der Arie „Ich der Geist, der stets verneint“.

Die Komposition steht weniger, wie zu vermuten wäre, in der italienischen Tradition (etwa Verdi), als vielmehr unter dem Einfluss von Berlioz, was sich in der ausdifferenzierten Instrumentalisation, den Fanfaren und dem üppigen Klang manifestiert. Es gibt eine Reihe bedeutsamer Gesangsszenen (vor allem um Mephistopheles), die Melodien sind zwar keine Ohrwürmer wie bei Verdi, dafür geraten sie auch nicht in die Gefahr der Abnutzung.

Die Faustopern des 19. Jahrhunderts schwankten zwischen romantischer Oper und Grand opéra. Aber bei allen individuellen Unterschieden hatten sie ein Ziel: sie

---

44 983. Booklet, S. 23.

<sup>30</sup> Anders Kreutzer, Faust, S. 135.

<sup>31</sup> Christen in: Csampai / Holland, Opernführer, S. 761.

<sup>32</sup> Kreutzer, Faust, S. 135.

wollten das Publikum kulinarisch verwöhnen. Selbst Berlioz, der progressivste Komponist, verließ an keiner Stelle die Tonalität oder die traditionelle Harmonik. Erst im 20. Jahrhundert bemühten sich die Komponisten um eine neue, über Romantik und Wagner hinausgehende Tonsprache.

Als wichtigster Versuch ist hier Ferruccio Busonis Oper „Doktor Faust“ zu nennen. Busoni (1866-1924), Sohn eines italienischen Musikers und einer deutschen Pianistin, musikalisches Wunderkind und Klaviervirtuose, lebte in Deutschland,



Ferruccio Busoni

Italien und der Schweiz. Busoni kannte sich in der Tradition des Fauststoffs exzellent aus. Sein im Dezember 1914 selbst verfasstes Textbuch ist eine Mixtur aus Volksbuch, Puppenspiel (in der Version von Karl Simrock), Christopher Marlowes Faust-Drama und Goethes „Faust“, v.a. des zweiten Teils; es finden sich auch Anklänge an Heines Tanzpoem „Der Doktor Faust“ und an Friedrich Theodor Vischers Goethe-Parodie „Faust III“. Die Komposition, 1916 in Zürich begonnen, hat er in Berlin, wo er seit 1920 lebte, ausgearbeitet. Als er 1924 starb, war die Partitur noch nicht ganz

abgeschlossen: im dritten Bild fehlten die Szene der wiedererscheinenden Helena und der Schluss. Sein Schüler Philipp Jarnach fügte die hinterlassene Skizzen zu einer Version zusammen, die Fritz Busch 1925 in der Dresdner Staatsoper uraufführte.

Trotz ihrer Originalität hat Busonis Oper nur wenige Aufführungen erlebt. Wichtig für die Wirkungsgeschichte war die Aufführung 1985 in Bologna, die der Filmregisseur Werner Herzog inszenierte. Man spielte hier die neue, von Antony Beaumont aus Busonis Skizzen erarbeitete Version des Finales, die den Schluss statt in pessimistischem es-moll in optimistischeres C-Dur transponierte (was der geistigen Idee des Werkes besser entspricht).<sup>33</sup> „Bei Jarnach hatte das Werk in düsteren es-Moll-Dreiklängen nach den angesichts von Fausts Leiche gesprochenen Mephisto-Worten geendet: *Sollte dieser Mann etwa verunglückt sein?* Das konnte [...] begriffen werden als die Erhebung des Zweifels zur ästhetischen Kategorie in der Operngeschichte. In Beaumonts Fassung gibt ein singender Chor hinter der Bühne in C-Dur, der geheimen Haupttonart der vorzeichenlosen Oper, die befreiende Antwort auf die fragenden Teufelsworte und verkündet die frohe Botschaft des Überlebens: *Ich, Faust, ein ewiger Wille.*“<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Ferruccio Busoni: Doktor Faust. Ergänzungen zum zweiten und zum letzten Bild von Antony Beaumont. Wiesbaden 1984. Bei den Salzburger Festspielen von 1999 in der Inszenierung von Peter Mussbach und dem Dirigat von Kent Nagano wurde merkwürdigerweise wieder die alte Version von Jarnach aufgeführt.

<sup>34</sup> Schreiber, Die Kunst der Oper, Bd. 2, S. 415. Näher erläutert wird diese Offenheit des Schlusses auf Seite 419. Busonis Faust erscheine „als ein Übermensch im Sinne von Nietzsches Zarathustra: „Gott ist tot: nun wollen wir – dass der Übermensch lebe“. Das ist nicht nur die Umkehr der Höllenfahrt Fausts im alten Puppenspiel, sondern auch von Goethes finaler Himmelfahrt. Wie in seiner Tragödie zweitem Teil bleibt Mephistopheles sozusagen auf der körperlichen Hülle als Paktpfand sitzen, während ihm die Seele des Toten entgleitet. – Aber Busoni verweigert den Aufflug in die Transzendenz. Für Faust gibt es diese nicht, so dass sein Pakt mit



Busonis Misstrauen gegenüber dem gesungenen Wort, wie er es in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ (1907) zum Ausdruck bringt,<sup>35</sup> steht in aufklärerischer Tradition. Busoni versteht seine Konzeption als Gegenentwurf zum Verismo, der abbildungsgetreuen Wiedergabe von Wirklichkeit. Da er glaubt, es beeinträchtigt die Authentizität und schwäche die wahrhaftige Wirkung ab, erhebt er die Forderung, der Komponist müsse von vornherein eine wunderbare und unwahrscheinliche Handlung wählen, einen „übernatürlichen Stoff“. Der Künstler solle bewusst „eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert, die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist“.<sup>36</sup>

Busonis Dichtung lehnt sich, auch wenn sie keineswegs Goethe folgt, doch im Ideal der *vita activa*, dem faustischen Drang, Goethes Vorlage an. Eigenständig jedoch ist seine Gestaltung des Schlusses. Dabei bezieht er sich auf Schopenhauers Philosophie und stellt der christlichen Tradition mit ihrem Gegensatz von Erlösung und Höllenfahrt einen dritten, mystischen Weg entgegen, der den Willen als das individuelle Leben überdauerndes Element feiert. Da dieser Faust keine göttliche Transzendenz kennt, lässt sich sein Pakt mit dem Teufel auch nicht als „Sünde“ im christlichen Sinn deuten. Der Teufel ist eher eine Chiffre für die dunklen Mächte, auf die sich der Mensch einlässt, sich damit quasi seiner Selbst entfremdet. Der Mensch ist in Wahrheit in seinen Entscheidungen frei. Die Reduzierung des Teufels auf einen Nachtwächter signalisiert die Einsicht Fausts in die Willensfreiheit des Menschen.<sup>37</sup>

Die Oper besteht aus zwei Vorspielen, einem Zwischenspiel und einem in drei Bildern unterteilten Hauptspiel. Im ersten Vorspiel überreichen drei Krakauer Studenten Faust ein Hauptwerk der Magie, den „Clavis Astartis Magica“. Im

---

der Schwarzen Magie nicht als sündhaft im christlichen Sinn verstanden werden kann, sündhaft ist nur sein Versuch, mit diesen magischen Mitteln das menschliche Leben zu verändern. Der Umgang mit der Magie ist zu verstehen als eine Einlassung auf die seine eigene Vergangenheit bestimmenden Mächte des Okkulten. Teufel und Gekreuzigter stehen in diesem Zusammenhang als Chiffren für komplementäre Stufen der Außensteuerung des Menschen, am Ende werden sie von der Einsicht in seine Willensfreiheit aufgehoben. Der Mensch muss ohne die Vorstellung von Gnade und Verdammnis in einem Jenseits sein Leben führen, dann ist der Teufel buchstäblich nicht mehr als ein Nachtwächter. In Jarnachs Fassung ist diese Möglichkeit durch die fragenden Schlussworte Mephistos zwar nicht gänzlich ausgeschlossen, auf Grund des düsteren es-Moll-Klangs aber in Richtung auf die Tragödie von Fausts Scheitern verschoben. Beaumont dagegen restituiert den Text und unterstreicht das Bekenntnis zur Positivität der Selbstbestimmung durch ein völlig unplakatives C-Dur des Chors: Wer immer strebend sich bemüht, der kann sich selbst erlösen.“

<sup>35</sup> Ferruccio Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Leipzig 1916). Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt. Frankfurt a. M. 1974, S. 23. „Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anbeginn an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze und so beide möglich und annehmbare werden.“ Vgl. Oehlmann, Oper in vier Jahrhunderten, S. 727-733.

<sup>36</sup> Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik, S. 24f.

<sup>37</sup> Ulrich Schreiber: Ferruccio Busoni, Doktor Faust. In: Csampai / Holland, Opernführer, S. 965. Zur Entstehungsgeschichte des „Doktor Faust“ vgl. Reinhard Ermen: Ferruccio Busoni. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 101-118.

zweiten Vorspiel unterzeichnet Faust den Pakt mit dem Teufel, damit dieser ihn vor seinen Verfolgern rettet. Allein die Tatsache, dass die Figur Gretchens nirgends begegnet (nur im zweiten Vorspiel und im Zwischenspiel erwähnt wird), zeigt deutlich, dass Busoni nur die geistigen Aspekte des Dramas berücksichtigen wollte. Das erste Bild spielt am Herzogs-Hof zu Parma. Faust lässt durch Magie berühmte Liebende der Weltgeschichte erscheinen. Dann entführt er die Herzogin. Im zweiten Bild diskutiert Faust mit Studenten in Wittenberg über Glaubensfragen. Mephisto berichtet ihm den Tod der Herzogin und übergibt ihm das gemeinsame soeben gestorbene Kind, um es jedoch sogleich in ein Strohbandel zu verwandeln und zu verbrennen. Faust erkennt angesichts der zerfließenden Erscheinung der schönen Helena die Wahnhaftigkeit seines Strebens. Die Krakauer Studenten fordern das magische Buch zurück und verkünden ihm den baldigen Tod. Im dritten Bild übergibt ihm eine Bettlerin, in der Faust seine einstige Geliebte, die Herzogin von Parma, erkennt, das gemeinsame Kind. Es ist tot. Faust tritt in den magischen Kreis und vermacht dem Kind symbolisch sein Leben:

„So stell’ ich mich /  
über die Regel, /  
umfaß in Einem /  
die Epochen /  
und vermenge mich /  
den letzten Geschlechtern: /  
ich, Faust, /  
ein ewiger Wille.“<sup>38</sup>

Faust macht im Tod eine Metamorphose mit: Wo das tote Kind lag, erhebt sich ein nackter Jüngling, der in seiner rechten Hand einen blühenden Zweig trägt und mit erhobenen Armen durch die Nacht in Richtung Stadt schreitet. Diese jugendstilhafte Symbolgestalt lässt sich interpretieren als „Bekanntnis zum freien, selbstverantwortlichen Menschen, zu seinem Irrtum, seiner Schuld und seiner Fähigkeit, über sich selbst hinaus zu transzendieren, ein Bekenntnis zu großer tragischer Humanität.“<sup>39</sup> Die Oper will philosophische Inhalte vermitteln und nicht opernhafte Spektakel bieten; hierbei werden die scheinbar lose gefügten Bilder durch die Musik aneinander gebunden. Busoni verstand sein „Haupt- und Monumentalwerk“<sup>40</sup> als Einlösung seiner Idee von einem Musiktheater der Zukunft.

Die Bewertung der Musik Busonis ist recht unterschiedlich. Dem Vorwurf, trotz des überaus komplizierten und polyphonen Orchestersatzes habe Busoni zu keinem persönlichen Stil gefunden, steht die Behauptung gegenüber, Busonis Musik komme dem Schönbergschen Zwölfton-Prinzip nahe, vermeide aber den Bruch

<sup>38</sup> Ferruccio Busoni: Doktor Faust. Dichtung für Musik in zwei Vorspielen, einem Zwischenakt und drei Hauptbildern. Chor des Bayerischen Rundfunks. Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks. Leitung Ferdinand Leitner. Polydor International GmbH. Hamburg 1990. Nr. 427 413-2. Booklet, S. 83.

<sup>39</sup> Zu Doktor Faust vgl. Oehlmann, Oper in vier Jahrhunderten, S. 727-733, hier S. 728.

<sup>40</sup> Busoni im Brief vom 25. Januar 1913 an seine Frau; zit. nach Schreiber, Die Kunst der Oper, Bd. 3, S. 414.

mit der Tonalität. Das Melos, die Linie bestimme die Satzform, die Harmonie ergebe sich aus dem Zusammenklang der Stimmen. Daraus folge trotz aller Romantizismen der moderne Klang der Partitur. Fest steht, dass Busonis geistig elitäre Musik große Ansprüche an den Zuhörer stellt. Seine eigentümliche Synthese von Experiment und Tradition fordert primär die geistige, nicht sinnliche Aufnahme durch den Zuhörer und bedeutet insofern eine Wendung gegen die Tradition des bürgerlich-kulinarischen Kunstkonsums.

Nach Busoni hat es verschiedene musikalische Adaptionen des Faust-Stoffs gegeben:

1. Hermann Reutters Oper „Doktor Johannes Faust“ von 1936, Neufassung 1955;<sup>41</sup>
2. Werner Egks Ballett „Abraxas“ von 1948 (nach Heinrich Heines Tanzpoem);
3. Henri Pousseurs und Michel Butors Oper „Votre Faust“ von 1969;<sup>42</sup>
4. Alfred Schnittkes Oper „Historia von D. Johann Fausten“ von 1995;
5. Friedrich Schenkers Oper „Doktor Faustus“ von 2004 nach Hanns Eislers Libretto von 1951.<sup>43</sup>

---

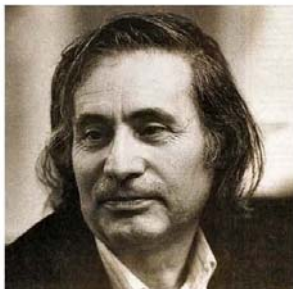
<sup>41</sup> Hermann Reutter: Doktor Johannes Faust. Oper in drei Aufzügen. Text von Ludwig Andersen. Mainz 1936.

<sup>42</sup> Die merkwürdigste Faust-Oper stammt vom französischen Komponisten Henri Pousseur und dem Textdichter Michel Butor: „Votre Faust“, eine Oper, die zwischen 1961 und 1967 entstand und 1969 uraufgeführt wurde. Michel Butor / Henri Pousseur: Euer Faust. Variables Spiel in Art einer Oper. Vorläufige Fassung. Deutsch von Helmut Scheffel. München 1964. Der Titel spielt auf das Stück „Mon Faust“ (1941) von Paul Valéry an. Man kann sie als vollkommensten Ausdruck des postmodernen Geistes ansprechen, da sie keine festgelegte Werkgestalt hat. Ihr Untertitel „Variables Spiel in Art einer Oper“ (Fantaisie variable genre opéra) weist auf diese Beliebigkeit hin, bzw. auf die aktive Rolle, die dem Publikum bei der Aufführung zugestanden wird. Die Zuschauer können den Verlauf der Handlung bestimmen, sie können abbrechen und Alternativszenen wählen. Es ist kein Wunder, dass sich kaum eine Bühne an ein dermaßen komplexes Gebilde herantraut, denn das Ensemble muss die Partitur in allen ihren Variationsmöglichkeiten erarbeiten, das Publikum wählt aber nur einen einzigen Weg. Faust heißt Henri (wie bei Goethe) und ist Komponist. Mephisto ist Theaterdirektor und verspricht dem Tonsetzer alle Möglichkeiten, verlangt dafür aber – nicht etwa dessen Seele, sondern eine Faustoper. Die nette Kellnerin Maggy versucht, den zerrissenen Künstler (à la Adrian Leverkühn in Thomas Manns Faust-Roman) zu retten. Hier kann das Publikum nun bestimmen, wie es weitergehen soll. Es muss entscheiden, ob Faust-Henri bei Maggy bleibt oder mit der Sängerin geht. Nach dem ersten Akt gibt es die Wahl, soll Maggy weiter leben und vergewaltigt werden, oder soll sie sterben? Der jeweiligen Weichenstellung folgen weitere Eingriffe (echte oder lancierte), etwa Abbruch einzelner Szenen, der andere Ablaufvarianten nach sich zieht. Man kann die Oper auch als Verabschiedung des Künstlers und als Verabsolutierung der Demokratie in der Kunst bezeichnen, als ewiges „work in progress“. Da jede Aufführung insofern etwas anders ausfällt, lässt sich im Grunde nur der Besuch dieser Oper empfehlen: Jede Aufführung ist ein singuläres Ereignis.

<sup>43</sup> Vgl. Andreas Hauff: Ratlos zwischen den Fronten. Friedrich Schenker komponiert Hanns Eislers Faust-Libretto. Die Uraufführung am Staatstheater Kassel. In: [www.operundtanz.de/archiv/2004/04/berichte-kassel.shtml](http://www.operundtanz.de/archiv/2004/04/berichte-kassel.shtml). Aufgerufen am 16.8.2005. Das Textbuch liegt vor in der Edition: Hanns Eisler: Oper Johann Faustus. Mit einer Nachbemerkerung von Jürgen Schebera. Leipzig 1996. Vgl. auch das Sammelbändchen von Matthias Viertel (Hrsg.): Der Intellektuelle und die Macht. Opernforum zur Uraufführung von Friedrich Schenkers „Johann Faustus“. Hofgeismarer Protokolle Nr. 335. Hofgeismar 2005. Darin auf S. 105-114 verschiedene Kritiken zur Premiere.

Der Wolgadeutsche Alfred Schnittke (1934-1998) studierte und lehrte Musik in Moskau, er emigrierte aus der Sowjetunion, übernahm 1989 eine Professur an der Hamburger Musikhochschule und wurde 1990 deutscher Staatsbürger. Um 1980 erhielt er vom Hamburgischen Opernintendanten Christoph von Dohnányi den Auftrag zur Komposition einer Faustoper. Die von ihm komponierte Oper „Historia von D. Johann Fausten“ wurde am 22. Juni 1995 in Hamburg als „Oper in drei Akten und einem Epilog“ uraufgeführt. Den Grundstock bildet die bereits 1983 als dritter Akt der geplanten Oper komponierte Faust-Kantate „Seid nüchtern und wachet“. Die Einschätzung des Werkes insgesamt war recht kontrovers. Die einen werteten es als gelungenes Beispiel für die von Schnittke propagierte Polystilistik. Andere fanden das Werk eher dürftig. Heinz Josef Herbolt in der Wochenzeitung „Die Zeit“ befand: „So ist es nun ein theatralisches Mixtum compositum geworden, mal schreiend bunt, mal triste Melancholie verbreitend. [...] Es riskiert freilich auch die Frage (und den Beifall von der falschen Seite), warum wir solch ein krudes Spektakel in einem hochsubventionierten Staatstheater offerieren müssen.“<sup>44</sup>

Was meint polystilistische Musik? Es handelt sich um eine Mixtur unterschiedlicher Traditionen, Stilebenen und Techniken, um eine „polystilistisch gewebte, aus unterschiedlichen ‚Musiksorten‘ geklöppelte Opernpartitur“, ein „Gelichter heterogener Klanggesten und Tonbilder“. „Choral und Clusterfleck, Kirchenorgel und Synthesizer, Cembalo und E-Baß, Wagner, Mahler und Strawinsky, Bach und Berg, Rezitation und groteske Gesangsfiguren.“<sup>45</sup> Kreutzer hat als Formmuster die Oper, die Passionsmusik und den Schlager ausgemacht;<sup>46</sup> man könnte außerdem Musical und Schlager als Formvorbilder anführen.



Alfred Schnittke

Schnittke und sein Koautor Jörg Morgener (Pseudonym für Jürgen Köchel) benutzten nur Texte des Johann Spießschen Volksbuches von 1587. Es ist eigentlich kein dialogisches Libretto, das er seiner Oper zugrunde legt, eher eine Mixtur aus epischem Bericht, szenischer Darstellung und Chormusik. Nach den Erfahrungen mit dem Missbrauch von Wissenschaften, wie sie Faschismus und Kommunismus belegten, konnte der wissenschaftliche Erkenntnistrieb nicht mehr uneingeschränkt positiv gewürdigt werden. Auch unter dem Einfluss von Thomas Manns Faust-Roman griff Schnittke deshalb auf die ursprüngliche Version mit dem tragischen Ende zurück. Er interpretierte – so Kreutzer – „die Welt des 16. Jahrhunderts als Spie-

<sup>44</sup> Heinz Josef Herbolt: „Den Teufel nicht zu Gast laden“. In: DIE ZEIT Nr. 27, vom 30.6.1995, S. 45.

<sup>45</sup> Lutz Lesle: Das ‚Rätsel Faust‘, grausig gelöst. Alfred Schnittkes dritte Oper ‚Historia von D. Johann Fausten‘ in Hamburg uraufgeführt. In: Stuttgarter Zeitung vom 26.6.1995.

<sup>46</sup> Kreutzer, Faust, S. 156, 158ff.

gel gegenwärtiger Problemlagen“.<sup>47</sup> Schnittke rückt die Warnung wieder in den Vordergrund, und zwar am Beispiel des Wissenschaftlers, nicht mehr des Künstlers, wie in der Romantik und noch bei Thomas Mann. Im Teufel verkörpert sich das den Menschen existentiell bedrohende Böse. Die Oper folgt dem Episoden- duktus des Volksbuchs. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt weniger auf dem reli- giösen Aspekt, nämlich der Bestrafung eines unchristlichen Verhaltens, sondern akzentuiert vielmehr die persönliche Tragödie des Johann Faust als ein Sinnbild für die Verwirrungen und Irrtümer des menschlichen Geistes. Wie die anderen Librettisten reduziert auch Schnittke die philosophischen Dialoge zwischen Faust und Mephostophiles und rückt die theatralischen Aktionen in den Vordergrund (Fahrt in die Hölle, Paradies und Weltall). Mit der Gestalt des Erzählers greift er auf Bachs Oratorien-Erzähler zurück und schlägt gleichzeitig einen Bogen zum epischen Theater à la Brecht, wie die moralisierenden Reflexionen (z.B. „Lehre“ und „Epilog“) indizieren. Fausts Streben wird im ethischen Sinne relativiert und erscheint eingeordnet in die Geschichte menschlicher Versuchungen und Verfeh- lungen, denen der Einzelne – so der Schlusschor – nur ‚nüchtern‘ und ‚wachsam‘ begegnen kann.



Szenenfoto Hamburg 1995 mit Hannah Schwarz als Mephostophila

Der große Unterschied zu allen bisherigen Versionen ist die Aufteilung Mephistos in eine männliche und eine weibliche Teufelsfigur. Ein Countertenor singt den Mephostophiles, eine Altistin die Mephostophila, und dieses auf den androgynen Menschencharakter anspielende Faktum erlaubt musikalische Gender-Effekte, wobei gerade an der Darstellung des Schrecklichen auch die Erotik teilhat: die teuflische Erotik als besonders infame Bedrohung des Menschen.<sup>48</sup> Eindrucksvoll

<sup>47</sup> Kreutzer, Faust, S. 157.

<sup>48</sup> Anders Kreutzer, S. 157. Schnittke „trug der Enthumanisierung der Geschichte von Faust da- durch Rechnung, dass er auch noch der Teufelsgestalt ihren anthropomorphen Umriß nahm, Mephisto fächert sich im Verlauf der Handlung auf. Damit verliert der Gegenspieler Fausts sei- ne gewohnte Gestalt, der Teufel macht sich unkenntlich. Das Böse, und das in musikalischer Form, ist mit seiner Unbestimmtheit gefährlicher geworden.“

ist in der Hamburger Inszenierung von John Dew das Schluss-Tableau.<sup>49</sup> Die Szene – ein diabolischer Tango<sup>50</sup> – bezieht sich auf die Tradition des Musicals. Schnittke selbst hat von „Schlager“ gesprochen und behauptet, dass heute gerade die Schlager „auf direkteste Weise das Böse in der Kunst“ verkörpern.<sup>51</sup> Insofern bildet dieses Werk vorerst den modischen Abschluss einer langen Stoffgeschichte, die von Spohr fast ununterbrochen bis in die Gegenwart geführt hat und nicht zufällig zur alten „Historia“ zurückkehrt.

Alle Versionen sind Ausdruck ihres Zeitalters, die singspielhafte eines Spohr, die oratorische eines Schumann, die romantische eines Berlioz, ebenso wie die Grand opéra eines Gounod oder die metaphysische eines Busoni. Sicherlich ist es kein Zufall, dass am Ende eines von Krisen und Katastrophen geschüttelten Jahrhunderts nicht mehr die in der Aufklärung entwickelte optimistische Version des Faustdramas steht, die auf Vernunft und Autonomie des Menschen setzt, sondern die Rücknahme des aufklärerischen Vernunftglaubens und damit die Rückkehr zur alten „Historia“, die den Menschen in seiner ganzen Erbärmlichkeit, seiner Abhängigkeit von den Mächten zeigt, die er selbst entfesselt hat. Zwar ist der Geist von Schnittkes Oper nicht mehr genuin christlich, aber im Sinne seiner polystilistischen Konzeption erweist sich das von ihm gewählte ursprüngliche Ende der heutigen totalen Säkularisation angemessen, die sämtliche geistige Traditionen im Kommerz erstickt.

---

<sup>49</sup> Alfred Schnittke: *Historia* von D. Johann Fausten. Mitschnitt der Aufführung Hamburg 1995. Ltg. Gerd Albrecht. RCA Victor Red Seal 21996. Nr. 09026 684132.

<sup>50</sup> Dazu Joachim Herz: Ein kühner Wurf – ins Unbetretene, nicht zu Betretende? Zur Faust-Oper von Alfred Schnittke. In: Matthias Viertel (Hrsg.): *Der Intellektuelle und die Macht*. Opernforum zur Uraufführung von Friedrich Schenkers „Johann Faustus“. Hofgeismarer Protokolle Nr. 335. Hofgeismar 2005, S. 29-40, hier S. 39.

<sup>51</sup> Kreutzer, *Faust*, S. 164.