

Hans Joachim Kreutzer, *Faust. Mythos und Musik*. Beck, München 2003. 187 S., € 29,90.

Auf dieses Buch hat man hoffen dürfen (aber lange warten müssen). Eine geradezu ideale Doppelkompetenz prädestiniert Hans Joachim Kreutzer zu diesem Unternehmen: Einerseits hat der Regensburger Emeritus seit Jahrzehnten über die *Historia von D. Johann Fausten* beziehungsweise über die problematische Kategorie des frühneuzeitlichen ‚Volksbuchs‘ gearbeitet und den Text im Kontext einer in Wolfenbüttel entdeckten Frühfassung neu herausgegeben. Andererseits gehört er seit langem zu den musikverständigsten germanistischen Libretto-Forschern und hat mit seinen Mozart-Büchern sowie vielen kleineren Studien wie nur wenige zur Erkundung der Grenzlandschaften zwischen Musik und Dichtung beigetragen.

So ist denn ebenso dieses konzise Buch in philologischer, vielfach auch in musikphilologischer Hinsicht von musterhafter Gründlichkeit und breitester Belesenheit getragen. Dabei wird das alles urban und unprätentiös dargeboten; es ist mit stetem intellektuellen Vergnügen auch dort zu lesen, wo es den Leser zum Widerspruch reizt. Stilistisch gelingt dem Verfasser über weite Strecken eine Synthese aus gelehrter Sachlichkeit und flüssig-unaufwendiger Eleganz: Die Ästhetik dieser Prosa ist keine sekundärpoetische, sondern eine musikalische. Stören könnte man sich allenfalls an einer gewissen Neigung zu begründungsfrei wertenden Ex-Cathedra-Verdikten vom Typ „Mißt man sie an anderen Leistungen im deutschen Genre der Oper des frühen 19. Jahrhunderts, gebührt alleine Weber selbst der Vortritt vor Spohr“ (S. 36).¹ Und daß es zu einem so personenreich durch fünf Jahrhunderte streifenden Werk nicht einmal ein Namenregister gibt, wird gerade der forschende Leser bedauern.

¹ Damit werden unter anderem nicht nur alle drei *Fidelio*-Versionen Beethovens, sondern zugleich auch sämtliche Opern Schuberts und E. T. A. Hoffmanns kommentarlos verdammt.

Bevor die Musik zunehmend die Kapitel dominiert, führt der Einleitungsteil „Ein Schlüsselmythos der Neuzeit“ zunächst die Faust-Historia von 1587 vor Augen, so knapp wie grundlegend in ihr zeitliches Umfeld gerückt. Nebenher werden bemerkenswerte Detailfunde mitgeteilt – etwa, daß das Faustbuch bereits 1624 (in einem lateinischen Traktat) den epischen Gedichten Homers, Vergils und Ovids an die Seite gestellt wurde (S. 15), oder in welchem Maße sich die *Curiositas*-Kritik des unbekanntenen Faustbuch-Autors auf Augustinus stützt (daß dessen S. 23 zitierte Schlüsselstelle selber nur eine Aristoteles-Paraphrase darstellt, wird freilich übersehen oder übergangen). Auch wird man erst in diesem Zusammenhang auf den bislang kaum beachteten Umstand aufmerksam, daß schon dieser erste literarische Faust von 1587 einmal (in der Fassung von 1589 sogar zweimal) durch ein – musikgeschichtlich fast prophetisch anmutendes – *Instrumentalkonzert* verzaubert wird: Den Faust-Opern ist damit ebenso die Keimzelle bereitet wie dem deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn.

Kreutzer hat recht, wenn er am Faustbuch zugleich „eine völlig neue Art des Erzählens“ herausarbeitet (S. 12, näherhin S. 17: „Der Held der Erzählung besitzt einen distinkten Charakter“, der „erzählerisch in vielen Einzelheiten aus der Veranlagung [...] sogar andeutend psychologisch gefaßt, hergeleitet wird [...] für diese Zeit ohne Beispiel“): Warum aber vergibt er die Chance, diesen frühneuzeitlichen Prototyp fiktionaler Individualität in ihrer ‚Motiviertheit von vorne‘ auf Clemens Lugowskis epochale Rekonstruktion dieses (1932 vorwiegend am Sonderfall Wickram entfaltenen) erzählgeschichtlichen Umbruchs zu beziehen,² die dem Verfasser ja nicht ungeläufig ist?

Im zweiten Kapitel (nachdem das angebliche ‚Volksschauspiel‘ vom Doctor Faust S. 29 zu Recht als „Ungeheuer aus einem Loch Ness der Literaturhistorie“ abgetan worden ist) erfährt man nicht allein Erhellendes über Louis Spohrs *Faust-Oper* von 1816, sondern Hochinteressantes über die allererste *Faust-Oper* von Ignaz Walter aus dem Jahre 1797. Von der ist komplett nur noch die neu betextete Zweitfassung von 1819 erhalten,³ worin der Faustus einen männlichen (positiven) Gegenspieler namens Ithuriel, zudem die weibliche Gegenfigur einer Fürstin von Amalfi erhält. Verblüffend auch das anekdotische Detail, daß sich der gelernte Violinist Spohr seine Komposition (ähnlich wie noch Sir Paul McCartney sein opernhafes *Liverpool Oratorio*) am Klavier vorspielen lassen mußte, ausgerechnet vom jungen ... Meyerbeer! Ob man allerdings bei Spohr wirklich schon von einer „höchst innovativen, subtilen Leitmotivtechnik“ (S. 38f.) sprechen kann, wäre anhand von Partiturdetails zu diskutieren.⁴

² Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*. Berlin 1932 (Neuausgabe mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M. 1976 u.ö.).

³ Näheres dazu freilich schon in der enzyklopädischen Monographie von Andreas Meier, *Faustlibretti. Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*. Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 168–178 (erstaunlicherweise führt Kreutzer nicht dieses maßgebliche Buch, sondern nur eine partielle Nebenpublikation daraus vom Jahre 1993 an).

⁴ ‚Erinnerungsmotive‘ als kompositorisch kaum bearbeitete Versatzstücke waren ja nur die Vorstufe zu Wagners Innovation des Leitmotivs; und Webers hier angeführtes Kriterium, daß „die effektvolle Ouvertüre erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich [wird]“, trifft auf

Von eigenem Wert und Gewicht präsentiert sich das folgende Kapitel „Der Dichter und die Musik: Goethe“, das ziemlich umfassend (und erklärmaßen erstmals seit 1982 wieder grundsätzlich⁵) des Dichters heikle Beziehung zur Tonkunst erörtert. Dies diskutiert Kreutzer unter kennerhafter Aufschlüsselung der musikalischen Einzelaspekte – und demgemäß mit einem ähnlich erschütternden Befund, wie man ihn für den lebenslangen mathematischen Analphabetismus des Naturforschers Goethe konstatieren muß, der seinen physikalischen Ambitionen so eklatant im Wege stand. Gegenüber solchen überzeugenden Beweisführungen erscheint mir Kreutzers anschließende Verknüpfung der Verssprache des *Faust I* (d. h. des dominanten Wechsels zwischen freien Madrigalversen und strophischen Formen) mit den Opern-Libretti Metastasios (also nota bene mit *italienischen* Versen, die nach ganz anderen prosodischen Prinzipien reguliert sind!) doch etwas an der Zopfperücke herbeigezogen.⁶ Auch Kreutzers anregendem Vorschlag, die Domszene mit Gretchen und Bösem Geist „in einer vorgegebenen Formtradition [...] des Melodrams“ zu sehen, steht ein wichtiger Umstand entgegen: „Charakteristisch für die sprachliche Gestaltung der Gattung [Melodrama] ist die Option für die Prosa“⁷ – Goethe aber notiert die gesamte Szene in Versform. Eher schon paßt hier bereits der hübsche Terminus *Melopoësie*, den der Verfasser später (S. 77f.) eigens vorschlägt: „ein Zwischenreich aus Musik und Sprache“.

Die weiteren Kapitel zu wichtigen Faust-Vertonungen von Schumann und Berlioz bis zu Busoni und Schnittke⁸ (sowie zu Thomas Manns fiktivem Faustbuch-Komponisten Leverkühn) wird man in Auswahl und Beurteilung stark vom persönlichen Geschmack des Verfassers be-

alle sogenannten Potpourri-Ouvertüren zu, also z. B. auch schon auf Mozarts *Così fan tutte* oder Beethovens dritte *Leonoren*-Ouvertüre.

⁵ So Seite 47, im Ganzen leider durchaus mit Recht. Anführen könnte man immerhin den ausführlichen Kommentar zu Goethes „Tonlehre“ in der Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Bd. I. 25: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie*. Hg. von Wolf von Engelhardt und Manfred Wenzel. Frankfurt/M. 1989, S. 994–1005; sowie neuerdings Claus Canisius, *Goethe und die Musik*. München u. a. 1998 (Neuausgabe München 1999 u. a.).

⁶ Generell vermißt man in solchen Partien (wenn etwa S. 69 die Schlagreim-Formel „belogen und betrogen“ kurioserweise als ‚Binnenassonanz‘ klassifiziert wird) die Abstützung auf die soliden Gesamt-Analysen bei Albrecht Schönes Schüler Markus Ciupke, *Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes „Faust“*. Göttingen 1994.

⁷ So Kreutzers andernorts explizit zitierter Schüler Wolfgang Schimpf in seinem Artikel „Melodrama“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 (2000), S. 559–562, hier S. 560.

⁸ Das Thema ‚Faust und die Musik‘ bleibt über Schnittke hinaus aktuell: Neben neueren Faust-Opern u. a. von Luca Lombardi, Giacomo Manzoni, Ljubos Fišer oder Harry de Wit gibt es Wolfgang Rihms *Faust* und *Yorick* oder die Vertonungen von Bulgakows Faust-Roman *Der Meister und Margarita* durch York Höller, Edison Denissow oder Sergej Slonimski, daneben Popkultur-Versionen wie die von Randy Newman oder wie die filmische Rock-Oper *Phantom of the Paradise* von Paul Williams und Brian de Palma. Robert Wilson ließ 1992 Gertrude Steins *Faust*-Opernlibretto durch Hans Peter Kuhn für eine Berliner Aufführung komponieren, Eike Gramms für seinen zweitägigen Berner Gesamt-*Faust* 1997 den *Helena*-Akt (genau entsprechend Goethes Wunsch) als durchkomponierte Oper von Klaus Sonnenburg; und in den letzten Wochen des Jahres 2003 erhielt die genial-avantgardistische Schweizer Musikformation Stimmhorn um Christian Zehnder eine tragende Rolle für Mathias Günthers Basler Umsetzungsversuch des ‚theatral unmöglichen‘ *Faust II*.

stimmt finden – und folglich nach seinem eigenen Geschmack darauf reagieren. Zunächst wird eine starke Lanze für Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* (1844–1853) gebrochen. Das ist in der Tat ein unterschätztes Spätwerk. Kreutzer wagt demgegenüber (z.B. S. 86ff.) kühne Thesen zur strukturellen Subtilität dieser musikalischen Einzelszenen, die *prima vista et auditione* eher torsohaft, ja etwas beliebig herausgegriffen wirken – fehlt ihnen doch mit Mephisto nicht allein das *dramatische* Gegengewicht der Macht des Bösen, sondern zugleich eine Hauptquelle des Vergnügens an Goethes sentenziöser *Verskunst*, oft genug dem eleganten Teufel in seinen süffisanten Mund gelegt.

En gros wie en détail ist auch bezwingend, wie Kreutzer dann die weltliterarische, ja „weltbürgerliche“ Inanspruchnahme von Goethes Faust-Konzeption (so S. 103, S. 107) durch Berlioz und seine – gegenüber den frühen *Huit scènes* von 1829 – katholisch-romantische Verdammnis-Zutat der *Damnation de Faust* herausarbeitet. Ob Fausts Hingabe seiner eigenen Seele für die Errettung Gretchens freilich gleich „eine christliche Denkfigur“ (S. 120) sein muß? Oder nicht doch eine bewährte Opern-Denkfigur in der Tradition von Glucks *Alceste*, die selber in die Unterwelt scheiden will, um ihren geliebten Gatten daraus zu erlösen?

Das Kapitel „Im Schatten Goethes“ serviert uns beim Durchgang durch die kleineren Faust-Teilvertonungen manche *Trouvaille* subtiler Beobachtung – etwa den anregenden Blick auf Wagners *Faust-Ouverture* als männlich-verquältes Gegenstück seines späteren, weiblich-serenen *Siegfried-Idylls* (zu Cosimas Geburtstag nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes – man wünscht sich beide Stücke einmal im Kontrast zueinander aufgeführt zu hören!). Schwer begreiflich allerdings, daß sich (Hans Joachim) Kreutzer die *Gesänge aus Goethes Faust* von (Konradin) Kreutzer hat entgehen lassen, ebenso wie vorher schon Tiecks durchaus bemerkenswertes satirisches Faust-Fragment von 1801.⁹ Bei Gustav Mahlers *Symphonie der Tausend* übersieht selbst der Germanist – wie meines Wissens bislang auch alle musikalischen Kommentatoren des Werks – die heimliche Brücke zwischen dem ersten Teil des *Veni creator spiritus* und dem zweiten des Bergschluchten-Finales aus *Faust II*. Der gründliche Goethe-Leser Mahler kannte nämlich aus Loepers Ausgabe der *Sprüche in Prosa* von 1870 (also vor Heckers textentstellend erfundenen ‚Maximen und Reflexionen‘) schon Goethes aphoristische Notiz von 1823: „Der herrliche Kirchengesang: *Veni Creator Spiritus* ist ganz eigentlich ein Appel an's Genie; deßwegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht.“¹⁰

Nicht unproblematisch erscheint mir Kreutzers Insistieren auf dem ‚eminent Deutschen‘ ausgerechnet an der *Faust-Symphonie* des interkulturellen Paradefalls Franz Liszt (S. 124–126). Denn zum einen war die Werkrezeption Goethes 1854 längst internationalisiert; zum zweiten spielt schon bei ihm selbst ‚Deutsches‘, im Vergleich etwa zum Griechischen, eine bemerkenswert untergeordnete Rolle; und schon gar nicht besteht Anlaß, die „goethisch-deutsche Faust-Tradition“ so entschieden wie hier als „ihrer ganzen Natur nach stets Verehrung, ja Feier, Andacht“ (S. 126) hinzustellen. Über weite Strecken herrscht ja bereits in *Der Tragödie Erstem Theil* – und

⁹ Zu Tiecks *Anti-Faust oder Geschichte eines dummen Teufels* vgl. jetzt Stefan Scherer, *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 26) Berlin – New York 2003, S. 413–419.

¹⁰ In der Frankfurter Ausgabe: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*. Bd. I. 13: *Sprüche in Prosa*. Hg. von Harald Fricke. Frankfurt/M. 1993, Nr. 1.104. (vgl. meinen ausführlicheren Stellenkommentar S. 509f.).

selbst noch in der Bürgerlichen Trauerspiel-Welt Gretchens! – der Gattungscharakter der Komödie entschieden vor, am allerstärksten beim derbkomischen Mysterienspiel-Teufel Mephisto.

Feine Beobachtungen im Detail bringt der Abschnitt zu Gounods noch immer (bis hin zur *Lassie*-Serienmusik) weltweit populärer Faust-Oper: besonders zum dreimaligen, also symbolhaft repetierten Auftauchen des Spinnrades im Nebentext (S. 129), das so die bekannte Gretchen-Imago wie das noch bekanntere Schubert-Lied anzitiert. Gegenüber der *Erotisierung* unterschätzt wird hier insgesamt die durchgehende *Katholisierung* des tief lutheranisch geprägten Stoffes durch den Abbé Gounod, der etwa seinen Méphisto vor dem Kruzifix Valentins Reißaus nehmen läßt (so wie in seiner Oper *Roméo et Juliette* das Shakespearesche Liebespaar vor dem Ableben noch rasch um die Vergebung der suizidalen Todsünde beten muß).

Aber auch ein im Ganzen so vorzügliches Buch wie das von Kreutzer hat einen Schwachpunkt. Er liegt weniger bei den so emphatischen wie an Argumenten armen Rettungsbemühungen um den Dichterkomponisten Busoni und seinen (eben doch vor jeder Vollendung *gescheiterten!*) Versuch, seiner tiefen Verehrung Goethes Rechnung zu tragen durch die schwer erkämpfte Entscheidung *gegen* dessen Dichtung und für eine eigene Puppenspiel-Bearbeitung. Hier hätte man allenfalls die somit nötigen Ersatz-Lösungen stärker herausdestillieren können: So hat Busoni zunächst das „Flohlied“ in Goethes Wortlaut vertont, dann aber auf diese Musik einen neuen Text gedichtet – statt „Es war einmal ein König, / Der hatt’ einen großen Floh“ etc. heißt es jetzt in Busonis *Quasi-Ballata*: „Dort war ein dummer Herzog, / Der freit’ eine geile Frau [...]“.

Nein, der wirkliche Schwachpunkt dieses Buches liegt in Kreutzers unbegreiflicher Verkennung von Arrigo Boitos Meisterwerk *Mefistofele* von 1875. In seinem „Übersetzung als Literaturoper“ überschriebenen¹¹ Boito-Kapitel (S. 132–136) fehlt auf einmal jede Fußnote, jeder Text- oder Partiturbeleg, jede Spur von Vertrautheit mit dem Forschungsstand; er bewegt sich hier also auffällig unter dem sonstigen Niveau der Recherche und gründlichen Werkkenntnis.¹² Schon die Rezeptionshinweise sind tendenziös irreführend: Boitos Oper ist keineswegs „nur bedingt lebensfähig“¹³ oder allein durch Schaljapins sängerischen Einsatz bekannt (S. 133f.).¹⁴ Über all diese Fehlein-

¹¹ Eine doppelte Irreführung: Boito gestaltet seine Operndichtung im Geiste Goethes ganz neu – überdies genregerecht voller Arien und geschlossener Musiknummern.

¹² Dabei könnte man doch gerade hier nobelpreisverdächtige Lorbeeren ernten, wenn sich nur irgendwelche verstreuten Notenmaterialien von Boitos fünfständiger Erstfassung finden ließen, die der Komponist 1868, nach dem Scala-Desaster durch die Feinde der avantgardistischen *Scapigliatura*, dem Autodafé überantwortet hatte.

¹³ Das Werk hat allein in der Schweiz in den letzten Jahren drei aufwendige, umjubelte Produktionen erlebt (Zürich, Genf, Basel), von denen die genialische Genfer Inszenierung Robert Carsens erst nach Chicago und von dort aus per TV, Video und DVD (hier auf dem Markt konkurrierend mit der Genueser Bühnenversion des Musikfilmers Ken Russell) um die ganze Welt gegangen ist.

¹⁴ Die Opernkataloge verzeichnen, zwischen Toscanini und Muti, bislang 15 *Mefistofele*-Gesamtaufnahmen auf Schallplatten (gegenüber gerade einmal zwei von Busonis unterschiedlich vervollständigtem Opernfragment und derzeit drei von Schumanns *Faust*-Szenen); die Tenöre von Caruso und Gigli bis Bergonzi und Pavarotti haben sich ebenso um die Faust-Rolle gerissen wie

schätzungen hinweg aber erkennt Kreutzer die Sonderstellung Boitos in der Hauptsache nicht: Entgegen Annahmen wie solchen, daß „[k]ein Komponist [...] gegenüber der Klassischen Walpurgisnacht [...] tätig geworden [ist]“ (S. 79), war der geistig aus seiner Epoche ragende Dichterkomponist Boito – kongenialer Übersetzer von Wagners *Tristan* und Librettist der späten Meisterwerke Verdis und Ponchiellis – der einzige unter allen, der erfolgreich (und ohne einen nichtfunktionalen oder uninspirierten Takt, wie vor allem Norbert Miller herausgearbeitet hat) die *Gesamt-Architektur* von Goethes zweiteiligem Riesenwerk für das Musiktheater gebändigt hat. Und noch die verknappte zweite Version hält die Balance von Hexensabbat und *Sabbato classico*, von Vorspiel im Himmel und kyklosartig dahin zurückführender Finalverklärung, in die (von Kreutzer S. 133 schlicht mißverstanden) mit den Schlußtakten erneut Mephistos leitmotivisch schriller Pfiff hineingellt: Der Kontrapunkt des ewig Bösen meldet sich höchst lebendig zurück.

An dieser Stelle bewahrheitet sich leider aufs Schönste jene Einsicht, die der Verfasser – im Sinne der zur Faust-Tradition gehörenden Warnung vor den Gefahren des Geschwinden¹⁵ – zur Abschreckung für künftige Rezensenten gleich selber ans Ende seines insgesamt so kenntnisreichen wie lesenswerten Buches gesetzt hat: „im raschen Urteil lauert bisweilen der Teufel“.

Universität Freiburg/Schweiz
Departement für Germanistik

Avenue de l'Europe 20
CH-1700 Fribourg

harald.fricke@unifr.ch

Harald Fricke

die Bassisten von Neri und Siepi bis Ghiaurov und Ramey um Boitos unüberboten attraktiven Bühnenteufel – und wie seit der Callas alle dramatischen Soprane um das *L'altra notte*, die Krönung in der langen Geschichte der italienischen Wahnsinns-Szenen.

¹⁵ Auch hierzu hätte man sich, wenn der Verfasser schon Luther, Lessing und Thomas Mann als Zeugen aufruft, passenderweise auf Goethes eigenes Zeugnis für die Kritik am teuflisch-luciferischen Geschwindigkeitsrausch berufen können: „Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verweist [...] von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich, und zuletzt von Welttheil zu Welttheil, alles velociferisch“ (Goethe, *Sprüche in Prosa* [Anm. 10], Nr. 2. 19. 3., S. 133 beziehungsweise S. 685f.).