

Pečman, Rudolf

Die Musik im Faust

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1995, vol. 44, iss. H30, pp. [35]-40

ISBN 80-210-1531-4

ISSN 0231-522X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112318>

Access Date: 08. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RUDOLF PEČMAN

DIE MUSIK IM FAUST

Wir sind geneigt, Goethe ausschließlich für einen konservativen Beurteiler der Musik zu halten. J. W. Goethe hat zwar Beethoven nicht verstanden, aber die Musik hat er hochgeschätzt. Die Kunst faßte er als eine Art Geheimnisoffenbarung auf; mit zunehmenden Jahren wurde er sich der Kraft der Musik immer intensiver bewußt. Er wurde z. B. von Mozarts Zauberflöte eingenommen, im Jahre 1800 begann er sogar eine Fortsetzung ihres Librettos zu schreiben (er selbst war ein erfahrener Librettist). Goethes Text zu der neuen Zauberflöte blieb zwar ein Fragment, aber beispielsweise der Anfang des 3. Aufzuges im II. Faustteil zeugt davon, daß er seinen Ursprung zu einer Zeit nahm, als Goethes Ansichten über die Oper kristallisierten. Auch im Wilhelm Meister proklamierte Goethe seine Idee, daß Erziehung und Bildung des Menschen die höchste Aufgabe der Musik darstellen. Er suchte auch nach neuen Wegen für die Oper: deren positive Entwicklung liege nach seiner Ansicht hauptsächlich in ihrer Annäherung an das Drama (eine bedeutende Rolle spielten dabei opéra comique und besonders die italienische Oper während seiner italienischen Reise in den Jahren 1786–88). In theoria gelangte Goethe zur Annahme einer Vorstellung über die Verbindung von Drama und Musik. Weitere Überlegungen zur Musik führten ihn zu einer Klage, er habe ein Drittel seines Lebens verloren, weil er die Musik nicht völlig verstanden hat und sie auch hat nicht auszukosten wissen (2. 5. 1820). Ein andermal spricht er davon, man führe ein dreifaches Leben, wenn Musik zu seinem Bestandteil wird („Jubelruf an Herder“, 1787).

Die Entstehung der Faust-Tragödie wird mit neuen Zweifeln über den wahren Sinn der Musik begleitet. Goethe ist kein Musiker und drückt folglich seine Musikauffassung mit Versen aus. Der I. Teil der Faust-Tragödie stellt eine kunstfertige Abwechslung von Versen mit musikdramatischen Szenen dar. „Poetische“ und „musikdramatische“ Szenen sind streng abgetrennt. In dem durch die Oper unbeeinflussten Text befinden sich Szenen von menschlichen Bestrebungen, Kämpfen, von Leid und Untergang. Durch Musik und Oper werden göttliche, dämonische, über Mensch und Natur stehende Erscheinungen inspiriert. Aus Passagen, die den Rezipienten ins Staunen über alles Zauberhafte

versetzen sollen, ist Musik herauszuhören. Goethe geriet hier in die Nähe des romantischen ästhetischen Opernkanons. Der Dichter ist nahe daran, von Musik und Oper besiegt zu werden, wenn es die Devise: „Sei ruhig, freundlich Element!“ nicht gäbe.

Musikdramatische Szenen im I. Teil der Faust-Tragödie stehen quasi unter dem Einfluß von göttlichen und dämonischen Kräften. Der Prolog im Himmel, das Erscheinen des Erdgeistes bringen einen Beweis dafür. Der Chor der Hexen in der Walpurgisnacht zeichnet sich durch viele teuflische Züge aus. Und überhaupt, Goethe oszilliert zwischen göttlich-dämonischen und teuflisch-dämonischen Kräften. Beide Elemente werden in der Szene im Dom verbunden. Aus Sicht der Formgestaltung nützt der Dichter die Prinzipien von Monodrama, von Chorauftritt (besonders in der Osterszene) und den Grundsatz einer Opernszene (Hexenküche, Walpurgisnacht oder die Szene im Dom) aus. Goethe war sich übrigens selbst bewußt, wie schwer es ist, das Wort in Musik umzusetzen (Briefe an Zelter vom 7. 5. 1807 und 18. 11. 1810, wo er ihn bittet, den Faust an bedeutsamen Stellen mit Musik zu versehen).

Zum Unterschied vom I. Teil erkannte der Dichter im II. Teil der Faust-Tragödie der Musik eine sehr wichtige Stellung zu. Er bearbeitet hier eigentlich alle musikalischen Formen einschließlich der Oper. Die Szene steigert er in rein musikalischer Weise. Vom idyllischen Vorspiel (Ariel und der Chor der Geister) schreitet der Verfasser zum Mummentanz und zur Pantomime der Geister vor, wonach er wieder zu der diesmal „Klassischen Walpurgisnacht“ gelangt und eine Oper über die Trojanerin Helena hinzufügt. Nach Vorstellungen des Dichters soll Musik die Welt von Faust mit jener von Helena verbinden, „Das Übel, das ich brachte, darf ich nicht bestrafen“. Unglücklich ist auch Faust, der Verdammung in seinem Busen trägt. Die Helena-Faust-Beziehung ist wie eine Variation bearbeitet und mündet ähnlich wie in der Oper in eine Apotheose ein. Für eine Zeitlang überwiegt das Wort und rein dramatische Verfahrensweisen siegen. Aber plötzlich tritt zweiter Gipfel von musikalischer Natur ein. Es ist tiefe Nacht, in der Geisterstunde treten vier graue Weiber auf — Mangel, Schuld, Sorge und Not. Sie regieren den Kampf der Engel und des Teufels um Fausts Seele. Faust stirbt und „chorus mysticus“ singt in einer Oratorienart über das Ewig-Weibliche: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“.

Wie in einer Oper entfaltet Goethe die Erinnerungsmotive (sollte es nicht zu sehr an Wagner erinnern, könnte man sie als Leitmotive bezeichnen). Man nenne besonders das Motiv der Faust-Erlösung, das zuerst im Prolog im Himmel erscheint („Es irrt der Mensch, solange er strebt“), geht durch die Abmachungs-szene und Margaretens Tragödie hindurch, weiter durch das Vorspiel und weitere Teile des Faust II: durch Helenas Tragödie, Grablegung und durch die Abschlußszene. Ein anderes Erinnerungsmotiv — das Margaretens Motiv — dominiert im Hauptteil der ersten Faust-Tragödie und erklingt im „Faust II“ im Monolog von Faust — weiter in Eremitenszenen, welche die Themen von Symbolik in einer fast hypertrophischen Weise fortspinnen; aus dem nachdenklichen

Motiv (V. 10064–10066) wird ein Jubelmotiv (V. 12069–12072) — Goethe nützt hier den Kontrast zwischen Moll und Dur aus. Wichtig ist das Erinnerungsthema von Helena; schon T. Mann schrieb von diesem Thema, es hänge innerlich mit dem Thema von Margarete zusammen. Ja, fürwahr: Faust, der ursprünglich Margarete liebte, sieht zuletzt „in jedem Weib Helena“ (V. 2604). Helenas Thema erlangt seine Eigenartigkeit eigentlich erst in der Dunklen Galerie. Es ist mit dem Muttermotiv verbunden und in der Geisterpantomime wird es mit dem Paris-Thema zusammengebracht. Auf diese Weise wird Helenas Tragödie vorbereitet: sie liegt im Schuldmotiv, in dramatisch wirkender Todesgefahr, weiter in thematischer Bindung der Faust- und Helena-Motive — in jener Bindung, die eine Vernichtung von Faust zur Folge hat (Ende des 1. Aufzuges). Ihre Steigerung erfährt sie im Traum von Faust in der Laborszene. Helenas Thema steht in festem Zusammenhang mit dem Faust-Thema in der Klassischen Walpurgisnacht und erreicht seinen Höhepunkt in Helenas Tragödie. Es ruft Reminiszenzen nicht nur bei Faust hervor (am Anfang des 4. Aufzuges), sondern auch bei Mephistopheles. Helenas Thema wird zuerst, ähnlich wie in der Faust-Sage, von Mephistopheles in der Hexenküche antizipiert und wiederholt sich, diesmal zum letzten Male, in V. 10186. Übrigens dringt auch das eigene Mephistopheles-Thema ähnlich wie das Faust-Thema fast durch alle Szenen der Tragödie hindurch. Der Aufbau des Mephistopheles-Themas zeichnet sich dadurch aus, daß ihm eine konstante motivische Basis fehlt, die für alle anderen Themen charakteristisch ist. Im Falle des Mephistopheles verwendet Goethe eigentlich vier Motive (mit gemeinsamem Kern): das teuflische Motiv, das Motiv der Abhängigkeit von Gott (im Prolog im Himmel), das lebensmännische Motiv (es erscheint gemeinsam mit dem Faust-Thema) — und das individuelle, das Innere Goethes widerspiegelnde Mephistopheles-Motiv. „Heterogene“ Motive erreichen eine Einheit und üben eine lebenskräftige Wirkung aus. Mit Hilfe der Erinnerungs- und fast leitmotivischen Technik verbindet Goethe verschiedene Handlungsdetails. Das Resultat übt eine mächtige Wirkung aus. Es antizipiert den thematischen Aufbau des Nibelungenringes. — Einzelne Gestalten werden kontrapunktisch geformt. So exponiert Goethe im „Faust I“ den ersten Auftritt im Garten so, daß er beide Paare (Faust-Margarete, Mephistopheles-Frau Marthe) zuerst einzeln darstellt, dann aber treten sie „polyphonisch“ auf und zuletzt kämpfen sie gegeneinander (Kontrapunkt „Mephistopheles-Marthe“ gegen „Faust-Margarete“): gleichzeitig werden gemeinsame Themen von Mephistopheles und Marthe zum Kern des negativen Ausklingens der Margaretens Tragödie. In der Klassischen Walpurgisnacht („Faust II“) sind dreierlei thematische Kombinationen festzustellen: Faust-Helena, Homunkulus-Galatee, Mephistopheles-Phorkyas. Beide letztgenannten Paare erreichen (aus musikalischer Sicht) eine vollständige „Durchführung“ — wie in einem Sonatensatz. Homunkulus zerschellt jedoch am Thron von Galatee und Mephistopheles verwandelt sich in Phorkyas. Die wesentlichste Fortspinnung des Themas bleibt aus. Das Thema (recte: Doppelthema) von Faust und Helena ist nicht konsequent durch-

geführt — Faust selbst erbittet sich Helena von Proserpina. — Drei Doppelthemen verbindet Goethe im Verlauf der Handlung mit einer Reihe Nebenthemen und -motiven (z. B. mit dem Thema von Greifen, Sphinxen und Sirenen) wie auch mit den Grundmotiven der Klassischen Walpurgisnacht. Anschließend fügt der Dichter jeder Themengruppe noch ein spezielles Kontrastthema hinzu. Die „Durchführung“ erfolgt gerade in diesen thematischen, durch Variationen bereicherten Kombinationen. Goethe betritt so den Boden der Symphonie wie auch der Oper und antizipiert Verdis Falstaff, R. Strauss und A. Berg (Wozzeck).

Mit der Helena-Oper wendet Goethe das Prinzip eines „Theaters im Theater“ an. Diese Spezialisierung der Form ist von ähnlicher Bedeutung wie die Einführung von Solo- und Chorstimmen in Beethovens 9. Symphonie. In beiden Fällen wird die Gewichtigkeit der ursprünglichen Form verdrängt, dafür erhält sie einen neuen Gehalt. Beiden Komponisten, Goethe und Beethoven, gelingt ein rares Experiment: Musik und Wort sind verschmolzen. Goethe war nicht an einer Kontamination der Tragödie mit erzählender Oper gelegen; er scheint auf Ausgangspunkte der alten Oper zurückzukommen, denn er verlangt in der Begleitung ein herziges, rein melodisches Spiel von Streichinstrumenten. Wie bei Mozart überwiegen auch bei Goethe Vokalparte. Eine Brücke von der Tragödie zur Welt der Antike bildet die melodramatische Szene Innerer Burghof. Der feierliche Charakter der antiken Tragödie geht quasi in die Welt der Oper und des Melodramas über, denn Goethes Verse klingen an dieser Stelle rein musikalisch. Die Realität griechischer Sagen wird von überirdischen Zauberkraften und Taten abgelöst. Helena und die Trojanerinnen sind gerettet — sie geraten allerdings in die Burg von Faust. Der tragische Denker hat mit Geistern und den Scharen von Menelaos zu kämpfen. — Auf diese Weise erzielte Goethe den Übergang zur traditionellen Welt der Oper. Nach antikem Muster werden Faust, Helena und Euphorion vom Chor begleitet. Mephistopheles-Phorkyas führt die als Oper aufgefaßte Handlung in Richtung zur Tragödie — zurück in griechische Gleise.

In seiner Helena-Oper kommt Goethe auf das Gebilde „dramma per musica“ und auf die florentinische Camerata zurück. V. Junk hat nachgewiesen (Neues Mozartjahrbuch 1942), daß die Helena-Oper rein musikalische (opernähnliche) Bedeutungen aufweist. So wird z. B. im 1. Teil durch das Terzett Faust, Helena und Euphorion mit dem Chor die Opernstruktur evoziert. Im 2. Teil wird die Echotechnik verwendet: das Duett von Faust und Helena entspricht in der Tanzszenen dem Solo von Euphorion. Der Chorreigen wird hier vom Ensemble begleitet. Es folgt ein lebhaftes, dialogisch aufgefaßtes Solozwischenspiel. Der 2. Teil wird dann u. a. mit dem Tod eines jungen Mädchens in den Flammen abgeschlossen. Der Auftritt von Faust und Helena im 3. Teil erfolgt im Unisono. Ihnen wird Euphorions Wort gegenübergestellt, das sich vordrängt, aber zuletzt sich im Windhauch verflüchtigt. Im 4. Teil stürzt Euphorion von den Höhen (wie Ikaros erlebt auch er Schmerz und Leid). Das Unisono des Chors wird durch eine Anklage von Faust und Helena unterbrochen; in diese Anklage ertönt

Euphorions Sopranstimme. Euphorion bittet seine Mutter, ihn im dunkeln Schattenreich nicht allein zu lassen. Der Chor wird dann mit einem Trauergesang in drei Strophen der Helena-Oper abgeschlossen. Goethe äußerte den Wunsch, der Chor solle in der Tat wirkungsvoll sein (siehe sein Gespräch mit dem Herrn von Müller am 16. 7. 1827). Der Dichter hat die Vision einer Symphonie, in welcher alle auf brillanten Abschluß ausgerichteten Instrumente gemeinsam eingesetzt werden.

Die Helena-Oper hängt mit dem Mozartschen Operntyp zusammen. Es sei hier auf die Wahlverwandschaft von Euphorions Szenen und den Szenen aus der komisch-ernsten Oper Die Zauberflöte hingewiesen. J. Müller-Blattau lieferte den Nachweis für die Annahme (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft N. F., 1956, Bd. 18), Goethe habe beabsichtigt, mit seiner Helena-Oper eine Huldigung für Mozart darzubringen. Er habe ja gerade Mozarts Musik bereits in seiner Jugend erlebt! Im Mozartschen Sinn konzipiert Goethe seine Finales als mächtige Abschlüsse von einzelnen Aufzügen (I. Aufzug: Pantomime der Geister; 2. Aufzug: Klassische Walpurgisnacht; 3. Aufzug: Abschluß der Helena-Oper; 4. Aufzug: Kampf der Geister; 5. Aufzug: Grablegung und Kampf der Engel mit den Teufeln).

Die Pilgerszene von Anachoreten — dies ist ja eigentlich ein Oratorium, das durch Goethes Vorhaben, eine Reformationskantate zu schreiben (1816), ange-regt wurde. Nach Goethes damaligem Vermerk sollten in der Kantate Tod und Auferstehung Christi dargestellt werden, es sollten hier weder Engelchor noch Chor der im Schreck stehenden Mädchen fehlen. Den Mädchen sollen die Weiber folgen, anschließend solle ein Chor von Jünglingen auftreten. Alles Irdische schwindet, alles Geistliche steigt schwebend bis zum himmlischen Weg und zur Unsterblichkeit hinauf. (Erst Mahler gelang es, diese Visionen Goethes in seine 8. Symphonie zu verkörpern.)

Wir stehen in Verlegenheit, wenn wir den II. Faustteil aus Sicht der Form einordnen sollen. Es ist kein reines Drama in Versen mit angedeuteter Inzidenz-musik, es mangelt ihm aber auch an Zügen einer reinen Oper oder eines Musikdramas mit gesprochenen Dialogen. Goethe bereitete hier also eine neue Form vor, für die H. von Hofmannsthal die Benennung „Festspiel“ geprägt hatte. Goethes Drama im „Faust II“ kann als Gesamtkunstwerk bezeichnet werden, wobei dieser Terminus als eine Wagnersche Antizipation aufzufassen ist. Einzelne Kunstarten werden bei Goethe harmonisch verbunden — die Musik reicht Hand der Poesie, pantomimische Szenen werden gemeinsam mit bildkünstlerischen Bedeutungen der Szene entwickelt. Alles strebt die Synthese an. Diese wird durch die sogenannte „Sprachmusik“ dargestellt. Unter Sprachmusik wird nicht allein der musikalische Klang von Goethes Versen verstanden, sondern der sämtliche Aufbau seiner Tragödie. Sein Ziel sieht der Autor in einer Ehe von Wort und Ton. In dieser Verschmelzung ist das Ziel der neuen Opernreform zu suchen. Poetische und musikalische Formen streben Hand in Hand zur Idee eines Festspieles, d. i. eines Gesamtkunstwerkes empor.

Die Reform der Oper soll in der Tragödie auf eine edle Art und Weise durchgeführt werden, etwa so, wie man es in der Zauberflöte oder noch besser im Don Giovanni findet. Alles Göttliche, Dämonische, Zauberhafte und Übernatürliche kann nur durch Musik ausgedrückt werden. Nur Musik kann dies alles verständlich machen. Sie bringt Grundelemente für die Schaffung einer Tragödie. Die aufgeführten Gedanken brachte Goethe in seinem ganzen Werk zur Geltung. Während er im Wilhelm Meister die Wirkung der Musik auf die Entwicklung der auf ethisches Ausklingen hinzielende Bildung akzentuierte, erweitert er ethische Momente in der Faust-Tragödie, so daß sie für ihn mit dem All zusammenharmonieren. Zwischen Goethes Auffassung von Musik, die für ihn eine universale Persönlichkeit allgewaltig umarmte und alle Widersprüche zu einem harmonischen Ganzen vereinte, und zwischen der lebendigen Realität tat sich offenbar ein Abgrund auf. Im Faust gelangte Goethe an der Grenze seiner Persönlichkeit. Mit Hilfe der Musik sollte alles Ausdrucksvolle, was dem Widerspruch von Schauer und abstoßender Beschaffenheit nahestand, dargestellt werden. Diese Gesetzmäßigkeiten harmonieren mit der Auffassung von Mozart. Goethe tritt eindeutig für Mozart ein. Mozart wurde für ihn zum vorbildlichen Komponisten, der das Ideal von Schönheit und Jugend personifiziert.