

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2003

Goethe
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Krukis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VOMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2003
9. Jahrgang

Goethe im Vormärz

herausgegeben von

Detlev Kopp und Hans-Martin Kruckis

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2004
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, info@geisterwort.de
Druck: DIP Digital Print, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-431-9
www.aisthesis.de

Frieder Reininghaus (Köln)

Goethe und die Musik des Vormärz

Die Bewunderung war ziemlich einseitig. Schon im späten 18. Jahrhundert pilgerte, wer sich zur „geistigen Welt“ rechnete oder von ihr sich angezogen fühlte (im Besonderen auch, wer klassische künstlerische Weihen für den eigenen Kunstehre erhoffte), in das mitteldeutsche Residenzstädtchen Weimar. Es kam durchaus darauf an, Kontakt zum vielseitig interessierten und daher vielbeschäftigten, vielgerühmten Geheimen Rat zu suchen. Excellenz war exklusiv, hatte sich als Mittelpunkt einer nun schon vom gebildeten Europa bewunderten „deutschen Geisteskultur“¹ herauskristallisiert.

In seiner virtuosen späten Annäherung an das Genie ließ Thomas Mann den Assistenten Dr. Riemer – gleich beim ersten Gespräch mit der Hofrätin Witwe Charlotte Kestner, geb. Buff – die Schlüsselfrage aufwerfen: „Warum nur er?“ In aller gebotenen Höflichkeit wies der Mann des entsagungsvollen hohen Dienstes am Höchsten auf dessen Unbedenklichkeit und Einfalt hin, die sich mit den außerordentlichen Talenten, schlafwandlerisch sicheren Instinkten und einer so bewunderungswürdigen wie betörenden Heiterkeit paarte. Riemer erwähnte sorgsam die Verschränkung von Spontaneität und Kalkül bei der „herrscherhaften und gleichsam freihändigen Beschwörung des Wortes und der Gestalt“². Taktvoll brachte der Famulus die – neben der hoch entwickelten Befähigung zu Selbstkritik – in ihrer Naivität frappierende Empfänglichkeit des Dichtersfürsten für Lob in Anschlag. Er monierte sogar dessen Charakterschwächen und sein Faible für schwache Charaktere wie „Eduard, Tasso, Clavigo und diesen Meister und Faust“³. Die im unmittelbaren Dunstkreis der „goldenen Gefälligkeit“ sich ausbreitende Kälte des Erfolgs wollte sich nicht verschweigen lassen, nicht die Distanz zum Rest der Menschheit durch „umfassende Ironie“, nicht „der Blick der Kunst, der absoluten Kunst, welche zugleich die absolute Liebe und die absolute Vernichtung oder Gleichgültigkeit ist und jene erschreckende Annäherung ans Göttlich-Teufliche bedeutet, welche wir Größe nen-

¹ Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, Frankfurt 1975, S. 29.

² Ebd., S. 50

³ Ebd., S. 55.

nen⁴. Zum wiederholten Male fragt der Philolog Riemer, der die eigene Poesie unter dem Namen Silvio Romano publizierte, sich und die Nachwelt: „Warum nur er? Was kommt hinzu bei ihm, das ihn zum Halbgott macht, ihn zu den Sternen erhebt?“⁵

Als Magnet wirkte Johann Wolfgang von Goethe erst recht, als der Pulverdampf der napoleonischen Feldzüge und der Befreiungskriege verfliegen war. Nun konnte das Licht des vom „Doppelsegen des Geistes und der Natur“⁶ beflügelten Heroen wieder ungetrübt erstrahlen. Man kam und staunte – und wollte am großen Glanz in der kleinen Residenz partizipieren. Der „Olympier“ aber auf seinem Anwesen oberhalb des Marktplatzes hielt wenig von den nachfolgenden Künstler-Generationen, die seine Ratschläge und Anerkennung suchten. Über Caspar David Friedrich ließ er sich verächtlich aus. Wilhelm Müllers Gedichte tat er, leicht beiseite schnaubend, als „Lazarett-Poesie“ ab. Franz Schubert, der ihm verehrungsvoll ein Konvolut mit Vertonungen erlesener Gedichte aus seiner, Göthes eigener Produktion zusandte, würdigte er keiner Dankeseile. Während eines Konzerts, das Heinrich Joseph Baermann in seinem Hause am Frauenplan gab, schwatzte und schäkerte der Alte Herr laut und aufdringlich. Ungeachtet der himmelhoch jauchzenden und in Wolfsschlucht-Abgründe stürzenden Kantilenen, die sonst überall Sensation machten! Den wegen seiner bis dato noch nicht zu Gehör gekommenen Brillanz, Kantabilität und technischen Perfektion frenetisch gefeierten Solo-Klarinettenisten accompagnierte übrigens am Kielflügel der als Pianist damals ebenfalls schon höchst anerkannte Carl Maria von Weber, der als Dirigent sowie Tonsetzer auch bereits ein allgemeiner Begriff und als Operndirektor in Prag designiert war.

Nur am jungen Felix Mendelssohn Bartholdy, den ihm Freund Zelter⁷ von Berlin aus ins Haus schickte, fraß er einen Narren. Ihn wusste er gern in seiner Nähe und ließ sich von ihm oft und ausführlich „klim-

⁴ Ebd., S. 59.

⁵ Ebd., S. 55.

⁶ Ebd., S. 59.

⁷ Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Maurermeister, Violinist und Komponist (insbesondere auch von Goethe-Liedern); langjähriger Leiter der Berliner Singakademie und der Liedertafel, die zum Vorbild der Männergesangsvereine des 19. Jahrhunderts wurde; schließlich Gründer des Königlichen Instituts für Kirchenmusik, Ehrenmitglied der Königlichen Akademie in Preußen und Musikdirektor an der Universität Berlin.

pern⁶⁸. Der hellwache und nicht nur pianistisch besonders flinke Junge, der die Schwelle des Klassizismus noch nicht verlassen hatte, traf den Ton, die Bandbreite der Töne, die ihm zusagten. So klein er war, wusste Mendelssohn doch sowohl die virtuose Oberfläche auszureizen und abzudecken, als zugleich auch mit der damals als gänzlich antiquiert geltenden kontrapunktischen Kunst Sebastian Bachs behände umzuspringen – und dieser „Alte Bach“ hatte ja, wie der fortdauernd weltberühmte Händel, tatsächlich bis in Goethes Lebenszeit herübergeragt, war ihm Begriff und Bedeutung. Der verheißungsvollste Schüler, der Wunderjüngling Felix, verstand die kühlen Luftschichten zu durchbrechen, die „kalte Behaglichkeit“⁶⁹ zu erwärmen. Er durfte am „Heldenleben“ aus nächster Nähe teilhaben. Er regte Goethe an, ohne ihn aufzuregen.

Olympische Ignoranz

Für das, was als die damals neue, romantisch inspirierte Musik schon in größere Tiefen lotete und sich emphatischer aufschwang, zeigte Er, der Herr der klassischen Verhältnisse, demonstrativ Desinteresse. Der erwähnte Virtuos Baermann, ohne dessen grenzüberschreitende Kunstfertigkeit es weder zu Webers bewunderungswürdigen Klarinetten-Werken noch wohl zu dessen richtungsweisender Instrumentationstechnik gekommen wäre, der überhaupt die nachhaltigste Wirkung zeitigte für die um 1815 einsetzende Emanzipation der Blasinstrumente und ihrer „Klangfarben“ – vornehmlich durch Giacomo Meyerbeer in der Oper,

⁸ Goethe hatte in jungen Jahren über längere Zeit Klavierunterricht erhalten und brachte es zu passablen Fertigkeiten. In seiner Straßburger Studentenzeit spielte er intensiv Violoncello und erwog sogar, mit diesem Instrument ggf. seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Später ließ er sich in verschiedenen Lebensphasen intensiv Musik vorspielen – um sich innerlich aufzubauen (und auch um ihm bis dato unbekannte Musik in Erfahrung zu bringen). Z.B. nutzte er 1818 einen Erholungsurlaub in Bad Berka, um sich vom dortigen Badinspektor und Organisten Johann Heinrich Friedrich Schütz, der ihm schon in den Jahren zuvor am Frauenplan verschiedentlich Bach-Werke vortragen hatte, täglich bis zu vier Stunden musikalisch aufwarten zu lassen, und zwar „... nach der historischen Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emmanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dergleichen mehr.“ (Brief an Zelter v. 4.1.1819). Vgl. Claus Canisius, *Goethe und die Musik*, München und Zürich 1998, S. 110ff.

⁹ Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, (wie Anm. 1), S. 53.

durch Hector Berlioz im Konzertsaal –, dieser Jahrhundertkünstler wurde in Weimar schlichtweg misshört. Frustriert reiste er mit seinem genialen Duo-Partner unmittelbar nach dem Auftritt, der seinen Hauptzweck so offensichtlich verfehlte, nach Berlin weiter. Dabei wollte Carl Maria von Weber ersichtlich mit dem Hausherrn, der seine Karriere vier Jahrzehnte zuvor als Singspiel-Librettist begonnen hatte, ins Geschäft kommen.

Kurz vor der Ankunft in Thüringen hatte Weber seinem Tagebuch anvertraut: „Nach einem guten Operntext lechze ich ordentlich“¹⁰ (die Sehnsucht nach einer kompetenten Vorlage war nur zu verständlich vor dem Hintergrund der öffentlichen Einwände gegen seinen Opern-Erstling *Silvana*). Nach der Weimarer Enttäuschung begann er, sich anderweitig umzusehen. Es kam ihm mit Friedrich Kinds Plot vom *Probeschuß* bzw. von der *Jägersbraut* zwar alles andere als ein guter Text in die Hände, aber eines der wirkungsmächtigsten Opernlibretti. 1821 machte das im Schauspielhaus am Berliner Gendarmenmarkt besonders lange und sorgfältig vorbereitete Projekt dann Sensation: *Der Freischütz* veränderte die Sphäre des Musiktheaters nördlich der Alpen schlagartig und weitreichend – ohne Goethe, der die Chance gehabt hätte, in diesen Prozess eingebunden zu werden. Doch vielleicht stellte sich der bizarre Erfolg ja gerade auch in Opposition zur Weimarer Ästhetik ein: Etwas Neues wollte und sollte sich Bahn brechen.

Es gibt vernünftige Gründe, die Ära des Vormärz auf die Zeit zwischen dem Sommer 1830, als in Europa verschiedene Insurrektionen aufflammten, und dem Vorfrühling des Jahres 1848 zu begrenzen. Im Sinn dieser Beschränkung gehört die nicht zustande gekommene Zusammenarbeit zwischen dem Weltliteraturschöpfer und dem aufstrebenden, aber bereits 1826 in den Musikerhimmel abberufenen Weber kaum zum Thema *Goethe und die Musik des Vormärz*, da die Sache zu weit im Vorfeld liegt. Doch erscheint sie im Hinblick auf das Verhältnis von Goethe zu den Jüngeren, den beiden Generationen der Künstler im Vormärz, ebenso symptomatisch wie das konfliktöse Verhältnis zu Ludwig van Beethoven.

„Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt“, schrieb Goethe am 2.9.1812 an Zelter. „Sein Talent hat mich in Staunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht unrecht hat, wenn sie die Welt destestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für

¹⁰ Carl Maria von Weber, Tagebucheintrag vom 18.1.1812, zit. nach Otto Hellinghaus, *Carl Maria von Weber*. Freiburg 1924, S. 33.

sich noch für andere genussreicher macht.¹¹ Im Gegenzug reizte Beethoven Goethes „Höflichkeit“ und die Glätte, mit der er sich auf dem diplomatischen Parkett präsentierte¹²; was freilich der Verehrung für die große Dichtung kaum Abbruch tat. Das bereits 1792 entstandene *Mailed* („Wie herrlich leuchtet mir die Natur“) wurde in die Sammlung der Acht Gesänge opus 52 aufgenommen, opus 75 enthält drei Goethe-Lieder, opus 83 ebenfalls – und die Egmont-Musik (op. 84, 1809/10) darf als das Highlight aller Musik genommen werde, die zu Goethes Lebzeiten in Reflex auf seine Dichtung entstand.

Wäre die politische Haltung des Ministers JWG dem freischaffenden Tonkünstler und „Hirnbesitzer“ Beethoven eine unüberwindliche Anfechtung gewesen, hätte er wohl kaum relativ kurze Zeit nach den vier Begegnungen in Teplitz die Kantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* (op. 112) geschrieben. Mit den beiden Texten, die sich der bedrohlichen Stille widmen und der Hoffnung auf frische Fahrt, gelangte Beethoven zu jenen Schreibweisen, die nachmals als Charakteristika seines „Spätwerks“ wahrgenommen wurden; radikal erscheint das Einfache montiert, der fürchterliche Aufschrei über der bekümmerten Ruhe – ein durchaus experimentelles Werk, mit dem der Komponist die Übereinstimmung mit dem Dichter in Fragen der Naturbetrachtung wohl zu unterstreichen gedachte (wie sehr sein Benehmen den Gesprächspartner befremdete, war ihm, soweit Dritte dies als Augenzeugen berichteten, entgangen – überhaupt ging der Wunsch nach engerem Kontakt einseitig vom „schwierigen“ Komponisten aus). Beide Gedichte „scheinen mir ihres Kontrastes wegen sehr geeignet, auch diesen durch Musick mit theilen zu können“,¹³ schrieb er nach Weimar.

Der Adressat bedankte sich weder für die im Jahr 1822 gedruckte und umgehend nach Weimar gesandte Partitur, noch beantwortete er das verspätet eintreffende Begleitschreiben; und dann segnete Beethoven 1827 das Zeitliche. Der Dichter war des Problems enthoben. Noch ignoranter verhielt er sich gegenüber Franz Schubert, der im Alter von knapp 32 Jahren 1828 starb und – gerade in seinen Goethe-Vertonungen wie dann in den großen Lieder-Zyklen – einen Ton suchte und fand, der aus

¹¹ Zit. n. Hans Joachim Moser, *Goethe und die Musik*, Leipzig 1949, S. 36.

¹² Beethoven am 12.8.1812 an seine Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig: „Göthe behagt die Hofluft zu sehr/ Mehr als einem Dichter ziemt“. Zit. n. *Briefe*. Eine Auswahl hg. v. Hansjürgen Schaefer, Berlin 1974, S. 81.

¹³ Ludwig van Beethoven, *Briefe*. Eine Auswahl hg. v. Hansjürgen Schaefer, Berlin 1974, S. 156.

heutiger Perspektive „vormärzlicher“ erscheinen mag als vieles, was dann nach der Juli-Revolution und mitunter sogar unter geschärften politischen Vorzeichen mit unmittelbar gegenwartsbezogenem Gebrauchswert entstand.

Goethe für (fast) alle

Das war ein außerordentlich stattliches Kontingent. Zu ihm trug vorzüglich Carl Loewe (1796-1869) bei. Der diente in Stettin 46 Jahre lang als Kantor, Organist, Rezensent und Chronist des Musiklebens, als städtischer Musikdirektor und Gymnasiallehrer für Musik. Er war ein Mann der patriotischen Ideen und doch königstreu, bevorzugte bei seiner Tonmalerei kräftige Pinselstriche und Farben, bediente oft drastische Effekte und befließigte sich einer gewissen Naivität. Überdies schätzte er häusliche Behaglichkeit, weshalb er auch „preußischer Bratenbarde“ genannt wurde. 1824 reüssierte Loewe, während er noch in Halle studierte, in Berlin mit einem *Erlekönig* – just zu dem Zeitpunkt, als Schubert in Wien mit dem seinen (verspätet) an die Öffentlichkeit drang. Auch Loewes *Erlekönig* war ein Opus 1. Freilich erhob sich bei ihm die Frage, wer da so spät durch Nacht und Wind reitet, nicht aus der Ungeduld des Pferdege-trappels, sondern aus dem Wispern der Erlen. In Loewes erster großer Sammlung *Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen* op. 9 (1828-1835) ist Goethe bevorzugt vertreten – mit *Wandrer's Nachtlied*, *Der du von dem Himmel bist*, *Die verliebte Schäferin Scapine*, *Meine Ruh ist hin (Gretchen am Spinnrade)*, mit einer größeren Szene aus *Faust I* und mehreren Gesängen aus *Faust II*. Dazu kommt noch verehrungsvoll *Der alte Goethe* nach einer Dichtung von Friedrich Förster.

Die drei Balladen op. 20 mit *Hochzeitslied*, der zunächst im Konzertsaal aus dem Stegreif gegebene *Zauberlehrling* (Loewe begleitete sich selbst) und – zu besonderer Popularität gelangt – die *Wandelnde Glocke* kamen 1832 hinzu. Dann *Die Braut von Corinth* op. 29, *Der Fischer* op. 43 No. 1, das Balladen-Trio *Der Bettler*, *Der getreue Eckart*, *Der Totentanz* op. 44 (1835), *Der Gott und die Bajadere* op. 45 No. 2 sowie *Der Schatzgräber* op. 59 No. 3 (1839) und noch so manch andere Ballade, die wie eine Kurzo-per mit Klavier rezipiert wurde und für ein Jahrhundert in den Grundstock des Liederabend-Repertoires einrückte. Insbesondere setzte Loewe auch *Die Walpurgisnacht* (1833) und den *Gesang der Geister über den Wassern*

(1842) für Chor und Klavier aus, ferner Wilhelm Meisters *Schlussworte* (1835) für Chor a cappella (1835).

Von Berlin aus, wo nun Goethe-Hochkonjunktur herrschte (und die Bemühungen Zelters, Reichardts und dessen Nachfolger Friedrich Heinrich Himmel gerade im geselligen Musikleben Früchte trugen), steuerten die Liedertafel-Meister Bernhard Joseph Klein (1793-1832), Ludwig Berger (1777-1839) und Ludwig Rellstab (1799-1860) ihr Scherflein bei; dazu Fanny Hensel (geb. Mendelssohn, 1805-1847) einige Lieder, die von den frühen Arbeiten des Bruders kaum zu unterscheiden sind. Im Westen profilierte sich der vor allem als Oratorien-Schöpfer bedeutende Ferdinand Hiller (1811-1885), ein Freund von Clara und Robert Schumann, der von 1847 an Städtischer Kapellmeister in Düsseldorf, dann noch dreieinhalb Jahrzehnte in dieser Funktion in Köln tätig war. Ähnlich wie Felix Mendelssohn Bartholdy, der die meisten der von ihm bearbeiteten Goethe-Texte für Gemischten oder Männerchor setzte, bediente auch Hiller bevorzugt den Bedarf der Singe- oder Gesangsvereine, deren Zahl und Aktivität nach 1830 rasch und stark zunahm, gerade auch in Wechselwirkung mit dem Anschwellen der Musikfeste. Pilotfunktion in der Bewegung, die an manchen Orten dezidiert „demokratischen Charakter“ gewann, hatten die *Niederrheinischen Musikfeste*, die in verschiedenen Städten der Region stattfanden. Und sie entwickelten sich gerade auch durch das Engagement von Mendelssohn und Hiller zu „Leuchttürmen“. Den Goethe-Texten als konsensfähigstem Text-Material kam in der „Bewegung“, aus der Vereine und Feste erwachsen, quantitative und qualitative Schlüsselfunktion zu. Von Hiller ist eine rhetorische Frage überliefert, die auf die Musikalität der Goetheschen Sprache abhebt: „Sind je Lieder *gedichtet* worden, die in gleichem Grad wie die Goethischen als *gesungen* zu bezeichnen wären?“¹⁴

In Mitteldeutschland, dessen bürgerliches Musikleben vom Leipziger Musikverlagswesen, dem Muster-Orchester im Gewandhaus und seinem Dirigenten Mendelssohn geprägt wurde, profilierte sich auch Moritz Hauptmann (1792-1868), der als Musiktheoretiker und Konservatoriumslehrer ebenfalls in der Messestadt wirkte. Seine Chorsätze bereicherten den stattlichen Haushalt der Sinnsprüche und Festtagsrahmen-Musiken, die einmal im Seelenleben des Volkes eine nicht unerhebliche Rolle spielten. Stücke wie das (auch von Mendelssohn mit Musik bedachte) *Zigeunerlied* zielten in volkserzieherischer Absicht zunächst darauf, bürgerliche Geselligkeit festlich zu ordnen. Der Schmuck

¹⁴ Moser, (wie Anm. 11), S. 101.

dieses Typs ist freilich längst angelaufen und eine dergestalt konstituierte Ordnung verfiel im 20. Jahrhundert. Aber mit dem heiteren Ton zum *Zigeunerlied*, das bis heute von leistungsfähigen Chören mit Traditionsbewusstsein gesungen wird, hielt sich die komödiantische Seite des großklassischen Textautors in Erinnerung: „Wille wau wau wau!/ Wille wo wo wo!/ Wito hu!“

Nicht als Schöpfer von Konzert- und Kammermusik, jedoch als Autor von Liedern und Opern ist Louis Spohr (1784-1859) heute fast völlig vergessen. Der hoch talentierte Violinist war in jungen Jahren viel in Deutschland, der Schweiz, Italien und Russland unterwegs, leitete von 1805 an sieben Jahre lang die Hofkapelle in Gotha (und nebenbei die Musikfeste in Frankenhausen und Erfurt), wurde dann – inzwischen der anerkannteste Geigenvirtuose Deutschlands – als Kapellmeister für das *Theater an der Wien* engagiert. 1816 brachte er in Prag seinen *Faust* heraus, dessen Libretto der Journalist Josef Carl Bernard, aus verschiedenen Quellen schöpfend, in der Tradition der Besserungsstücke des Wiener Volkstheaters arrangiert hatte – Goethes Dichtungen wurden nicht herangezogen. Denen erwies freilich der Liederkomponist Spohr, der nach einem Intermezzo als Kapellmeister in Frankfurt und weiteren ausgedehnten Konzertreisen 1822 die musikalische Leitung der Hofoper in Kassel und des dortigen Musiklebens übernahm, dann noch ausgiebig Referenz: *Rastlose Liebe*, *Kennst du das Land*, *Ich hab mein Sach auf nichts gestellt* und – für den praktischen Theaterzweck – das *Gretchen am Spinnrade* finden sich im Konvolut seiner Gesänge und Chorstücke, das in den Jahrzehnten bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1857 answoll.

Auch weiter im Süden blühte die Pflege des geselligen Musiklebens mit Goethe-Texten in den Vormärz-Jahren. Als Beispiel aus einer Hundertschaft verdienstvoller Musiklehrer und -Direktoren sei Selmar Bagge aus Coburg (1823-1896) hervorgehoben, von dem – er war 1842 als Privatlehrer nach Wien gegangen – ein charakteristischer Trauermarsch zu Ehren der „Märzgefallenen“ existiert (ediert zum Wohle der Hinterbliebenen der bei den Wiener Barrikadenkämpfen getöteten Revolutionäre). Zuvor und danach komponierte Bagge fleißig Goethe-Texte wie *Frühling übers Jahr* („Das Beet, schon lockert's sich“), *April* („Augen, sagt mir...“), *Psyche* oder *Dir darf dies Blatt ein Kettchen bringen*. Auch der Lebensweg des Demokraten Bagge nahm einen charakteristischen Fortgang: Er kam in Wien als Lehrer am Konservatorium unter, bewährte sich als Redakteur einer Musikzeitschrift auch in Leipzig und leitete nebenbei die Singaka-

demie in Halle, ging dann als Leiter der Musikschule, nachmals Akademie, nach Basel. Und erhielt einen Professorentitel.

Nachwirkungen des musikalischen Vormärz-Vorprogramms

Der Vormärz, ohne dass es seine Teilhaber zunächst wissen konnten, war kräftig angebrochen, als Goethe mit seinem legendären „Mehr Licht!“ (oder, wie Thomas Bernhard mutmaßte, mit einem finalen „mehr nicht!“¹⁵) von der Bühne seines großen Lebens abtrat. Zuvor schon – auch davon legt Ernst Challiers Liederkatalog¹⁵ beredtes Zeugnis ab – war eine bis dahin nicht gekannte Fülle von Kompositionen zu den Gedichten eines einzigen Autors entstanden. Deren Strom hielt auch in den Jahren nach 1830 unvermindert an. Er schwoll sogar noch weiter, wiewohl neue Sterne am Dichterkimmel erschienen. Insbesondere Heinrich Heine, aus dessen frühem poetischem Œuvre bald noch mehr vertont wurde als aus Goethes Gesamtwerk (er übertrumpfte mithin auf diesem Gebiet den teilweise bewunderten Altvorderen).

Nach 1815, als die heftige politische Bewegung zum Stillstand und die Restauration ungebremsst zum Zuge kam, stellte sich der jungen Generation zunehmend schärfer die Frage nach neuer gesellschaftlicher und ästhetischer Orientierung. Die musikalische Produktivität fand einen ihrer Anknüpfungspunkte bei der Dichtung des *Sturm und Drang*, insbesondere beim jungen Goethe. Der radikale Subjektivismus und der Gestus des Aufbegehrens setzen sich in Gedichten wie dem *Stürmischen Morgen* und dem *Muth* von Wilhelm Müller fort. Texte dieser Art verweisen auf „rote Feuerflammen“, einen womöglich revolutionären Horizont; jedenfalls auf ein aus Verzweiflung radikalopponierendes Ich: „Will kein Gott auf Erden sein,/ Sind wir selber Götter“¹⁶. Zeilen wie diese aus den *Hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* dürfen als Reflex auf den *Prometheus* genommen werden – als Fortschreibung der Vision vom prometheischen Menschen, an den sich der junge Goethe heranschrieb (und dabei der Annäherung ans „Göttlich-Teuflische“ gewahr wurde). Wer Höchstes erzielen will, muss in die Tiefe streben; wird sich entäußern, um zum Innersten vorzudringen – und möchte dabei doch gesichert und

¹⁵ Ernst Challier, *Grosser Liederkatalog*, Berlin 1886, 15. Nachtrag 1914.

¹⁶ In: *Muth!* – Wilhelm Müller, *Hinterlassene Papiere eines reisenden Waldhornisten*, Teil II, 1824 / Franz Schubert, *Die Winterreise*, op. 89 D 911, 1827.

gut leben: „Wähntest du etwa,/ Ich sollte das Leben hassen,/ In Wüsten fliehen,/ Weil nicht alle Blütenträume reifen?“¹⁷

Die erste Musik zum tollen, kühnen, tollkühnen *Prometheus*-Gedicht aus der Mitte der 1770er Jahre dürfte von Johann Friedrich Reichardt¹⁸ stammen: Ein Tonsatz von 1794 nach dem Modell einer großen Opern-Arie (vom Rezitativ ins Arioso übergehend) nutzt das Gedicht, als der Komponist wegen seiner freimütig bekannten freiheitlichen Gesinnungen aus Berlin vertrieben wurde. In denkwürdigem Kontrast zum politischen Mut steht die kompositorische Verzagttheit; das Große und Ungeheure wird mit allzu konventionellen und schlichten Melodien besungen, als hätte er als „Eckermann in Tönen“ zu dienen. Freilich widmete sich Reichardt auch Goethes genauem Blick auf das Kleine, auf die Notiz der flüchtigen Begierde und die Erhebung einer kleinen erotischen Begebenheit in Lyrik, die zum Himmel greift. Längst war man bereit, dem Dichter-Jupiter zuzugestehen, was den Ochsen nicht ziemte. Nah dem stillen Ergötzen in der lauen Sommernacht und der Grasnarbe erscheint Reichardts Ton, vorzugsweise getragen von der Harfe, auch nach mehr als zweihundert Jahren noch ungleich triftiger als im Kontext des Heroischen. In den nach 1794 auf Gut Giebichenstein entstandenen *Liedern der Liebe und der Einsamkeit* findet sich beiläufig eines vom *Mut* – die kleine Frivolität berührte sanft die Demarkationslinie des Wohlanständigen. Auch unterm Freiheits-Aspekt solcher Lieder war Reichardt eines der Vorbilder für Wilhelm Müller. Und für den Tonkünstler, der ihn verewigte: Franz Schubert.

Der hatte es, so leicht ihm die Musik zuzufallen schien, im kurzen Leben für die Kunst schwer. Als er aus der Kindheit erwachte, lösten die Eruptionen des Vulkans Beethoven in seiner unmittelbaren Nachbarschaft Erschütterungen von zunehmender Heftigkeit aus. Schubert, die-

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe, dtv-Gesamtausgabe, München 1962, Bd. 1, S. 285.

¹⁸ Johann Friedrich Reichardt, (1752-1814), nach unsteter Jugend der letzte Hofkapellmeister Friedrichs II. von Preußen und von König Friedrich Wilhelm II. Von 1777 an bereiste und bespielte Reichardt wieder die verschiedensten Orte in Deutschland, der Schweiz, in Italien und Frankreich, kam auch nach London und Skandinavien. Sein offenes Eintreten für die französische Revolution führte 1794 zur Entlassung aus dem preußischen Staatsdienst. Reichardt erwarb in Giebichenstein bei Halle ein Gut mit berühmtem Garten; dort setzte er eine größere Anzahl von Goethe- und Schiller-Gedichten in Musik; teils als Chorgesänge, teils als Sololieder, zur Harfe oder zum Klavier zu singen. Er baute das Anwesen zur „Herberge der Romantik“ aus – es wurde 1806 von Truppen des ihm verhassten Napoleon verwüstet.

ser durch die Umstände (und ihre Folgen) allzeit jung Gebliebene, fand den Ausweg aus der klassischen Ideal-Landschaft, die Haydn neu vermessen, Mozart mit buntem Gewimmel und graziler Architektur erfüllt, Beethoven mit zyklischen Bauwerken versetzt hatte. Er konnte nicht wissen, dass der Gang durch die Schlucht, bedrückend und zugleich beglückend, von den Späteren als der Weg zu einer neuen Musik-Epoche betrachtet wurde, als „Grenzüberschreitung“ hin zu „musikalischer Romantik“: ins Offene, ins Freie. Und das eröffnete sich Schubert – wie nirgends sonst – in der Halböffentlichkeit des zusammenwachsenden (und dann auch wieder auseinanderlaufenden) Freundeskreises. Vor dessen Ohren fanden seine Modelle eines neuen deutschen Kunstlieds Anerkennung: Mit dem frischen Anflug einer für Augenblicke real zu erfahrenden Freiheit emanzipierte er sich von den Mustern der süddeutschen Liederschule.

In den politisch turbulentesten Monaten der Jahre 1814/15 warf Schubert, neben so vielem anderen, Freiheits- und Kampfgesänge aufs Papier; vorzugsweise nach Texten von Theodor Körner, der kurz vor seinem Heckenschützentod noch Hoftheaterdirektor in Wien und ein flüchtiger Bekannter des jungen Komponisten wurde; sodann Hymnen auf *Die Befreier von Wien* und die Sieger von Waterloo. Nach hundert „Fingerübungen“ stellte sich einer der „Durchbrüche“ der Musikgeschichte ein: *Gretchen am Spinnrade*. Mit diesem durchkomponierten *Gesang* fügten sich Sprach-, Gesangs- und Spielrhythmus – im Sinn der damals dominanten Ästhetik Hans Georg Nägelis – zu einer bis dahin unbekanntenen Polyrhythmie. Der Text wuchs durch Schuberts höchst artifizielle Formgebung, durch die dialektische Spannung zwischen dem Klaviersatz, der den mechanischen Vorgang des Spinnens nachahmt, und der schwebenden Lineatur der Melodiestimme. Es konstituierte sich, was Peter Gülke ein „Doppelkunstwerk“ nannte. Ein Klangband, wie es sonst von Schubert den Flüssen und Bächen zugeschrieben wurde, setzte sich in Bewegung, entfaltete die Wellen der Gewässer, denen der Komponist überhaupt so manche Botschaft anvertraute.

„Etwas schnell“ lautete die Tempoangabe für *Gretchen am Spinnrade* ursprünglich, wurde dann aber in „Nicht zu geschwind“ geändert. Diese Arbeit (D 118) entstand am 19. Oktober 1814, wurde aber erst sieben Jahre später als opus 2 gedruckt, erstmals öffentlich aufgeführt 1823 im Wiener Musikverein. Josef von Spaun erinnerte sich: „Der weibliche Teil des Auditoriums geriet dergestalt ins Heulen, so daß das Schluchzen das Konzert [...] zu einem vorzeitigen Ende brachte. Eine gute Jause (Kaf-

fee und Kuchen) und Schuberts wie Vogls Humor, brachten die Gesellschaft wieder in Ordnung. Den beiden Künstlern, die durch jene Tränen besonders geehrt waren, blieb der Tag, der erst im Mondlicht endete, unvergesslich.¹⁹ Auch der Komponist Ferdinand Hiller schilderte, wie er mit seinem Lehrer Johann Nepomuk Hummel den Sänger Johann Michael Vogl, der nur über eine kleine Stimme verfügte, und Schubert, der ein mäßig talentierter Pianist war, beim Musizieren erlebte. Die hartgesottenen Profis waren angerührt; dem alten Hummel perlten gar „Tränen auf seine Wangen“.²⁰

Recht genau ein Jahr nach der Niederschrift der Ballade *Gretchen am Spinnrade* bekam Schubert, der es mittlerweile zum Hilfslehrer gebracht hatte (dessen Sinn aber zweifellos nach Höherem stand), von ein paar Freunden Besuch. Spaun berichtete: „Wir fanden Schubert ganz glühend, den *Erlkönig* aus dem Buche laut lesend“ – es dürfte sich um eine Gedicht-Anthologie gehandelt haben, vielleicht sogar um das Singspiel *Die Fischerin*, dem diese Ballade ursprünglich als Einlage zugeordnet war. „Franz ging mehrmals mit dem Buch auf und ab; plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade nun auf dem Papier. Wir liefen damit in das Konvikt, da bei Schubert kein Fortepiano war, und dort wurde der *Erlkönig* noch am selben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.“²¹

Welch ein Opus 1!²² Die bei *Gretchen am Spinnrade* aufgebotenen Mittel, der Charakter des „subjektiven Bekenntnisses“ und damit die Wirkung war beim *Erlkönig* noch gesteigert. Über der Triolen-Repetition des Klaviers, die an das galoppierende Pferd erinnert, erhebt sich die feinfühlig differenzierte Gesangsmelodie, in der sich der Ton des Referenten von den immer ängstlicher werdenden Bekundungen des Knaben wie von den Beruhigungsversuchen des Vaters und der Geisterstimme des lebensbedrohlichen Phantoms abheben. Mit dem Entsetzen stellt sich Chromatik ein und lösen sich die Grenzen der Strophen auf. Beschleunigung und Ungeduld. Franz Schubert gelang die frappierende Mannigfaltigkeit aus dem eingangs exponierten Bass-Motiv aus aufsteigenden Tonleiter-Segmenten und absteigendem Dreiklang. Er hatte den Weg zu

¹⁹ Franz Schubert, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1964, S. 106.

²⁰ Ebd., S. 108.

²¹ Ebd., S. 127.

²² Die angerührten Freunde ließen dieses musikalische Dramolett drucken. Auf eigene Kosten.

einer souveränen und – für die Liedkomposition richtungsweisenden – Tonsprache gefunden. Dass ihm dies mit Hilfe gerade dieser Texte gelang, war alles andere als Zufall. Den großen Mann im fernen Weimar erreichte zwar die Botschaft, die da von der Wiener Vorstadt ausging, aber er nahm sie nicht zur Kenntnis. Ihm genügte im Wesentlichen, was Carl Friedrich Zelter von seinen Gedichten mit Musik versah²³ – und was ihm der junge Mendelssohn zu Ohren brachte.

Mendelssohns Leichtigkeit

Überglücklich schreibt der zwölfjährige Felix Mendelssohn, unterwegs mit seinem Kompositionslehrer Zelter, am 6. November 1821 der Familie in Berlin: „Jetzt hört alle, alle zu. Heute ist Dienstag. Sonntag kam die Sonne von Weimar, Goethe, an. Gleich waren wir die Treppe herunter. Er war im Garten und kam eben um eine Hecke herum. Er ist sehr freundlich, doch alle Bildnisse von ihm finde ich nicht ähnlich. [...] Man hält ihn nicht für einen Dreiundsiebziger, sondern für einen Fünfziger. Nachmittag spielte ich Goethe über zwei Stunden vor, teils Fugen von Bach, teils phantasierte ich. Den Abend spielte man Whist. [...] Den Abend aßen wir zusammen, auch sogar Goethe, der sonst niemals zu Abend ißt. Nun, meine liebe, hustende Fanny: gestern früh brachte ich Deine Lieder der Frau von Goethe, die eine hübsche Stimme hat. Sie wird sie dem alten Herrn vorsingen. Ich sagte es ihm auch schon, daß Du sie gemacht hättest, und fragte, ob er sie wohl hören wollte. Er sagte: ‚Ja, ja, sehr gerne‘. Heute oder morgen soll er sie hören.“²⁴

Wir wissen nicht, ob sich der Dichturfürst dafür Zeit nahm. Sicher jedoch ist, dass er täglich die Klavierkünste von Felix bewunderte; ein oder zwei Tage nach dem Whist-Abend spielte dieser ihm seine „Sonate aus g-moll vor, die ihm sehr wohl gefiel.“²⁵ Am 10. November 1821 be-

²³ Wie sehr Goethe Zelter in musikalischen Fragen verbunden war und blieb, wird durch eine Äußerung aus der Zeit um 1820 deutlich: „*Deine* Kompositionen fühle ich sogleich mit meinen Liedern identisch, die Musik nimmt nur, wie ein einströmendes Gas den Luftballon mit in die Höhe.“ Zit. n. Moser, (wie Anm. 11), S. 95.

²⁴ F. Mendelssohn Bartholdy, *Glückliche Jugend*. Briefe des jungen Komponisten, hg. v. Günter Schulz. Bremen 1971, S. 19f.

²⁵ Dieses Jugendwerk Mendelssohns, komponiert am 18.8.1821, wurde erst posthum als op. 105 publiziert.

richtete Felix Mendelssohn Bartholdy den Eltern, Geschwistern und neugierigen Tanten nach Berlin:

Alle Nachmittage macht Goethe das Streichersche Instrument mit den Worten auf: ‚Ich habe dich heute noch gar nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor‘, und dann pflegt er sich neben mich zu setzen, und wenn ich fertig bin, so bitte ich mir einen Kuß aus oder nehme mir einen.²⁶

Also spielte der zwölfjährige Mendelssohn ihm wieder vor. Werke von Johann Sebastian Bach, die er schon seit Jahren auswendig konnte – und das, was er, halb improvisierend, virtuos aus der ihm bis dahin zur Kenntnis gelangten Musikliteratur kompilierte.²⁷

Zumindest eine der Goethe-Vertonungen von der Hand der Schwester Fanny, die Felix dem Idol vorzuführen versprach, dürfte einige Jahre später in die erste seiner eigenen Liedersammlung aufgenommen worden sein, die 1828 in Berlin publiziert wurde: *Suleika*. Mendelssohn selbst griff zunächst zu Texten von Hölty, Uhland, Karl Klingemann und anderen heute weitgehend vergessenen Autoren sowie vor allem – ganz der neuesten Mode folgend – zum *Buch der Lieder* von Heinrich Heine. Hinsichtlich Goethe hielt er sich zurück (versuchte sich allerdings auch an *Gretchen am Spinnrade*). Erst nachdem die „Sonne von Weimar“ untergegangen war, legte er einzelnen Titeln bei neuen Lieferungen von Klavierlied-Sammlungen und Chorsätzen Goethe-Texte zugrunde. Aus der Zeit um 1840 stammen *Auf dem See* (op. 41 No. 6), ein *Türkisches Schenkenlied* (op. 50 No. 1), *Frühzeitiger Frühling* (op. 59 No. 2), das *Trinklied* (op. 75 No. 3) und das *Zigeunerlied* (op. 120 No. 4); bereits am 10. August 1831 komponierte er *Die Liebende schreibt* (später publiziert als op. 86 No. 3). Ein größerer „Wurf“ findet sich nicht unter diesen Arbeiten.

²⁶ Ebd., S. 21f.

²⁷ „Glücklicher Mensch!“ schrieb Adele Schopenhauer, die damals im Hause Goethes aus- und einging und bei diesen Gelegenheiten auch den „wunderbaren Felix Mendelssohn“ spielen hörte, „der im zwölften Jahr nach Zelters eigenem Ausspruche füglich Kapellmeister sein könnte. Das schöne wunderbare Kind interessiert mich ungemein; es vereint zwei seltsam verschiedene Naturen in sich: die eines wilden, fröhlichen Knaben und die eines reifen Künstlers, der mit Bedacht [...] das Seine gelernt hat.“ Der Diagnose folgte die Prognose: „Glücklicher Mensch! Dich erwartet wohl nur ein kurzes Ephemerer-Leben, aber Liebe, Glück und Kunst haben es aus Licht und Wärme Dir gewoben! Zieh hin und sinke, wenn es denn sein muß, wie alles Schöne im Frühlinge dahin.“

Dass der große Goethe nach dem ausführlichen Besuch in Weimar vom Herbst 1821 den Kontakt zu ihm nicht abreißen ließ, war mehr als bemerkenswert für den inzwischen Dreizehnjährigen: „Wie soll ich Ihnen, Herr Geheimrat, genug für Ihre Güte danken? Wie hätte ich mir je einfallen lassen, daß Sie sich meiner noch zuweilen erinnern? Mit welchem großen Geschenke beglücken sie mich!“²⁸ Die Inspiration wie die ästhetischen und lebenspraktischen Ratschläge²⁹ zeitigten, wohl weil die Hemmschwelle bei den Gedichten zu hoch lag, keine Lieder, sondern wirkten sich indirekt aus – als Anregungen bei der Komposition von Instrumentalmusik. Darauf verwies schon sehr früh der erste Biograph der Familie Mendelssohn, Fannys Sohn Sebastian Hensel, der zur Entwicklung des sechzehnjährigen Felix resümierte: „Es ging mit ihm eine schnelle, durchgreifende Veränderung vor, und es folgten in raschem Fluge bedeutende Arbeiten, weit verschieden von den bisherigen Kinder-Kompositionen: zuerst das für Rietz³⁰ als Geburtstagsgeschenk bestimmte Oktett. Durchaus neu an diesem ist das luftige, geistige und geisterhafte Scherzo. Er versuchte eine Stelle aus dem *Walpurgisnachtstraum* des Goetheschen *Faust* zu komponieren: ‚Wolkenflug und Nebelflor/ Erhellen sich von oben./ Luft im Laub und Wind im Rohr,/ Und alles ist zerstoben.‘“³¹

Tatsächlich ist das Scherzo des *Oktetts* op. 20 modellhaft für einen Strang des Komponierens, der sich von nun an durch Mendelssohns Œuvre zieht – als Hauptgedanke durch die Overture zum *Sommernachts-*

²⁸ Brief aus Berlin vom 19. März 1822; ebd., S. 24.

²⁹ Der letzte Besuch des jungen Mendelssohn, der auf dem Sprung in die Selbstständigkeit Europa bereiste, fand im Sommer 1830 statt; Goethe gab ihm seinen Segen mit auf den Weg und insbesondere Hinweise zum Umgang mit Frauen, die Mendelssohn nun sichtlich stark interessierten.

³⁰ Eduard Rietz (1802-1832) war auch einer der Berliner Wunder-Knaben des frühen 19. Jahrhunderts, Sohn eines renommierten Mitglieds des Hof-Orchesters. Er debütierte als Sechzehnjähriger, wurde umgehend zum Mitglied der Staatskapelle berufen und deren Primarius. Nach Querelen mit dem Generalmusikdirektor Spontini, die dann auch Mendelssohn betrafen, quittierte er bereits 1825 den Dienst und gründete und leitete die *Philharmonische Gesellschaft*, ein Liebhaber-Orchester, das freilich bald die Oratorien-Aufführungen der Berliner *Singakademie* bestritt (auch die legendäre Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* von Johann Sebastian Bach hundert Jahre nach der Leipziger Uraufführung). Er fungierte auch bei der Uraufführung des Opus 20 von Mendelssohn als Erster Geiger.

³¹ Sebastian Hensel, *Die Familie Mendelssohn* 1729 bis 1847, ¹⁶Berlin 1918, Bd. 1, S. 179.

traum und durch die Kammermusik bis hin zum großen *c-Moll-Klaviertrio* op. 66, das zwei Jahre vor seinem Tod entstand. In der zweiten Hälfte der 1820er Jahre setzte sich der erwachsen werdende Künstler – ganz notwendiger Weise – mit der Idee der Programm-Musik auseinander. 1828 schrieb er, nach Goethes Gedichten, programmatisch die Ouvertüre *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27, stellte die klassischen Gattungsprinzipien dabei allerdings nicht in Frage, wie dies Beethoven bei der „Behandlung“ dieser Texte fünfzehn Jahre zuvor getan hatte.

Als Mendelssohn dann in Rom nähere Bekanntschaft mit Hector Berlioz und der Realität einer politischen Revolution machte, als vor allem aber auch für ihn der römische Karneval ausbrach, nutzte er die morgendlichen Mußestunden, um nicht nur an einer *Italienischen Symphonie* zu arbeiten, sondern auch – als habe er die große Distanz gebraucht – Goethes *Erster Walpurgisnacht* eine musikalische Überwölbung mit durchaus hochfahrenden und dialektischen Zügen zukommen zu lassen. Da piff ein erster Vormärz-Wind durch die Notensysteme, als Mendelssohn mit sorgfältiger Orchestrierung „Das schlechte Wetter“ des April auszeichnete und ihm, überstrahlt vom Tenor-Solo, „Es lacht der Mai“ entgegenhielt. Die erst in überarbeiteter Form 1844 als op. 60 veröffentlichte Arbeit bedeutete „die endliche Einlösung all der vergeblichen Hoffnungen, die an Goethes Kantatenplänen hafteten – tragisch, daß Goethe selbst diese prächtige Erfüllung nicht mehr im Klang genossen hat.“³² Doch bereits zur „Feenmusik“ des Oktett-Scherzos bemerkte Schwester Fanny:

Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird *staccato* und *pianissimo* vorgetragen – alles ist neu, fremd, und doch so ansprechend, so befreundet; man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstiel zur Hand nehmen, der luftigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf – und alles ist zerstoßen.³³

Faustomanie

Der *Faust* stand also auf der Tagesordnung der Komponisten, zumindest einzelne seiner zur Musik drängenden Momente. Das Thema ließ die

³² Moser, (wie Anm. 11), S. 114.

³³ Hensel, (wie Anm. 31), S. 179.

Komponisten von Rang nicht mehr los: Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner, Charles Gounod, Robert Franz (1815-1892) wurden von ihm ergriffen. Der Windzug des Gelehrten-Dramas und der versifizierten Goetheschen Erotik berührte den theoretisch verdienstvollen Berliner Juristen Adolf Bernhard Marx (1791-1866) und den Wiener Etuden-Spezialisten Carl Czerny (1791-1857), ebenso Peter Joseph von Lindpaintner (1791-1856), Albert Lortzing (1801-1851), Franz Lachner (1803-1890), Adolphe Adam (1803-1856), Johann Kinkel (1810-1858), Norbert Burgmüller (1810-1836), den Russen Michail Glinka (1804-1857), den Däne Niels W. Gade (1817-1890) und fast all die anderen, die dem Vormärz musikalisch sekundierten.

1790 war Goethes *Faust. Ein Fragment* gedruckt und in den Buchhandel gegeben worden. Etwa zwei Jahre später skizzierte Ludwig van Beethoven, noch in Bonn, eine Melodie mit Klavierbegleitung zu Mephistos Auftrittslied in Auerbachs Keller (welch ein Instinkt für die spezifischen Möglichkeiten der knapp pointierten Tonkunst! In den Veroperungen des Faust-Stoffes, soweit sie Goethes Versionen der Tragödie folgten, avancierte das charakteristische sarkastische Lied des Mephistopheles dann allenthalben zum Glanzstück). Erst 1809 nahm der Meister den kleinen Cantus in die Sammlung von sechs Liedern Opus 75 auf. Zu diesem Zeitpunkt hatten bereits andere Kompositionen zu *Faust* die Öffentlichkeit erreicht. Johann Friedrich Reichardt, seit 1789 neben Zelter der andere musikalische Vertrauensmann Goethes, komponierte kurz nach dem Erscheinen des *Faust I* eine der keineswegs für den Gesang bestimmten Passagen, mit welcher der verjüngte Gelehrte auf die Frage Margaretes antwortet, wie er es denn mit der Religion halte, mit Gott: mit dem, was ihm unaussprechlich ist: „Nenn’ es dann, wie du willst,/ Nenn’s Glück! Herz! Liebe! Gott!/ Ich habe keinen Namen/ Dafür! Gefühl ist alles;/ Name ist Schall und Rauch,/ Umnebelnd Himmelsglut.“

Die Worte wurden von dem damals so französisch-revolutionär gestimmten Reichardt als Manifest genommen und verwandelten sich, aufreuerisch getönt Musik an, soweit dem ansonsten so harfenseligen Meister dies möglich war. Und dann schweiften sie hinaus – in die weite musikalische Welt. Entwickelten dort auch Eigenleben. Gelangten gar in ganz neue Zonen. Noch während Goethes langem Leben z.B. in Frankreich. Dort fertigte der Berlioz, der schon als junger Chorsänger am 1827 neugegründeten Théâtre des Nouveautés den „deutschen Faust“ für sich entdeckte und aus ihm Lieder konzipierte, auch zum *Lied vom Fischer* eine Melodie mit Klavierbegleitung. Er nahm es als Anfangs-Stück

in sein Lyrisches Monodram *Lélio, ou Le retour à la vie* („Die Rückkehr zum Leben“) auf – das Klavierlied geht in Orchestersatz über – auch das wohl eine bemerkenswerte Grenzüberschreitung, wie dieses ganze episch-dramatische Konglomerat *Lélio* (es war als Fortsetzung der ebenfalls bereits die Form sprengenden *Symphonie fantastique* konzipiert).³⁴ Der Gesang vom Fischersmann schlägt einerseits den Bogen zu den Undinen, den weiblich-dämonischen Wassergeistern, andererseits zu Faust, den ja nicht erst am Ende das Ewig-Weibliche hinanzieht. Und mit dieser Thematik begann sich Berlioz dann (im Leben wie in der Kunst) radikal auseinander zu setzen – und kehrte, nach der ersten großen Runde der Lebenskämpfe, in den 1840er Jahren zu *Faust* zurück, bei dem er als dramatischer Komponist seine Anfangsfunken geschlagen hatte.

Faust hatte längst große Konjunktur auf den Bühnen Europas. Noch Ausgang des 18. Jahrhunderts und dann im frühen 19. Jahrhundert hatte der bienenfleißige Wenzel Müller den legendären Stoff gleich dreimal für die Bühne bearbeitet – in zwei verschiedenen Versionen für Wien. Zuvor war dort bereits ein Faust-Ballett auf die Bühne gekommen, auch die Oper *Doktor Fausts Zaubergürtel* (1790); dann, im Jahr des Kongresses, Johann Georg Lickl's Singspiel *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (nach dem Roman von Goethes Jugendfreund Friedrich Maximilian Klinger). Es folgte in Prag und Wien Louis Spohrs Hauptwerk, an dem der junge Giacomo Meyerbeer als Assistent mitwirkte: das erste Werk mit diesem Sujet, das als wirklich ernsthaft angesehen wurde. Aus Temesvar wird berichtet, der dortige Musikdirektor Joseph Strauß habe 1814 einen *Faust* komponiert. Johann Voß verlängerte die Liste der Wiener *Faust*-Produktionen durch ein Trauerspiel mit Gesang und Tanz, nachdem sich auch Ignaz Ritter von Seyfried 1820 des offensichtlich im Trend liegenden Stoffs angenommen hatte.

Im Jahr 1825 wurde aus London die Aufführung eines *Faustus* gemeldet, dessen Autor Henry Bishop war. Einsam auf weiter Flur hielt Bishop ein eigenständiges englisches Singspiel aufrecht und produzierte Dutzende von Arbeiten für die Bühne, bediente sich dabei der uralten Libretti von Metastasio, beutete verschiedene Shakespeare-Stücke aus, setzte (frei nach Rossini) auch einen britischen *Barbier von Sevilla* in die

³⁴ Hector Berlioz in einem Brief an Thomas Gounet: „Die Szene [Lélio] beginnt nach dem ‚Songe d’une nuit du Sabbat‘, in dem Augenblick, als der Künstler wieder zum Leben zurückkehrt.“ Zit. nach: Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz: Die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 39.

Welt und sorgte für die Eingemeindung von Webers *Freischütz*. Auf eigne Rechnung.

Und dann Paris! Auf einen *Faust* von Béancourt im Jahre 1827 folgte dort vier Jahre später – erstmals eine Vertonung auf der Grundlage von Goethes *Faust I* – die Oper der 26jährigen Komponistin Louise-Angélique Bertin: *Fausto*, im Théâtre-Italien. Sie war die Tochter des Besitzers der einflussreichen Zeitschrift *Journal des débats*, trat auch als Malerin und Dichterin hervor. Doch weder *Fausto* noch die fünf Jahre später an der Großen Oper von Paris uraufgeführte *Esmeralda* konnten aus dem Schatten treten, den Rossinis *Tell* und Meyerbeers Grand opéras, *Robert le diable* und *Les Huguenots*, warfen. Aus heimischer Quelle wurde 1831 auch in Moskau eine *Faust*-Oper uraufgeführt, eine weitere 1843 in Brüssel 1834, und noch mal eine von dem völlig vergessenen Gordigiani 1837 in Florenz.

Heinrich Heine untersuchte das auch im Musiksektor grassierende Faust-Fieber und kam zu der Diagnose:

Vielleicht hat die Legende von Johannes Faust deshalb einen so geheimnisvollen Reiz für unsere Zeitgenossen, weil sie hier so naïv faßlich den Kampf dargestellt sehen, den sie selber kämpfen, den modernen Kampf zwischen Religion und Wissenschaft, zwischen Autorität und Vernunft, zwischen Glauben und Denken, zwischen demütigen Entsagungen und frecher Genusssucht – ein Todeskampf, wo uns am Ende vielleicht ebenfalls der Teufel holt wie den armen Doktor aus der Grafschaft Anhalt oder Kundlingen in Schwaben. Ja, unser Schwarzkünstler wird in der Sage nicht selten mit dem ersten Buchdrucker identifiziert. Dies geschieht namentlich in Puppenspielen, wo wir den Faust in Mainz finden, während die Volksbücher Wittenberg als sein Domizil bezeichnen. Es ist tief bedeutsam, daß hier der Wohnort des Faustus, Wittenberg, auch zugleich die Geburtsstätte und das Laboratorium des Protestantismus ist.³⁵

1829 erst wurde *Faust. Der Tragödie erster Teil* von Goethe öffentlich gespielt. Von da an aber ging das Stück über die deutschen Bühnen. Das zog – wie schon August Klingemanns *Faust*-Trauerspiel von 1815 – Dutzen-

³⁵ Heinrich Heine, Erläuterungen zu *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem*. In: Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Brigleb, München 1976, Bd. 11, S. 378. Heine mutmaßt, dass Faust in einer Ortschaft Kundlingen geboren wurde; die gibt es jedoch nicht. Es dürfte Knittlingen bei Bretten an der früheren Grenze zwischen Württemberg und Baden gemeint sein.

de von Schauspielmusiken nach sich. Resignierend stellte Hugo Riemann, der Herausgeber des ersten modernen Musiklexikons in Deutschland, 1887 fest: „Wir unterlassen es, auch noch die zahllosen Kompositionen einzelner Gesänge aus *Faust* zu gedenken, da wir sonst wohl so ziemlich alle Liederkomponisten aufzuführen hätten.“³⁶ Immerhin hatte sich Riemann der Mühe unterzogen, minutiös aufzuführen, wie sehr sich „die burleske Operette des Stoffes bemächtigt“: „Wir registrieren: *Doktor Faust's Vetter* von Saint-Lubin (in Berlin, 1830), *Doktor Faust's Zauberhäppchen* von Hebenstreit (in Wien, 1843), *Der moderne Faust* von Richard Genée (1855), *Le faux Faust* von Francois Etienne Barbier (in Paris, 1858), *Margarethel und Fäustling* von Julius Hopp u.s.w.; Stücke, die des Aufzählens nicht wert sind.“³⁷ Der jungdeutsche Literat Ferdinand Gustav Kühne resumierte 1834:

Der Faust sitzt dem Deutschen wie Blei auf den Schultern, hat sich ihm ins Herz genistet, in sein Blut eingesogen; wir sitzen und dichten und dämmern über das Schicksal, das wir in uns selbst tragen, wir käuen und käuen daran und können uns selbst nicht verdauen.³⁸

³⁶ Hugo Riemann, *Opern-Handbuch. Repetitorium der dramatisch-musikalischen Litteratur*. Leipzig 1887,²1893 (Reprint Olms, Hildesheim 1979), S. 146.

³⁷ Ebd., S. 145

³⁸ Weit elaborierter als die deutschen Musiker, denen der von Goethe mehrfach durchgestaltete *Faust* „wie Blei auf den Schultern“ (und Seelen!) lag, vermochte ein literarisch versierter italienischer Komponist mit dem großen Stoff als Libretto zu verfahren: Arrigo Boito (1842-1918), der Librettist des späten Giuseppe Verdi, der als Nachzügler des Risorgimento gelten darf und daher bei den Weiterungen der Vormärz-Thematik Erwähnung finden soll. Keine andere der bis heute an die Öffentlichkeit getretenen Faust-Opern lehnte sich so eng an den Text Goethes an wie Boitos *Mefistofele* – unter diesem Aspekt wird das 1868 an der Mailänder Scala uraufgeführte Werk (und als Desaster rezipierte) Werk als bedeutende Vorläuferin der „Literaturoper“ des 20. Jahrhunderts gesehen. Boito rückte Goethes wahren Hauptdarsteller als dämonische Gestalt mit grotesken und komischen Zügen in den Mittelpunkt. Ohne die Absicht, die ganze bekannte Geschichte mit dieser Oper in Kurzform zu erzählen, wählte er die ihm bedeutsam erscheinenden Abschnitte aus den mehr als 12.000 Versen Goethes. In diesem Verfahren ist *Mefistofele* unmittelbar mit dem (dann freilich radikaler reduzierenden) Zugriff Robert Schumanns vergleichbar. Boito ließ die Eingangszene im nächtlichen Studierzimmer entfallen, *Auerbachs Keller* und die *Hexenküche*. Die *Klassische Walpurgisnacht* und *Fausts Tod* aus dem zweiten Teil der Tragödie sind die Grundlage

Machwerke?

Noch einmal soll der Blick hinüber nach Frankreich schweifen, wo das Thema wie Champagner prickelte. 1838 hatte Charles Gounod (1818-1893) Goethes *Faust* durch Gérard de Nervals zehn Jahre zuvor publizierte Übersetzung kennen gelernt – jenes Buch, das auch den frühen *Faust*-Szenen von Hector Berlioz und der *Damnation* zugrunde liegt. Während eines Rom-Aufenthaltes begeisterte sich Gounod, der im Dunstkreis des Vatikans Palestrinas und Bachs Kirchenkunst kennenlernte, erneut für die Tragödie des frühneuzeitlichen deutschen Gelehrten. Damals schon soll er eine *Faust*-Komposition erwogen haben. Die jedoch nahm erst Kontur an, als ihm der Librettist Jules Barbier fünfzehn Jahre später – kurz nach der Revolution 1848/49 – den Vorschlag machte, Michel Carrés Boulevardstück *Faust et Marguerite* für die Oper zu adaptieren und einige Nerval-Passagen zu diesem Zweck einzuarbeiten.³⁹

Gounods *Faust. Opéra en cinq actes* wurde 1859 im Théâtre-Lyrique in Paris uraufgeführt, 1869 überarbeitet für die Opéra (und von dieser in ihren verschiedenen Häusern inzwischen mehr als dreitausendmal gegeben). Man hat dem Werk diesseits des Rheins häufig vorgeworfen, dass es wegen der Wiederannäherung an Goethes Tragödie (oder wegen der aus Carrés Spektakel überkommenen Trivialität) am ungelösten Antagonismus divergierender Tendenzen gescheitert sei; aus Rücksicht oder Vorsicht nannten es die Theaterdirektoren hierzulande *Margarethe*. Doch

für den vierten Akt und den Epilog. Er stieg mit dem *Prolog im Himmel* dort ein, wo Schumann ausgestiegen war; „Und wandelt mit bedächtiger Schnelle/ Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“.

³⁹ Da das musikdramatische Werk zunächst für eine Volksbühne bestimmt war, kam es in keiner Weise darauf an, der Vielschichtigkeit des Goetheschen Dramas umfassend gerecht zu werden oder gar der Größe des deutschen Mythos in möglichst vielen Facetten. „Barbier und Carré trachteten allein danach, für eine Liebesgeschichte einen spektakulären Rahmen zu finden, und suchten ihren Stoff in der Weltliteratur, wie das in der Librettistik von Anfang an üblich war. Daß man dabei die Lebensproblematik Fausts auf den Aspekt reduzierte, sich mit dem Alter nicht abfinden zu können, und die Dämonie Mephistos auf den Hang, Verwirrung zu stiften; daß mithin beide Charaktere um ihre metaphysische Dimension gebracht wurden, konnte nur jene verstören, die in der Oper Goethe wiedererkennen wollten, was dem damaligen französischen Publikum gewiß fernlag.“ Sabine Henze-Döhring, in: Carl Dahlhaus/ Sieghart Döhring (Hg.), *Enzyklopädie des Musiktheaters*, München und Zürich 1987, S. 522.

dieses „Machwerk“ wurde die international (und wohl selbst im deutschsprachigen Raum) erfolgreichste *Faust*-Musik. Vielleicht ist das Mephistos gelungenstes Verblendungs-Kunststück – und er mag es genossen haben, erlöst von deutscher Philosophie, Juristerei (und leider auch Theologie) als leichtfertigerer französischer Verderber, Lügner und Fliegengott Triumphe zu feiern. Oder eben als Wahrsager der tieferen Ordnung.

Der deutsche Faust erfasste auch den großen Franz Liszt (1811-1886), der viel unterwegs war und lange Zeit den frankophonen Lebensraum bevorzugte, sich dennoch 1842 zum Weimarer Kapellmeister in a.o. Diensten ernennen ließ. Erst als er 1848 das Amt in Thüringen wirklich antrat und seinen Lebensschwerpunkt dorthin verlegte, rückten Goethes Faust-Dichtungen als musikalische Programm-Ideen in greifbare Nähe. Die lange Zurückhaltung mochte den Vorbehalten geschuldet sein, die er gegen eine Arbeit hegte, die der Kombattant (und nachmalige Schwiegersohn) Richard Wagner (1813-1883) in seiner schwierigen Pariser Zeit (1839/40) zu Papier gebracht hatte: *Eine Faust-Ouverture*. Wagner hatte der Komposition, die Liszt als zu grobschlächtig und undialektisch empfand, in dicken Lettern ein Motto vorangestellt: „Der Gott, der mir im Busen wohnt,/ Kann tief mein Innerstes erregen,/ Der über allen meinen Kräften thront,/ Er kann nach außen nichts bewegen;/ Und so ist mir das Dasein eine Last,/ Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt!“

Trotz der Bedenken hinsichtlich der Qualität des Werks⁴⁰ warf sich Liszt im Mai 1852 für diese *Faust-Ouverture* in die Bresche und führte sie in Weimar auf, konnte damit Wagner als Sinfoniker nicht durchsetzen.⁴¹

⁴⁰ Franz Liszt hatte die Einwände schon gut zehn Jahre zuvor in einem Brief an Richard Wagner formuliert: „Die Blasinstrumente treten da etwas massiv auf – und, verzeihe mir diese Meinung, das Motiv in F-Dur halte ich für ungenügend – es fehlt ihm gewissermaßen an Grazie.“ Er regte Nachbesserungen an: „Wenn du anstatt diesem einen weichen, zarten, gretchenhaft modulierten, melodischen Satz hineinbringst, so glaube ich Dich versichern zu können, daß Dein Werk sehr gewinnt.“ Wagner befolgte den Rat von Freund Franz, machte sich an die Überarbeitung und schrieb Liszt zurück: „Du hast mich prächtig auf der Lüge ertappt, als ich mir weis machen wollte, eine Ouverture zu *Faust* geschrieben zu haben! Sehr richtig hast Du herausgeföhlt, wo es da fehlt: es fehlt – das Weib! – Vielleicht würdest Du schnell aber mein Tongedicht verstehen, wenn ich es *Faust in der Einsamkeit* nenne [...] oder *Der einsame Faust*.“

⁴¹ Der richtungsweisende Kritiker der Nachmärz-Ära, Eduard Hanslick, mokierte sich nur beiläufig über die von Wagner in der Intonation Goethes als Motto gereimten Zeilen. Er ordnete diese Demonstration von Weltschmerz

Dann wandte er sich dem unerschöpflich scheinenden Thema selbst zu. Das nach dreijähriger – freilich häufig unterbrochener – Arbeit im September 1857 der Öffentlichkeit vorgestellte Experiment spielte mit seinem Titel auf den Wagners Overture an: *Eine Faust-Symphonie*.

Die große Arbeit mit dem so zurückgenommenen Titel, der den subjektiven Aspekt akzentuiert, war erkennbar am Modell der IX. Symphonie von Beethoven orientiert und betrat doch einen eigenen Pfad. Dem zerklüfteten Anfangssatz der d-Moll-Symphonie entspricht das bizarre Faust-Portrait, dem *Adagio molto e cantabile* / *Andante moderato* Beethovens das musikalische Bildnis Margaretes, dem Scherzo die Fratzen des Mephistopheles, dem Chorfinale das Chorfinale. Die Herausforderung, Faust nach vielen matteren Versuchen vorangegangener Komponisten und konkurrierend zu Richard Wagner in Musik zu bannen, diesem ungeheuren Anspruch trug Liszt durch ein auf alle musikalischen Parameter ausgedehntes Prinzip des Wandels Rechnung. Nicht zwei Themen für die zwei Seelen in Fausts Brust bot Liszt auf, sondern gleich fünf; sie sind in scharfen Kontrasten profiliert. Jedes dieser Themen hat eigene Physiognomie – und der Tonsatz als ganzes eine fürwahr vertrackte, dem Sujet und dem fortgeschrittenen Stand des Komponierens zugleich geschulte Struktur. Das Tempo wird siebzehnmals gewechselt, das Tongeschlecht verändert sich ständig: Partien in Dur, in Moll und in Durmoll zeichnen sich durch außerordentlichen Reichtum an mediantischen, terzverwandtschaftlichen Beziehungen aus. Kurz nach der Vollendung der

in den von Wagner mitinszenierten revolutionären Zusammenhang und attackierte den Tonsetzer, der „seine politische Mißvergñügtheit auf ästhetischen Boden ableitete“. Und dann markierte er den handwerklichen Dilettantismus: „Wenn man nun von einem Musikstück nichts weiter verlangt, als daß es in seiner Grundstimmung, mit was immer für Mitteln, den [...] geschilderten Seelenzustand ausdrücke und das Publikum lebhaft in eine Situation versetze, wo ihm ‚das Dasein eine Last‘ usf., so läßt Wagners *Eine Faust-Overture* nichts zu wünschen übrig. Sollte aber jemand [...] von einem großen Instrumentalwerk auch musikalische Vorzüge verlangen: Kraft und Originalität der Erfindung, Reichtum und Klarheit in Anordnung und Durchführung, dann widerfährt ihm recht, wenn er in Wagners Overture wie in einer endlosen Sandwüste sich vorkommt. Er tröste sich dann mit der im Motto versteckt lauernenden Ironie auf diese Tonsetzer, welche nur mit der poetischen Intention komponieren: die Intention kann tief ihr Innerstes erregen, allein nach außen kann sich nichts bewegen.“ Zit. nach Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, hg. v. Peter Wapnewski, Kassel und Basel 1989, S.10ff.

ersten Partiturniederschrift 1854 erwähnte Liszt in einem Brief an seinen amerikanischen Schüler William Mason die „schrecklichen Taktarten“ (mesures horribles) der 7/8, 7/4, und 5/4, die sich mit dem regulären 4/4 oder 3/4-Takt abwechseln.

Liszt hatte sich nicht gescheut, dem Faust-Portrait ein höchst eingängiges fünftes Thema anzudienen – ein *Grandioso*, das auf den Faust in der Kaiserlichen Pfalz hinweisen mag, der im Vorgriff auf die Künste Hollywoods Unterhaltung schafft und in den Wertpapierhandel einführt oder anspielt auf den ins Mediterrane und zu Helena gekommenen deutschen Mittelständler. Vielleicht wurde dieses Thema auch in Hinblick auf die opernhafte Errettung und Erhöhung von Faustens Seele durch das massierte Personal bei Gottes Thron gesetzt – wer weiß. Zu den Kunstgriffen der Lisztschen *Faust-Symphonie* gehört jedoch nicht nur die hochentwickelte Kontrastbildung zwischen den vier Sätzen, sondern auch ihre Verknüpfung. Das Thema, das für die Überwindung der banaleren menschlichen Niederungen stehen könnte, schmückt auch Gretchens Portrait – die auftrumpfende Geste ist ins Innige gewendet, deutet ein „Entrücken“ ganz anderer Art an: die Verklärung der prinzipienfesten „Überwinderin“.

Bereits einigen Liszt-Zeitgenossen, die der Uraufführung der *Faust-Symphonie* beiwohnten, war nicht entgangen, dass der Mephisto-Satz Themen des Faust-Portraits noch einmal herbeizitierte (und dabei verzerrte, überlagerte und travestierte). Diese Kühnheit wurde Liszt ganz besonders verargt⁴² und brachte manchen seiner Parteigänger in eine gewisse Verlegenheit: Das Verfahren verwies offensichtlich auf den Zusammenhang von Faustischem und Mephistophelischem, auf die Durchdringung und Verwandtschaft dessen, was man so gerne säuberlicher gegenübergestellt gesehen hätte. Die musikalische Ausstattung Mephistos mag der keineswegs unkritischen Goethe-Lektüre Liszts entsprungen sein. Doch es verselbständigt sich da ein kompositorisches Prinzip, entfaltet sich eine negative Dialektik: deutlicher als an anderen der „musikalischen Zukunft“ verschriebenen Stücken zeigt sich in diesem Moment, wie radikal Liszt Kurs auf eine musikalische Moderne nahm.

Mit der einen *Faust-Symphonie* war das große Thema für Franz Liszt noch nicht erschöpft. 1861 trug er die musikalische Ausgestaltung von

⁴² Der nach eigenem Bekunden „faustmüde“ Kritiker Eduard Hanslick kommentierte: „Der erste Satz *Faust* ist geradezu komisch; ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält“. Zit. nach dem erwähnten *Tagebuch eines Rezensenten*, (wie Anm. 41), S. 38.

zwei Episoden aus Nikolaus Lenaus *Faust* nach: *Der nächtliche Zug* und *Der Tanz in der Dorfschenke* wurden zum Klingen gebracht – das zweite Stück zählt als *Erster Mephisto-Walzer*. Zwei Jahrzehnte nach diesem Versuch komponierte Liszt in Budapest einen zweiten Mephisto-Walzer für Orchester, 1883 in Berlin noch einen dritten für Klavier, dazu die *Mephisto-Polka*. Mephisto hat den abgeklärten Abbé Liszt, den geläuterten großen Sünder, bis zur Bahre geleitet.

Doch schon vor der Erschaffung des *Faust*-Hauptwerks, die ja in Gänze in die Zeit nach dem März fällt, hatte Liszt einiges von Goethe in Musik gesetzt. Unter den Liedern aus den Liedern von 1842 findet sich *Der du von dem Himmel bist*. Freilich war der Meister, als er etwas zu ruhigerer Komponisten-Vernunft gelangte, nicht mehr zufrieden mit seinen Vokal-Kompositionen aus jener Zeit: „Meine früheren Lieder sind meist vollgepfropft in der Begleitung“, schrieb er an den Kollegen Dessauer. Um 1860 machte er sich an die Revision oder an Überarbeitungen, die mitunter nicht mehr viel von der ersten Version gelten ließen. Goethe, der große Anreger der Musik des 19. Jahrhunderts, war ihr zugleich Tranquilizer. Franz Liszt hat es schließlich begriffen und seine früheren Aufregungen im Hinblick auf die ja mitunter wirklich so aufregenden Goethe-Texte zurückgenommen.⁴³

Große *Faust*-Szenen

Dauerhaft durchgesetzt im Repertoire hat sich von all den auf *Faust*, überhaupt auf Goethe bezogenen Kompositionen aus der Zeit des Vormärz nur eine Arbeit: *La damnation de Faust* von Hector Berlioz (1803-1869). Auch sie bedeutete wiederum eine der Entgrenzungen der Musikgeschichte: Das Werk ist nicht Oper, nicht Kantate, sondern eine dramatische Szenenfolge in weithin oratorischer Form (wie geschaffen für das, was knapp hundertfünfzig Jahre nach seiner Entstehung als „Regie-Theater“ auch die Musikbühnen zu bestimmen begann).

⁴³ Gegen Ende seines durchaus von faustischen Zügen bestimmten Lebens soll Franz Liszt zu einem seiner Schüler, August Stradal, gesagt haben: „Ich hätte eben keine *Faust-Symphonie*, sondern bloß die *Dante-Symphonie* schreiben sollen. Man traut darum meinen klerikalen Anschauungen nicht.“ Rechtfertigend fügte er hinzu: „Und doch führen Dantes *Divina comedia* und Goethes *Faust* auf verschiedenen Pfaden zuletzt zu den gleichen himmlischen Höhen.“

La damnation: das war die Steigerung oder Intensivierung der bislang auf der Musikbühne aufgetretenen Mittel. Beispielsweise formte Berlioz die Walpurgisnacht des *Faust I* zur *Höllenfahrt* und zum *Pandämonium* um. Die äußersten und gewaltigsten Mittel waren ihm da willkommen: „Chor der Verdammten und Hölle geister so zahlreich als möglich“. *Maestoso*, *Fortissimo*. Der Chor der Verdammten singt in der Höllensprache: „Has, has, has! Tradi oun Marexil firtrudinxé burrudixé“. ⁴⁴ In der *Amen*-Fuge, mit der Berlioz Fausts Besuch in Auerbachs Keller musikalisch krönt, erschien als die bis dahin krasseste dramatische Parodie des Kirchenstils (sie war schulbildend: Richard Wagners „Prügelfuge“ der *Meistersinger* hatte in ihr das unmittelbare Vorbild).

Das Theater gewann, wie Oliver Vogel in einer soeben erschienenen Studie darlegte ⁴⁵, für den jungen Berlioz eine „existentielle, nicht länger nur strategische Bedeutung“ – er war am Théâtre des Nouveautés als Chorist engagiert worden. Hier lernte er im Oktober 1827 – noch vor dem Erscheinen von Gérard de Nervals Goethe-Übersetzung – den *Faust*-Stoff kennen. Der geriet unter seinen Händen zum ersten (und dauerhaften) Material seiner Selbstdarstellung (in der Figur des Faust ebenso wie in der des Mephisto). Wiewohl auf dem Weg der Erschaffung der *Damnation* dann Goethe/Nerval eindeutig die Oberhand über die frühen Theater-Erfahrungen gewannen, blieb die frühe Erfahrung mit der *Faust*-Komödie des Nouveautés-Direktors Théaulon als ein Strang der Berliozschen Dramaturgie wirksam:

Durch Mme de Staëls Goethe-Würdigung in *De L'Allemagne* war das Publikumsinteresse bereits geweckt, so daß Théaulons Bearbeitung großen Zulauf erfuhr. Sie hatte allerdings, was die Handlung angeht, nur wenig Ähnlichkeit mit dem Original: Im Zentrum steht eine Heirat, mit der sich Faust dem Teufel zu entziehen versucht. Mit den Wiedergängerinnen Kleopatra, Laïs, Sappho, Aspasia und anderen versucht ihn Mephisto auf Abwege zu bringen, was Faust zu dem hilflosen Seufzer ‚nie hätte ich gedacht, daß Sachsen solche Wunder birgt‘, veranlaßt. Fausts an-

⁴⁴ Auch diese kolossale Passage der *Damnation* geht auf eine ältere Konzeption zurück; in der ersten Fassung von *Lélio* (1832) findet sich ein Choeur d'Ombres Irritées (Chor der erzürnten Schatten) in tiefgründigster Kunstsprache: „O sonder foul, sonder foul leimi,/Sonder rak simoun irridor! /Muk lo meror, muk lunda merinunda...“.

⁴⁵ Oliver Vogel, *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*, Stuttgart 2003, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft BzAfMw LIII.

schließende Reue wendet jedoch die Katastrophe ab. Nun aber ist es Margarete, die, da sie den Teufelspakt erahnt und durchschaut hat, die Hochzeit abbricht. Dennoch wirbt Faust weiter um ihre Gunst, wenn er auch auf eine Heirat verzichtet. ‚Werdet Ihr endlich vernünftig?‘ lobt ihn Mephisto: ‚Meister, lieber wäre mir gewesen, ihr hättet Margarete ganz vergessen und die Geliebte und die Liebe gewechselt wie so viele Andere; aber es scheint, Ihr seid noch nicht ganz auf der Höhe des Zeitalters: Das kommt noch.⁴⁶

Bis der hitzköpfige Musiker, der scharfzüngige Publizist mit der experimentellen Form seiner großen *Faust*-Komposition an die Öffentlichkeit drang – die *Légende-dramatique en quatre parties* kam im Dezember 1846 in der Salle Favart zur Uraufführung, als Konzert-Oratorium in der Pariser Opéra-Comique – vergingen von den Choristen-Tagen an noch fast zwei Jahrzehnte: Jahre des Kampfs und der heftigen Liebe, der großen Italien- und Deutschland-Reisen; vor allem „Galeerenjahre“ als Kritiker oder Feuilletonist. Doch für und mit Berlioz ging es um die Zukunft. Für die ersten deutschen Verehrer, die sich von den französischen Verächtern demonstrativ durch eine nicht nur akzidentiell begründete Kunstfortschrittlichkeit abzuheben trachteten, bedeutete die Musikästhetik und der praktische Zugriff von Berlioz in hohem Maß den „organischen Kontakt“ zu der in Deutschland noch keineswegs umfassend „durchgesetzten“ Kunst Beethovens. Die sich etablierende Beethoven-Tradition spielte, um es in der Terminologie des Billards auszudrücken, „über Bande“. Hilfreich war den rechtsrheinischen Vormärzianern, die auch die Tonkünste im Sinne Hegels als „Geist in geistfähigem Material“ begreifen wollten, dass der sprachmächtige Berlioz sich ausdrücklich als *Kritiker* definierte.⁴⁷ Es ging ihm um Steigerung, die in der akusti-

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ In wieweit diese Selbst-Definition freiwillig und als Selbststilisierung erfolgte und wie sehr sie ihm von den ökonomischen Verhältnissen aufgenötigt wurde, kann in diesem Zusammenhang dahingestellt bleiben. Hector Berlioz resümiert in seinen *Mémoires* [1848ff]: „Ich blieb in Paris und beschäftigte mich mit meinem Beruf als – ich sage nicht *Kritiker*, sondern, was etwas ganz anderes ist, als Feuilletonist. Der Kritiker (angenommen, er ist intelligent und ehrlich) schreibt nur, wenn er einen Gedanken hat, eine Frage beleuchten, ein System bekämpfen, etwas loben oder tadeln will. [...] Der unglückliche Feuilletonist ist gezwungen, über alles zu schreiben, was in den Bereich des Feuilletons gehört (ein trauriger Bereich, ein Sumpfland, in dem Heuschrecken und Kröten wimmeln), er will nur die Erfüllung der ihm auferlegten Aufgabe; sehr oft hat er keine Meinung.“ Zit. nach Hector Berlioz, *Memoiren*, hg. von

schen Sphäre wesentlich über Phonzahl und Kontraste, Geschwindigkeit bzw. Beschleunigung erzielt wird: er erschien im Sinne Goethes als „veloziferisch“.⁴⁸

In die Zeit des Vormärz fällt schließlich auch noch der – nun allerdings von einer bedenklichen Tendenz zur Retardierung geprägte – Zugriff Robert Schumanns (1810-1856) auf *Faust*. Nicht anders als Mendelssohn ging auch Schumann bei den zwischen 1844 und 1853 komponierten *Szenen aus Goethes Faust* dem Diabolischen, Abgründigen, Unterweltlerischen aus dem Weg. Er widmete seine Aufmerksamkeit der *Scene im Garten*, der jungverliebten *Sternblumenszene*, dann dem leidenden Gretchen. Ariel inspirierte ihn und – immerhin – die vier grauen Weiber der Mitternacht sowie Fausts Tod. Vor allem aber das in höhere Regionen entschwebende Heilsversprechen des *Faust-II*-Schlusses, der sechzig Jahre später Gustav Mahlers Achte Symphonie noch einmal überwölben sollte. Die sieben Stücke des Schlussteils sind ganz überwiegend sehr ruhig gehalten. Die Tempobezeichnungen der sechs auf den *Chorus mysticus* zulaufenden Sätze: *Ziemlich langsam – Etwas bewegter – Langsam – Etwas langsamer – Lebhafter – Ziemlich langsam – Etwas langsamer – Langsam – Tempo wie vorher – Die Viertel etwas schneller als vorher – Nach und nach lebhafter*. Auch dem nochmals wie aus dem Nichts und in sehr ruhigen Halben anhebenden Final-Doppelchor „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ ordnete Schumann eine nazarenisch schöne Musik zu, die sich erst dem verklingenden Pianissimo zu etwas beschleunigt. „Faustisch“ im Sinne der Musikästhetik von Berlioz ging es bei ihm weit eher in der parallel zu den *Faust*-Szenen entstandenen Musik zu Lord Byrons *Manfred* zu, diesem aristokratischen britischen Halbbruder des deutsch-bürgerlichen Gelehrten. Experimentierte Schumanns *Manfred*-Musik mit den Möglichkeiten des Melodrams, so zieht sich die musikalische Bilderfolge zu *Faust* auf gängiges Kantaten-Terrain zurück, ins Oratorische.

So vollständig der Schluss des zweiten *Faust*-Teils von Schumann in Musik gesetzt wurde – den Kampf zwischen himmlischen und höllischen Heerscharen um Fausts Seele ließ er aus. Die ruhige, tief friedliche Ostermusik am Ende der *Faust*-Szenen ist Schumanns Reaktion auf die

Wolf Rosenberg, München 1979, S. 340.

⁴⁸ Manfred Osten machte unlängst auf die Bedeutung des „Veloziferischen“ aufmerksam. Das Stichwort geht auf einen Brief Goethes an seinen Neffen aus dem Jahr 1825 zurück, ist ein Kompilat aus dem lateinischen *velox* (schnell, behände, gewandt) und Luzifer.

zunächst mit warmen Sympathien beobachtete (und mit einigen scharf akzentuierten Stücken begleitete) Revolution von 1848/49. Der Komponist erlebte sie in Dresden aus der Nähe; ihr chaotischer und deprimierender Verlauf ließ ihn aufs Land ausweichen und in höhere Sphären ausschweifen. Eine Zeugin berichtet von den ersten Proben: „Bei dem Studium dieser herrlichen Musik vergaßen wir die trübe Außenwelt.“⁴⁹

⁴⁹ Wilhelm Josef von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Leipzig 1906, S. 432.