

NATIONAL THEATER MANNHEIM

30

1918 1501

01501

Boito
MEFISTOFELE



Dresdner Bank AG in Mannheim
Förderer
des Nationaltheaters Mannheim

NATIONALTHEATER MANNHEIM 215. Spielzeit 1993/94
Generalintendant Klaus Schultz

Programmheft 30: MEFISTOFELE

von Arrigo Boito

Redaktion: Ralf Eisinger

Mitarbeit: Susanne Feith

Erschienen zur Premiere am 26. Januar 1994

Musikalische Leitung: Roger Epple

Choreinstudierung: Georg Metz, Dieter Heistermann-Dieterich



Verlag: Mykenae Verlag, Darmstadt

Anzeigen: Südwestwerbung Künster + Partner GmbH, Mannheim

Druck: Druck+VerlagsService Helmut Haas GmbH, Mannheim

Arrigo Boito

MEFISTOFELE

Oper in einem Prolog, vier Akten und einem Epilog

Dichtung vom Komponisten
nach Johann Wolfgang Goethes „Faust“ (1. und 2. Teil)

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

Uraufführung am 5. März 1868 an der Mailänder Scala
Uraufführung der revidierten Fassung am 4. Oktober 1875 im Teatro Comunale Bologna
Mannheimer Erstaufführung am 26. Januar 1994

Inhalt

3	Handlung
7	Norbert Christen: Faust auf der Opernbühne
21	Peter Ross: „E l'Ideal fu sogno“ Arrigo Boito und seine Reformoper „Mefistofele“
	※
41	Arrigo Boito: „Mefistofele“ Libretto in italienischer und deutscher Sprache
	※
90	Text- und Bildnachweise

Handlung

Prolog im Himmel

Die himmlischen Heerscharen singen einen Hymnus zu Ehren Gottes. Mefistofele mischt sich ein und erklärt, daß ihn die ganze Schöpfung langweile. Als ihn Gott, der sich durch den Chorus Mysticus äußert, fragt, ob er den Faust kenne, bejaht dies Mefistofele und wettet zum Zeitvertreib um dessen Seelenheil. Gott willigt ein. Der Chor der Büsserinnen gesellt sich zu den himmlischen Heerscharen und den Cherubim.

I. TEIL

1. Akt

Ostersonntag

Vor den Toren der Stadt Frankfurt geht Doktor Faust mit seinem Famulus Wagner spazieren. Während das Volk ausgelassen feiert, bemerkt Faust einen seltsamen Mönch.

Der Pakt

Vom Osterspaziergang gestärkt und vom Erlebnis der Natur begeistert, liest Faust in der Bibel, als der Mönch plötzlich erscheint und sich in Mefistofele verwandelt. Er stellt sich als „Sohn der Finsternis“ vor, der stets verneint, das Böse will und doch das Gute schafft und bietet Faust an, ihm auf Erden zu dienen, während Faust nach seinem Tod dem Höllengeist dienen soll. Faust willigt ein, um einmal im Leben den Augenblick der absoluten Erkenntnis zu erfahren. Der Vertrag wird besiegelt. Auf einem Zaubermantel fliegen Mefistofele und Faust davon.

2. Akt

Der Garten

Der mit teuflischen Künsten verjüngte Faust verführt Margherita, während Mefistofele die Nachbarin Marta beschwatzt. Um nachts in Margheritas Kammer zu gelangen, überredet Faust das Mädchen, seiner Mutter einen Schlaftrunk zu geben.

Walpurgisnacht

Auf dem Brocken nimmt Faust an der Walpurgisnacht teil. Mefistofele wird von den Hexen begrüßt. Inmitten der Raserei hat Faust eine Vision: Margherita tritt ihm in Ketten gebunden entgegen. Mefistofele aber reißt ihn in den Taumel des Hexensabbats zurück.

3. Akt

Margheritas Tod

Die von Faust verlassene Margherita erwartet im Kerker ihr Todesurteil. Sie hat mit Fausts Elixier unwissentlich ihre Mutter vergiftet und im Wahnsinn ihr neugeborenes Kind ertränkt. Mit Mefistofeles Hilfe versucht Faust, sie zu befreien. Die Sterbende aber wendet sich schauernd von ihm ab und bittet Gott um Vergebung ihrer Sünden. Himmlische Chöre bestätigen Rettung und Erlösung.

II. TEIL

4. Akt

Die klassische Walpurgisnacht

Von Mefistofele ins antike Griechenland geführt, begegnet Faust der schönsten Frau: Elena. Gemeinsam mit Pantalio besingt sie den Zauber der ägäischen Nacht, in der sich Mefistofele fremd fühlt.

Elenas Gedanken kreisen um die Schrecken des trojanischen Krieges. Von Faust begehrt, gibt sie sich seiner Liebe hin. In ihrer Beziehung vereinen sich zwei Welten. Erfüllung findet Faust indessen auch in Elenas Armen nicht.

Epilog

Fausts Tod

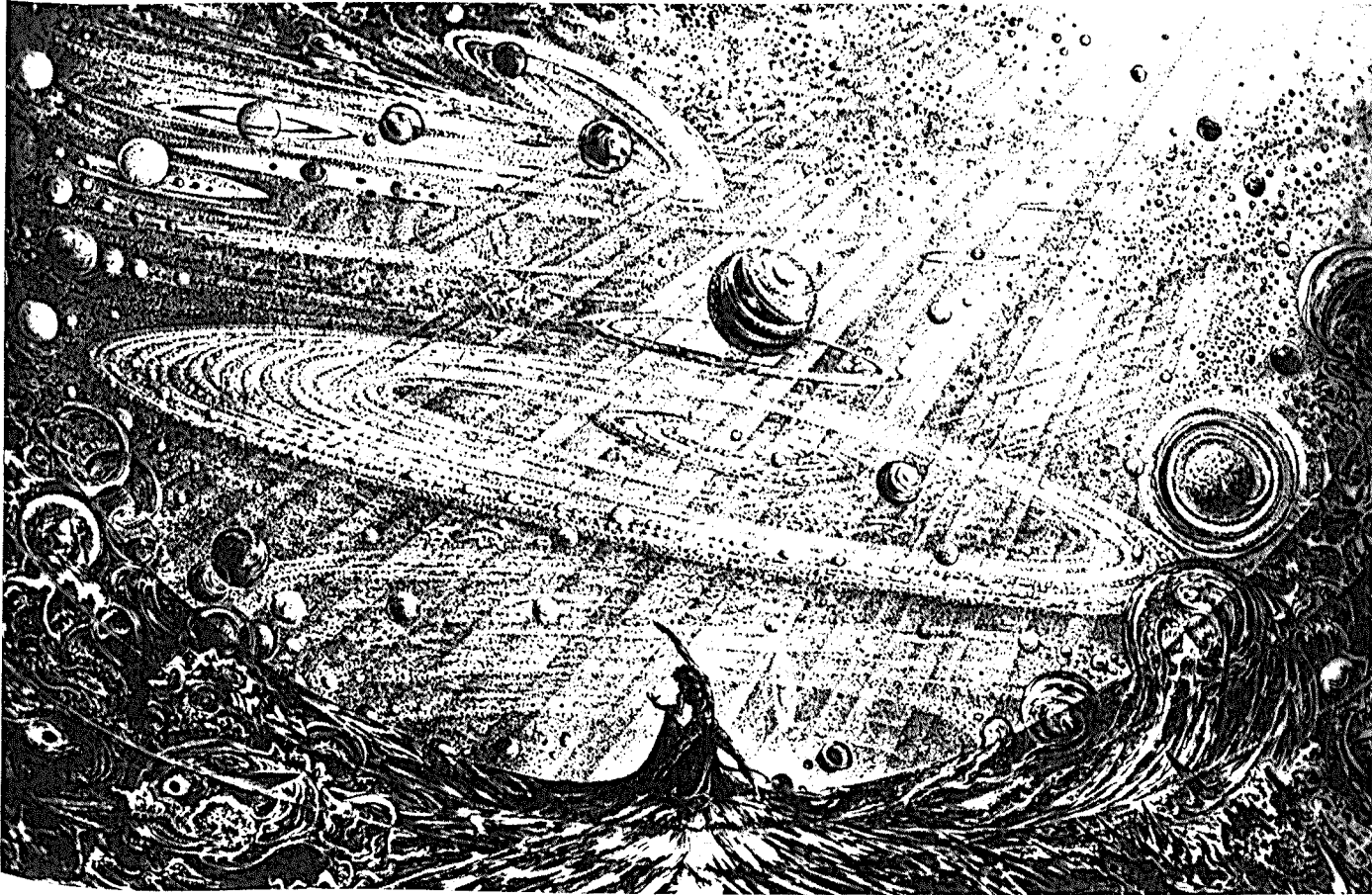
Enttäuscht ist Faust in sein altes Studierzimmer zurückgekehrt. Er begreift, daß die höchste Erfüllung nur in der Liebe zu Gott erreichbar gewesen wäre. Eine Vision von in Frieden lebenden Menschen zeigt ihm den erfüllten Augenblick, dem in seiner letzten Stunde sein Zuruf gilt: „Verweile doch, du bist so schön!“ Im Gebet versunken stirbt er. Die Cherubim nehmen sich seiner Seele an und streuen Rosen über ihn, Mefistofele muß seine Niederlage eingestehen.

Der Prolog müßte ins Bewußtsein aller Musikliebhaber eingepflanzt werden; es kostete viel Zeit, bis ich das unseren Konzertdirektoren klarmachen konnte. Wird mir der Autor verzeihen, wenn ich sage, daß mir scheint, als habe dieses wunderbare, für das Theater geschriebene Stück viel mehr seinen Platz außerhalb des Theaters. Liegt es daran, daß es eine nebulose Szene zeigt, hinter der sich die himmlischen Heerscharen verbergen, wo die sieben Posaunen und die sieben Donner der Apocalypse hörbar werden, ist das nicht Überschreiten aller (musikalischen) Mittel? Doch, die Einbildungskraft kann sich dieses Schauspiel vorstellen; darüber hinaus erreicht man im Konzert durch diese Effekte Klänge, die das Theater nie vermitteln kann.

Camille Saint-Saëns, 1893

Du sprichst mir von Musik, aber auf Ehrenwort scheint's mir, ich habe sie fast vergessen; ein Beweis dafür ist, daß ich vor ein paar Abenden „Mefistofele“ hörte und alles verkehrt kapiert habe. Z. B.: ich hatte immer sagen hören und gelesen, daß der Prolog im Himmel aus einem Guß, etwas Geniales sei ... aber als ich die Harmonien dieses Stücks fast immer auf Dissonanzen beruhen hörte, kam es mir vor ..., daß ich bestimmt nicht im Himmel sei.

Verdi an Opprandino Arrivabene, Genua, 30. März 1879



„Mefistofele“, Prolog. Bühnenbildentwurf von Mario Zampini (Mailand 1937/38)



Arrigo Boito (um 1870)
(Photographie: Vianelli, Venedig)

Norbert Christen

Faust auf der Opernbühne

Zu jenen geheimnisumwitterten Gestalten, um die sich Dichtung und Legende mit Vorliebe ranken, zählt zweifellos der vor gut 500 Jahren im schwäbischen Knittlingen geborene „Schwartzkünstler“ Jörg Faust, dem der Volksmund neben dem klangvolleren Vornamen Johann auch den Doktorgrad verliehen hat. Bereits 1587, ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode, erschien bei Johann Spiess in Frankfurt die „Historia von Doktor Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben, was er hiezzwischen für seltzame Abenteuer gesehen, selbst angerichtet und getrieben, biß er endlich seinen wol verdienten Lohn ampfangen. Mehrerteils auß seinen eygenen, hinterlassenen Schriften, allen hochtragenden fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheulichen Exempel, umdt treuhertziger Warnung zusammen gezogen, und in Druck verfertiget.“

Das erste Faustbuch, in dem das Schicksal eines Mannes geschildert wird, der sich der Magie verschrieben hat, um die Grenzen der menschlichen Erkenntnis zu sprengen und dafür der ewigen Verdammnis anheimfällt, besaß zwar keinen besonders hohen literarischen Eigenwert, bildete aber den Ausgangspunkt für alle literarischen Auseinandersetzungen mit dem Faustmythos.

Die erste Dramatisierung des Stoffes nahm im Jahre 1592 der Engländer Christopher Marlowe vor, der daraus eine mit mystischen Zügen durchsetzte Charaktertragödie formte. In den folgenden drei Jahrhunderten verlor die Faustgestalt keineswegs an Faszination, doch verschoben sich die Akzente in der Darstellung, änderten sich die Anschauungen: galt Faust noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts als wissensdurstiger Gotteslästerer, so erschien er der Aufklärung nunmehr als lächerlicher Zauberer und Obskurant. Als überwiegend positive Gestalt erschien Faust erstmals bei Lessing: in dessen Faust-

fragment von 1759 wird der nach Höherem strebende Held trotz seines Bundes mit dem Teufel am Schluß von den Engeln gerettet. Die Sturm- und Drangbewegung wiederum sah in Faust den Repräsentanten eines ausgeprägten Ichbewußtseins, eines Kämpfers gegen die Bevormundung des Menschen durch religiöse Traditionen wie durch den ausschließlichen Appell an die Ratio. Den unbestrittenen Höhepunkt in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Faustmythos stellt fraglos die monumentale Dichtung Goethes dar: kein anderer Dichter hat das Sujet so weit ausgelotet und mit einer Überfülle von Betrachtungen bedacht, zugleich ihm eine derart sprachlich vollendete Gestalt verliehen. Darüber hinaus zeichnet sich die zweiteilige Tragödie durch die Abkehr von einer einseitigen Wertung aus; die Gestalt des Helden wird nunmehr vielschichtig, universal. Ein wesentliches Moment für die Rezeption der Fausttragödie Goethes durch das 19. Jahrhundert stellt die sogenannte Gretchentragödie dar. Zwar ist die Geschichte von der Kindesmörderin keineswegs eine Erfindung des Dichters – sie entstammt vielmehr einer Kolportagestory seiner Zeit – doch ihre Einbeziehung in den Faustmythos und natürlich seine dichterische Ausgestaltung sind Goethes geistiges Eigentum.

Mit der Publizierung des Faustfragmentes (1790) begann auch die Geschichte der Faustvertonungen. Daß sich besonders im 19. Jahrhundert die Phantasie der Komponisten am Fauststoff entzündete, obwohl dieser ja schon seit geraumer Zeit bekannt war, lag zum einen an der Vorliebe der romantischen Musiker für das Phantastische und Geheimnisvolle, zum anderen natürlich an der Existenz einer so genialen Dichtung, die auf die Komponisten jener Zeit, die zum großen Teil literarisch versiert waren, eine ungeheure Anziehungskraft ausübte,

so daß wir uns heute einer schier unübersehbaren Fülle von Faustvertonungen, im weitesten Sinne des Wortes, gegenübersehen. Die Spanne reicht von Vertonungen einzelner Lieder wie „Gretchen am Spinnrad“ oder „Es war ein König in Thule“ durch Schubert, Zelter, Loewe, Spohr, Berlioz, Glinka, Reichardt u. a. bis hin zu dem Versuch Heinrich Zöllners, den gesamten FAUST I – d. h. alle 4600 Verse – mit „Haut und Haaren“ in Musik zu setzen und auf die Bühne zu bringen: so geschehen in München im Jahre 1887 – ein Kuriosum in der Operngeschichte, das ohne Nachahmung geblieben ist. Fraglos zählt der Faustmythos mit seinen vielfältigen und divergierenden Überlieferungen wie dichterischen Ausformungen zu jenen Opernsujets, die das größte Interesse bei den Komponisten, besonders des deutschen Kulturraumes gefunden haben: spezielle Opernlexika verzeichnen mehr als 60 Bühnenwerke, beginnend mit der Pantomime HARLEQUIN FAUSTUS (London 1715) von Johann Ernst Galliard und vorerst endend mit der auf Thomas Manns gleichnamigem Roman basierenden Oper DOKTOR FAUSTUS (Mailand 1989) von Giacomo Manzoni.

Aus der Fülle der frühen musikdramatischen Fassungen des Stoffes ragt die Oper FAUST von Louis Spohr hervor. Entstanden 1813 als zweiaktige romantische Oper auf ein Libretto des Wiener Journalisten und Schriftstellers Joseph Carl Bernhard, wurde sie erst drei Jahre später am Prager Ständetheater unter der Leitung von Carl Maria von Weber aus der Taufe gehoben. 1851 hat Spohr das Werk einer Bearbeitung unterzogen: die gesprochenen Dialoge wurden durch wirkungsvolle Rezitative ersetzt, der dritte Akt erhielt eine orchestrale Einleitung; in dieser definitiven Version, die 1852 erstmals in London zur Aufführung kam, erzielte das Werk in Deutschland größere Verbreitung.

Obwohl der erste Teil der monumentalen Dichtung Goethes bereits 1808 erschienen war, orientiert sich Spohrs FAUST eher an den volkstümlichen Überlieferungen

der Legende. Der Held, der hier offensichtlich schon seit längerem im Bunde mit Mephisto steht und der trivialen Ergötzungen überdrüssig ist, will das Gute schaffen mit der Macht des Bösen, um an der Hölle für deren ständige Verführung der Menschheit zum moralisch verwerflichen Tun Rache zu nehmen. Sein Versuch, die irdischen Schranken zu überspringen und sich gewissermaßen göttergleich zum Schicksalslenker der Menschen aufzuwerfen, ist zum Scheitern verurteilt, da seine Handlungsweise zwangsläufig menschlichen Überlegungen und Empfindungen entspringt. Als er sich am Ende nicht scheut, unter moralischem Vorwand eine Tat zur Befriedigung eigener Gelüste zu begehen und dabei das Verderben dreier Menschen verursacht, wird seine unentrinnbare Verstrickung in die Welt des Bösen offenkundig; seine Hybris, als Gott unter Sterblichen wandeln zu wollen, liefert ihn der ewigen Verdammnis aus. Spohrs FAUST, ein frühes Zeugnis der deutschen romantischen Oper, zeichnet sich durch eine Fülle progressiver Züge aus, auf die Weber, Marschner und natürlich Wagner zurückgreifen sollten: eine bereits erstaunlich differenziert eingesetzte Erinnerungsmotivik, die in der Ouvertüre die wesentlichen musikalisch-dramatischen Bezüge festlegt; die Tendenz zu einer farbigen Klangpalette und chromatischen Harmonik; die Vorliebe für orchestrale und chorische Tonmalereien. Kein Geringerer als Weber attestierte Spohrs Oper „große theatralische und musikalische Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmut in den einzelnen Teilen und erschütternde Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.“

Die Verbreitung der Fausttragödie Goethes – gemeint ist hier der erste Teil – blieb nicht auf Deutschland beschränkt: schon bald begannen sich literarisch Gebildete in Frankreich für das Drama zu interessieren. 1810 widmete Madame de Staël in ihrem dreibändigen Werk DE L'ALLEMAGNE ein ganzes Kapitel der Faustdichtung, 1823 erschienen die ersten französischen Übersetzungen, doch erst die Übertragung des 20jährigen

Gérard de Nerval 1828 verhalf dem Werk in Frankreich zu einer ungeahnten Breitenwirkung und veranlaßte Dichter wie Musiker, sich mit der gewaltigen Tragödie auseinanderzusetzen.

Der erste namhafte französische Komponist, der auf die Lektüre schöpferisch reagierte, war Hector Berlioz. Zunächst als „Symphonie descriptive“ geplant, entstand dann eine lockere Folge einzelner Szenen, die Berlioz 1829 unter dem Titel HUIT SCÈNES DE FAUST veröffentlichten ließ. Eine schlüssige Dramaturgie im Sinne eines kontinuierlichen Handlungsablaufes war vom Komponisten nicht beabsichtigt – symptomatisch hierfür ist das Fehlen der Titelgestalt. Gut anderthalb Jahrzehnte später kam Berlioz auf das Faustprojekt zurück. Nachdem er vergeblich versucht hatte, Eugène Scribe als Librettisten zu gewinnen, verfaßte er unter Mitwirkung von Almiré Gandonnière selbst ein Textbuch. Dabei war die aus 20 Szenen bestehende DAMNATION DE FAUST keineswegs für die Bühne, sondern für eine konzertante Wiedergabe bestimmt, worauf der ursprüngliche Titel „Konzertoper in vier Teilen“ hinweist, der erst später in „Légende dramatique“ umgewandelt wurde. Die konzertante Uraufführung an der Opéra Comique (1846) fand beim Publikum wenig Interesse; bei der Presse rief das Werk wegen seines hybriden Charakters zwiespältige Reaktionen hervor. Berlioz war tief gekränkt; in seinen Memoiren heißt es: „Nichts hat mich in meiner Künstlerlaufbahn so tief verletzt wie diese völlige Gleichgültigkeit. Seitdem ist es nicht mehr vorgekommen, daß ich für den Glauben an die Liebe des Pariser Publikums mehr als 20 Francs aufs Spiel gesetzt hätte.“

Ein neues Kapitel in der Rezeptionsgeschichte der DAMNATION wurde aufgeschlagen, als Raoul Gunsbourg, der Intendant der Oper in Monte Carlo, das Werk erstmals szenisch aufführen ließ, und zwar mit großem Erfolg, der sowohl auf der effektvollen Ausstattung wie der herausragenden sängerischen Leistung von Jean de Reszke in der Titelrolle beruhte. Seither begegnet man dem Werk nicht nur im Konzertsaal, sondern, vor

allem in den letzten Jahren, in zunehmendem Maße auch auf der Opernbühne.

Auch wenn Berlioz wie schon in den HUIT SCÈNES, die mit einigen Modifikationen übernommen wurden, wortwörtliche Vertonungen vornahm – es sind dies jene Teile der Tragödie, die unmittelbar nach einer Musikalisierung verlangen wie Brandners Gesang von der Ratte, Mephistos Flohlied oder Marguerites Lied vom „König von Thule“ – so steht dennoch außer Zweifel, daß wir es hier nicht mit einer Literaturvertonung im engeren Sinne des Begriffes zu tun haben. Berlioz hat sich, wie er selbst darlegte, lediglich durch einzelne Szenen der Tragödie inspirieren lassen; oft stellten sich zunächst musikalische Vorstellungen ein, die dann nachträglich textiert wurden. Aus dieser überaus freien Adaption resultierte dann eine veränderte Charakterisierung der drei Protagonisten. Faust erscheint hier nicht als der von Erkenntnisdrang erfüllte Mensch, der wissen will, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, sondern ein am Leben gescheiterter Intellektueller, der am Ennui, am unerträglichen Überdruß leidet, sich also als ein romantischer Held à la Byron präsentiert. Marguerite unterscheidet sich insofern sehr deutlich vom naiven, unschuldigen Gretchen Goethes, als sie von vornherein als sinnliches Weib dargestellt wird, das die Erfüllung seiner Liebe ersehnt. Mephistophélès wiederum ist keineswegs als Gegeninstitution zu Gott konzipiert, als zynischer „Geist, der stets verneint“, sondern als finstere Macht, als betrügerischer Zauberer, der Faust erst dann zu einem Pakt drängt, als dieser gar keine andere Wahl mehr hat und ihn dann ohne ersichtliche Gründe alsbald der Hölle überantwortet, wo Faust der ewigen Verdammnis anheimfällt – der Titel deutet ja bereits den fundamentalen Unterschied zu Goethes Tragödie an.

Anders als die genuinen Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts verzichtet LA DAMNATION DE FAUST auf eine stringente Handlungsführung; was akzentuiert wird, sind Einzelmomente, farbige Tableaus, die sich bei näherer Betrachtung als konstitutive Elemente der Grand Opéra erweisen

wie Sylphenballett und Pandämonium, Soldatenchor und Studentenlied; es sind dies Momente, in denen das Drama suspendiert wird, wo sich die kühne Klangphantasie des Komponisten voll entfalten kann. Seine DAMNATION DE FAUST muß als ein Werk angesehen werden, das zwischen den etablierten Gattungen Oper, Oratorium und Symphonie steht und letztlich für jene Art von Bühne konzipiert ist, die Berlioz gegenüber allen anderen bevorzugte: für die der Phantasie.

Im Jahre 1838 lernte ein anderer französischer Komponist Goethes Faust kennen: Charles Gounod. Vermutlich trug er sich schon damals mit dem Gedanken an eine Faustoper, doch die Realisierung dieses Projektes zog sich bis 1855 hin, als Jules Barbier für ihn ein Libretto auf der Grundlage des *Drame fantastique* FAUST ET MARGUERITE (1850) von Michel Carré verfaßte. Darüberhinaus nahmen Barbier und Carré, der am Libretto mitarbeitete, verschiedene Anleihen, teilweise in Form wörtlicher Entlehnungen, bei Goethe vor. Bei der Uraufführung am Théâtre Lyrique (1859) wurde das Werk mit lebhaftem Interesse aufgenommen und entwickelte sich rasch zu einem veritablen Publikumsrenner. In der Folgezeit nahm Gounod verschiedene Überarbeitungen vor: an die Stelle gesprochener Dialoge traten nunmehr expressive Rezitative, daneben wurde Valentins Gebet „*Avant de quitter ces lieux*“ eingefügt, das neben Fausts Kavatine und der Juwelenarie bald zu den Zugnummern der Oper zählen sollte. Nach dem Bankrott des Théâtre Lyrique erwarb die Opéra die Rechte an Gounods Faust und beauftragte den Komponisten, entsprechend den gattungsspezifischen Erfordernissen einige Nummern hinzuzufügen, insbesondere das Ballett für die Walpurgisnacht. In dieser nunmehr definitiven Version wurde die Oper erstmals 1869 an der Opéra gegeben und trat alsbald ihren Siegeszug um die Welt an.

Im deutschen Sprachraum war die Reaktion zwiespältig: zwar verschloß man sich nicht den musikalischen Quali-

täten des Werkes, doch die Tatsache, daß ein französischer Komponist es gewagt hatte, seine Hand an ein literarisches Nationalheiligtum zu legen, erschien vielen als Sakrileg. Das Mißverständnis beruhte offensichtlich darauf, in der Oper Gounods die Dichtung Goethes wiederfinden zu wollen, während es den französischen Autoren lediglich darum gegangen war, für die in der Oper des 19. Jahrhunderts fundamentale Liebesgeschichte den adäquaten literarischen Rahmen zu finden. Bei Gounod erscheint Marguerite als die eigentlich tragische Gestalt, die aus enttäuschter Liebe den Verstand verliert und darüber zur Kindesmörderin wird – sicherlich der Grund dafür, daß in Deutschland Gounods Hauptwerk bis vor kurzem unter dem Titel MARGARETHE lief. Faust hingegen hat seine metaphysische Dimension verloren: sein Streben nach Erkenntnis, seine Verzweiflung, daß ihm letztere versagt bleibt, wird nur kurz zu Beginn des 1. Aktes angedeutet; ansonsten wird er als Mensch geschildert, der mit der Problematik des Alterns nicht fertig wird und aus diesem Grunde den Pakt mit dem Teufel schließt, der ihm um die Preisgabe des Seelenheils noch einmal die Wonnen der Jugend verheißt.

Gattungsgeschichtlich prägt Gounods FAUST exemplarisch das Frühstadium jener Mischung aus Opéra comique und Grand Opéra aus, das unter der Bezeichnung *Drame lyrique* in die Musikgeschichte eingegangen ist. In diesem Werk sind aufgrund der Genese die beiden Traditionsstränge noch klar zu erkennen: verweisen Strophenform und Couplets, etwa in Mephistopheles' „*Rondo um das Goldene Kalb*“ mit ihrem Einlagencharakter unmittelbar auf die Opéra comique, während andererseits die Tendenz vorhanden ist, musikdramatische Zusammenhänge zu stiften. Paradigmatisch hierfür steht der III. Akt, der aus einem einzigen Szenenkomplex besteht, innerhalb dessen die einzelnen Szenen oft nahtlos miteinander verbunden sind. Über die verschiedenen Traditionen hinaus zeigen sich etliche individuelle Gestaltungsmomente; hierzu zählt die ambitionierte Satzstruktur, welche die bis dahin übliche Homophonie aufbricht zugunsten eines



Arrigo Boito in den Jahren der Scapigliatura
(Photographie aus dem Besitz von Giovanna Zacchera, Mailand)



Boito-Karikatur aus dem Jahre 1880
(Photographie: Calzolari, Mailand)

scheinpolyphonen Gewebes, so in der Introduktion des ersten und in der Kirchenszene des vierten Aktes – fraglos hat hier der Kirchenmusiker dem Opernkomponisten die Hand gereicht.

Zu den interessantesten Versuchen, sich mit Goethes FAUST schöpferisch auseinanderzusetzen, zählt fraglos Arrigo Boitos MEFISTOFELE. Obwohl die Uraufführung seines dramatischen Erstlings durch einen gewaltigen Einsatz propagandistischer Mittel unterstützt worden war, fiel das Werk 1868 an der Mailänder Scala durch: zu fremdartig erschien dem Publikum das Sujet, zu sehr unterschied sich Boitos musikalische Sprache vom damals gängigen Idiom, und zudem sprengte die Oper mit ihrer Gesamtdauer von über fünf Stunden den damals üblichen Rahmen. Zutiefst deprimiert zog Boito das Werk zurück und schrieb in den nächsten Jahren nur noch unter dem Pseudonym Tobia Gorrio. Nach einer radikalen Umarbeitung, die vor allem in Kürzungen bestand, kam MEFISTOFELE 1875 in einer neuen Version auf die Bühne und konnte sich dann in der Folgezeit durchsetzen. Im Gegensatz zu Gounods FAUST erscheint hier die Liebesgeschichte von peripherer Bedeutung: auskomponiert werden nur die erste Begegnung zwischen Faust und Margherita sowie Margheritas Tod. Was Boito hingegen offensichtlich faszinierte, was sich bereits im Titel dieser Oper ankündigt, war die Gestalt des Mefistofele; das Ringen um die Seele Faustens wird zum eigentlichen Thema dieser Oper, die auf verschiedenen Ausschnitten aus beiden Teilen der Tragödie basiert. Kontrahenten in diesem Kampfe sind vor allem Mefistofele und Gott, der wie üblich auch bei Boito nicht in Erscheinung tritt, sondern durch den Chorus Mysticus repräsentiert wird; am Ende dann muß sich Mefistofele geschlagen geben. Und es ist bezeichnend für Boitos Umakzentuierung, daß nicht Faust und Margherita, sondern Mefistofele und Gott mit einem ständig wiederkehrenden musikalischen Symbol bedacht werden.

Boitos Intention, Goethes Tragödie für das Musiktheater

zu gewinnen, bleibt in ästhetischer Hinsicht problematisch. Einerseits wurden größere Teile in wörtlicher Übersetzung übernommen, weil Boito offensichtlich von der Voraussetzung ausging, auf diese Weise möglichst viel vom Geist des Dichters konservieren zu können. Doch schon wenige Beispiele zeigen, wie zwiespältig solche Versuche sind: Goethes „Verweile doch, Du bist so schön“ und Boitos „Arrestati, sei bello“ entsprechen zwar einander in semantischer Hinsicht, haben jedoch eine völlig unterschiedliche Aura. Andererseits hat das eigentliche Thema der Tragödie, nämlich Fausts Streben nach Erkenntnis, in der definitiven Version des MEFISTOFELE keinerlei Berücksichtigung erfahren; es war gewiß kein Zufall, daß Boito aus der ersten Fassung gerade jene Partien gestrichen hatte, die den Gelehrten charakterisieren. Mag auch die Gretchentragödie für die Opernbühne geeignet sein, mögen verschiedene Szenen geradezu nach Musik verlangen, als Ganzes ist und bleibt Goethes vielschichtige Tragödie letztlich unkomponierbar.

Ferruccio Busoni war es, der aus dieser Erkenntnis heraus die Konsequenzen zog, indem er für seine Faust-Oper auf das seit Jahrhunderten überlieferte Marionettenspiel, und zwar in der Version von Karl Simrock, zurückgriff. 1914 nahm er das Projekt in Angriff, bei seinem Tode 1924 ließ er das Werk unvollendet zurück; was fehlte, war die Schlußszene der Oper mit dem großen Monolog des Titelhelden. Ein Jahr später wurde DOKTOR FAUST mit den Ergänzungen des Busoni-Schülers Philipp Jarnach an der Dresdner Staatsoper unter Fritz Busch aus der Taufe gehoben; 1985 präsentierte das Teatro Comunale Bologna als Alternativlösung das Werk in der Fassung des Dirigenten Antony Beaumont.

Fraglos hat Busoni, der sich selbst als Faustnatur empfand, die Dichtung des Weimarer Klassikers genauestens gekannt, auch vermochte er sich vom übermächtigen Vorbild nicht völlig zu befreien – die einleitende Symphonia mit dem Untertitel „Ostervesper und Frühlingskeimen“ ist als vage Anspielung auf die Tragödie zu begreifen –,

orientierte sich gelegentlich in seinem Idiom am Duktus der Dichtung Goethes, dennoch ging er unter Einbeziehung der verschiedenen Überlieferungen bis zurück zu Christopher Marlowe seinen eigenen Weg, nicht nur in der Ausgestaltung des tradierten Materials: Busoni führte neue Szenen ein – etwa jenes Intermezzo, das auf die in dieser Oper ausgesparte Gretchentragödie anspielt – und wartete mit verschiedenen Neuinterpretationen auf. So ist die Gestalt der Helena zwar bereits dem Marionettenspiel vertraut, doch ihre Erhebung zum unerreichbaren Ideal der Schönheit und Vollkommenheit geht auf Busoni zurück. Als besonders bemerkenswert darf die Schlussszene der Oper gelten: die übliche Alternative christlicher Prägung zwischen Erlösung einerseits und Verdammnis andererseits wird hier ersetzt durch einen von Schopenhauer beeinflussten Gedanken, der den Willen als ewiges Element menschlichen Lebens begreift. Wohl stirbt Faust am Ende, doch was Mephisto in den Händen hält ist nur die seelenlose Körperhülle; Fausts Wesen lebt, wenn auch in veränderter Gestalt, fort, symbolisiert durch einen Jüngling, der einen blühenden Zweig in der Hand hält.

DOKTOR FAUST kann als Busonis musikalisches Vermächtnis gelten. Wie in keinem anderen Bühnenwerk realisierte er hier jene Postulate, die er in seinem ENTWURF EINER NEUEN ÄSTHETIK DER TONKUNST aufgestellt hatte; Aufgabe des Komponisten sei es, einen „übernatürlichen Stoff zu finden, der als Spiel vorzuführen ist, als offenkundige und angesagte Verstellung – eine Scheinwelt zu kreieren, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einem Lachspiegel reflektiert“. Das war eine deutliche Absage an die damals vorherrschende musiktheatralische Doktrin des Verismus, der die ungeschminkte Darstellung des „wahren“ menschlichen Lebens zum Prinzip erhoben hatte. An die Stelle des kontinuierlichen Handlungsablaufes tritt nun die fragmentarische Textgestaltung: die Musik erhält somit genügend Raum zur eigenen Entwicklung und kann, losgelöst vom Text, ihre Daseinsberechtigung als auto-

nome Kunst unterstreichen. Hieraus erklärt sich auch der Rückgriff auf die geschlossenen musikalischen Formen sowie insbesondere die vollständige oder teilweise Einbeziehung eigener, in den Jahren 1912 bis 1921 entstandener Instrumentalkompositionen in den DOKTOR FAUST, denen die Oper nicht nur ihre teilweise überaus transparente, kammermusikalische Instrumentation, sondern auch die lineare, polyphone Schreibweise verdankt.

Die jahrelange Beschäftigung Giacomo Manzonis (geb. 1932) mit Thomas Manns zwischen 1943 und 1947 entstandenem Roman DOKTOR FAUSTUS führte zur Entstehung zweier Kompositionen, der SCENE SINFONICHE PER IL DOKTOR FAUST (1984) und der darauf basierenden Oper DOKTOR FAUSTUS, die 1989 an der Mailänder Scala uraufgeführt wurde. In Manns Roman verbinden sich zeitgeschichtliche Analysen und Gesellschaftskritik mit musiktheoretischen Abhandlungen, in denen sich die Auseinandersetzung des Dichters mit der Dodekaphonie Schönbergs und der Musikphilosophie Adornos widerspiegelt, zu einem überaus komplexen Werk, in dessen Mittelpunkt der Komponist Adrian Leverkühn steht – eine Faustgestalt des 20. Jahrhunderts, die zugleich unverkennbar Züge von Nietzsche trägt. Den Pakt mit dem Teufel – hier in Form einer Liebesnacht mit der an Syphilis erkrankten „Hetäre“ Esmeralda – schließt Leverkühn aus der Erkenntnis heraus, daß das musikalische Material angesichts jahrhundertelangen Gebrauchs verschlissen ist und für eine wahre künstlerische Auseinandersetzung nicht mehr taugt; nur mit Hilfe sinisterer Mächte glaubt er, die Krise schöpferisch bewältigen zu können. Wenn der Komponist dann am Ende seiner Schaffenszeit mit der symphonischen Kantate DR. FAUSTI WEHEKLAGE sein musikalisches Vermächtnis offenbart, so erinnern er und sein Dichter damit noch einmal an jenes Buch, das 350 Jahre zuvor den Mythos erstmals der Unbestimmtheit mündlicher Überlieferungen entriß und den Ausgangspunkt für alle Beschäftigungen mit dem Stoff bildete: an die HISTORIA VON DOKTOR FAUSTEN.



Arrigo Boito und Giuseppe Verdi bei der
Besichtigung der Ausgrabungen auf dem Palatin (1893)



Fjodor Schaljapin, einer der berühmtesten Mefistofele-Interpreten (Paris 1912)

Aus dem Vorwort zum „Mefistofele“

Selbst die Bibel, mein Freund, ist voll von meinem Thema. Wollen wir einmal Darwins Lehre außer Acht lassen und davon ausgehen, daß Adam der erste Mensch war, so kommen wir zu dem Schluß, daß er der erste Faust war, Hiob der zweite und Salomo der dritte. Wer sich im Durst nach Erkenntnis und Leben, in Neugier über die Natur von Gut und Böse verzehrt, ist Faust ... und gleich Salomo als Faust der Bibel ist Prometheus der Faust der Mythologie. Wer nach dem Unbekannten, dem Idealen strebt, ist Faust; ein Funke seiner großen Seele läßt sich gleichermaßen in den tiefen Augenhöhlen des englischen Manfred wie hinter dem grotesken Visier des spanischen Don Quichotte entdecken ... Mephistopheles ist so alt wie die Bibel und Äschylos. Mephistopheles ist die Schlange im Garten Eden und der Geier des Prometheus, bei Hiob heißt er Satanas und Thersites bei Homer, Falstaff bei Shakespeare. Mephistopheles ist die Inkarnation des ewigen Nein an das Wahre, das Gute und Schöne.

Arrigo Boito



„Mephisto über der Stadt“, Federzeichnung von Eugène Delacroix



Inscrisma au Musée de la Ville de Paris

Ch. M. de la Ville de Paris

„Mephisto erscheint Faust“, Lithographie von Eugène Delacroix



Arrigo Boito in seinem Arbeitszimmer

Peter Ross

„E l'Ideal fu sogno“

Arrigo Boito und seine Reformoper „Mefistofele“

Im deutschen Sprachraum ist Arrigo Boito als kongenialer Mitarbeiter Verdis bei dessen Spätwerken *OTELLO* und *FALSTAFF* bekannt, während seine Tätigkeit als Komponist, Dichter und Kunstkritiker, die aus einer vielseitigen Begabung und umfassenden Bildung hervorging, weit hin unbeachtet blieb. Kaum wird bewußt, daß es sich bei Boito, der 1842 in Padua als Sohn eines Porträtmalerturnmalers und einer polnischen Gräfin zur Welt kam, um eine der seinerzeit bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten in Italien handelte. Schon in den sechziger Jahren wies sich der junge Boito im Kollegenkreis der Mailänder Scapigliatura als Lyriker aus. Vielleicht weniger als genuiner Dichter, aber als faszinierender Experimentator, dessen kunstvoll konstruierte Verse von scharfem Intellekt zeugten. Mit seinem präziösen Vokabular – kennzeichnend auch für die späteren Libretti – trat er an Stoffe oft bizarren oder makabren Charakters heran, die der Poesie bis dahin fremd waren, und erprobte an ihnen neuartige metrische Formen und Verfahren. Boitos *Ceuvre* als Lyriker blieb schmal, beschränkt auf die Versfabel *RE ORSO* und die im *LIBRO DEI VERSI* zusammengefaßten frühen Gedichte, denen später nichts Wesentliches hinzugefügt wurde. Aber dies genügte, um ihm rasch Anerkennung zu verschaffen.

Ein bitteres Schicksal, dessen Tragik nicht unberührt läßt, stand Boito hingegen als Opernkomponist bevor. Auch hier schien seinem jugendlichen Elan, der so merkwürdig kontrastiert mit seiner exzessiv selbstkritischen, den schöpferischen Impuls lähmenden Haltung in späteren Jahren, zunächst alles offenzustehen. Doch seine erste Oper *MEFISTOFELE*, 1868 für die Uraufführung an der Mailänder Scala angenommen, erlebte bei der Premiere ein Fiasko und erwies sich erst nach einer tiefgreifenden Revision 1875 in Bologna als lebensfähig. *MEFISTOFELE*

sollte das einzig vollendete Bühnenwerk Boitos bleiben. Denn *NERONE*, eine weitere Oper nach eigenem Libretto, hinterließ der Komponist bei seinem Tod in Mailand 1918 als Fragment, obwohl das Projekt bereits 1862 in einem seiner Briefe Erwähnung gefunden hatte. *NERONE* begleitete Boito sein ganzes Leben und beschäftigte ihn während des unglaublich scheinenden Zeitraumes von 56 Jahren. Die Uraufführung des von fremder Hand vervollständigten Werkes, dessen Libretto 1901 (bezeichnenderweise kurz nach Verdis Tod) erschienen war, erfolgte erst 1924 unter Toscaninis Leitung an der Scala. Die von der Öffentlichkeit seit Jahrzehnten mit großer Spannung erwartete Oper fand in den ersten Vorstellungen starke Beachtung, verschwand dann aber schnell vom Spielplan und blieb ohne nachhaltige Wirkung. Im selben Jahr, als Puccini starb und seine ebenfalls unvollendete *TURANDOT* hinterließ, mußte ein Werk, dessen Konzeption weit ins 19. Jahrhundert zurückreichte, als Anachronismus wirken, während es einige Dezennien zuvor hätte richtungweisend sein können.

Goethes *FAUST* als Grundlage seiner ersten Oper zu nehmen, war prekär für Boito, nachdem Gounods Stoffadaption seit der italienischen Erstaufführung (Mailand 1862) das Land geradezu in einen Taumel versetzt hatte. Außerdem mußte es zum Bruch mit der italienischen Operntradition führen, daß er das Wagnis unternahm, zugunsten der Werkintegrität auch den „philosophischen“ zweiten Teil der Tragödie einzubeziehen, der sich gegen eine Darstellung auf der Opernbühne so gänzlich zu sperren scheint. Boitos Wahl wird vor dem Hintergrund der Scapigliatura verständlich („scapigliato“, auf die Haare bezogen: „zerzaust“, „in Unordnung gebracht“). Diese Kunstrichtung entstand aus einer Protesthaltung, als das große Ziel der Einigung Italiens erreicht war und bei

rasch wachsender Industrialisierung im Norden eine Verbürgerlichung des Lebens und Erschlaffung der Künste eintrat. Die Enttäuschung über die neue politische und gesellschaftliche Wirklichkeit führte zur Auflehnung gegen die bürgerlichen Tendenzen und zur radikalen Wendung gegen jegliche Tradition. So entsprach es im Bereich der Literatur einer betont irreligiösen, zumindest antikerikalischen Haltung der Scapigliati, daß Manzoni und der reaktionäre Kult, der sich mit seiner Person verband, als bevorzugte Angriffspunkte dienten. Nach dem französischen Vorbild des *l'art pour l'art* forderten sie die Autonomie der Kunst und lehnten die Bindung des Künstlertums an eine gesellschaftliche und moralische Verantwortung ab. Zum neuen Dichteridol wurde Baudelaire erkoren, in dessen *FLEURS DU MAL* die Scapigliati ihr eigenes Lebensgefühl wiederzufinden glaubten.

Ähnlich wie bei Baudelaire mit dem Antagonismus von „*spiritualité*“ und „*animalité*“ kreist Boitos Denken immer wieder um einen Dualismus, meist in Form des für ihn unveröhnlichen Gegensatzes von Ideal und Wirklichkeit. Von dieser Spannung leben viele seiner Gedichte. So verliert er sich in GEORG PFECHER AN: DOM: 1507 (1862 in Regensburg entstanden) über einer steinernen Inschrift in schwärmerische Phantasien, worin das Wirken dieses Mönchs wohl bestand, ob er ein Dichter, womöglich ein Genie war, dem der Nachruhm versagt blieb – bis in den letzten Versen unvermittelt der ernüchternde Gedanke, die Desillusion durchbricht, daß Pfecher vielleicht nur ein einfacher Kopist war: „*Eri certo un poeta!! Eri certo un profeta!!! (O idea volgare e trista)/ Eri forse un copista*“. In LEZIONE D'ANATOMIA (1865) – einem Gedicht in Ichform, wie oft bei Boito – erfolgt mit kalter wissenschaftlicher Akribie die Beschreibung einer Leichenöffnung, vorgenommen an einer schönen Frau in jugendlichem Alter. Wieder ergeht sich der Dichter, der dem Vorgang beiwohnt, in idealistischen Träumereien, diesmal über die jungfräuliche Erscheinung der Toten, bis ihn der Sektionsbefund brutal in die Realität zurückholt:

Im Uterus wird ein vierwöchiger Embryo entdeckt („*E mentre suscito / Nel mio segreto / Quei sogni adorni... / In quel cadavere / Si scopre un feto / Di trenta giorni.*“). Ideal und Wirklichkeit klaffen schmerzlich auseinander.

Boito sieht auch sein eigenes Wesen durch einen Dualismus entscheidend geprägt. Seinen inneren Zwiespalt, seine psychische Zerrissenheit legt er in dem ersten Gedicht des LIBRO DEI VERSI dar, das mit dem mottoartigen „*Son luce ed ombra*“ beginnt und überdies den Titel DUALISMO trägt. Das Gedicht mutet wie eine Paraphrase auf Fausts berühmte Worte von den „*zwei Seelen*“ beim Osterspaziergang an. Die Affinitäten zwischen Boitos eigener Erlebniswelt und derjenigen Fausts reichen allerdings viel weiter und weisen auf einen starken Identifikationsmechanismus bei der stofflichen Aneignung von Goethes Figur hin. Denn auch Faust gewinnt seine wesentlichen Erfahrungen, die Mephistopheles ihm vermittelt, in dualistischen Kategorien, einerseits in den Gegensphären von romantischer Welt des Brockens und klassischer Welt der griechischen Antike, andererseits in jenen der Geliebten Margarete und Helena. Diese beiden Formen von Dualismus betrachtet Boito als unabdingbare Dramensubstanz und damit zwingend, den zweiten Teil der Tragödie in die Oper einzubeziehen und diesen auch in der gekürzten Zweitfassung (allerdings rudimentär nur mit dem Helena-Akt und dem Tod Fausts) zu belassen. In den Liebesbegegnungen mit Margarete und Helena, Verkörperungen der realen und der idealen Welt, kulminieren Fausts Erlebnisse. Im Angesicht des Todes, nachdem er „*die Welt mit ihren Wundern durchschritten*“ hat, läßt Boito ihn seine Erfahrungen in die Worte zusammenfassen: „*Aber die Wirklichkeit schuf Schmerz, und das Ideale blieb Traum.*“ („*Ma il Real fu dolore e l'Ideal fu sogno.*“).

Im übrigen greift Boito, wie er in seinem dem Erstlibretto vorangestellten „*Prologo in teatro*“ ausführt, mit der Figur des Faust ein universales Thema auf. Faust

• No. •

Mordo, invischio,
Fischio fischio fischio!

FAU. Strano figlio del Caos.

MEF. E tu, se brami
Farti mio soglio, di buon grado accetta
Fin da quest'ora e tuo compar mi chiamo,
O, se ti piace, tuo schiavo, tuo servo.

FAU. Quali patti in ricambio adempier deggio?

MEF. V'è tempo a ciò.

FAU. No, è il diavolo egoista,
Nè suol mai dare per l'amor di Dio.
I patti e parla chiaro.

MEF. Io qui mi lego
A tuoi servigi e senza tregua accorro
Per le tue voglie; ma nell'altro mondo
La vece muterà.

FAU. Dell'altro mondo
Non mi turba pensier. Pon la mia scienza
L'Inferno nell'Eliso: ~~ivi~~ ^{Se tu mi dai} il mio spirito ^{Se questa terra un ora ti riparo}
Vagherà co' filosofi antichi. ^{Ma con s'agiti l'anima. Se piangi}

MEF. Con sì fatti principi al mio negozio
Puoi sbarcarti. Il tempo è già venuto ^{Il vostro armonia nel mio pensiero}
D'affondarci a nostr'agia in mezzo ai vizi. ^{Se un giorno io ho ad'Alcina}

FAU. ~~Se tu mi adduci all'amore, alla gloria,~~
~~Al mondo del fantastico, ai misteri~~ ^{Alto son tuo. Sta bene!}
~~Inesplorati, ce m'adesci tanto~~ ^{Alto son tuo. Sta bene!}
~~Da farmi care a me stesso, so arvenka~~
~~Ch'io dica al tempo: t'attenta, sei bello!~~ ^{T'offer il contratto}
~~Venga l'ultimo di T'offco il contratto.~~

MEF. *Top.*

FAU. E già fatto. *(si danno la mano - pausa)*

MEF. Nè l scorderò.
Fin da sta notte
Nell'orgie ghiotte
Del mio messere
Da cameriere
Lo servirò.

FAU. E quando s' incomincia?

Seite aus dem ersten „Mefistofele“-Libretto
(1. Akt mit autographen Korrekturen Boitos für die zweite Fassung)

repräsentiert für ihn den Typus des Menschen, der als ewig Suchender „*vor Durst nach Leben und Erkenntnis brennt und durchdrungen ist von der Wißbegierde nach Gut und Böse*“. Ein Typus, der in der Kultur und Geschichte der Menschheit immer wieder begegnet, als Beispiele nennt Boito den Prometheus des Mythos, den biblischen Salomo, Manfred aus dem Mittelalter und – unter der Maske des Grotesken – Don Quijote. Das Phänomen „Faust“ ist für ihn nicht an Raum und Zeit gebunden und wirkt ebenso wie Mefistofele, der die „*Inkarnation der ewigen Verneinung des Wahren, Schönen und Guten*“ darstellt, als Prinzip. Boitos Personen stehen für Ideen. Offensichtlich ging es ihm im Unterschied zu Gounod und anderen bei Goethes FAUST weniger um das realistische Sujet, die konkrete Handlung und die individuellen Konflikte, mit denen sich eine unmittelbare Gefühlsansprache erreichen läßt, als um den Symbolcharakter und die metaphysische Qualität des Dramas.

In seinem Reformprogramm der Oper hatte Boito die Formelhaftigkeit der traditionellen Musiksprache von Monteverdi bis Verdi kritisiert und die Schaffung einer echten musikdramatischen Form gefordert, die aus der höchsten Verwirklichung des Dramas („*la suprema incarnazione del dramma*“) hervorgehen sollte. In Goethes FAUST fand sich ein Ideendrama, das seinen Vorstellungen voll entsprach, und dies galt insbesondere für den zweiten Teil. Mit seiner kosmischen Dimension, vielschichtigen Symbolik und der Sphäre des Phantastischen (der RE ORSO-Fabel von 1865 durchaus verwandt) bot sich hier ein literarisch überragender Text, der von allen bisherigen Stoffvorlagen der italienischen Oper unendlich entfernt war. Wie kühn Boitos Wahl ausfiel, wird schon daran ersichtlich, daß sogar die deutschen Sprechbühnen mit FAUST II Schwierigkeiten bezeugten; das Werk wurde 1832 im Druck veröffentlicht, aber erst 1854 am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt. Was nicht verwundert bei einem Drama, „*für dessen Personen sich nichts fühlen läßt, weil sie nicht leben, sondern nur bedeuten*“, wie der

Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer (selbst Verfasser einer Parodie auf FAUST II unter dem Pseudonym Deutobold Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky) treffend vermerkte. Jedenfalls wurde auch auf Boitos Musikdrama mit gleicher Argumentation reagiert. Der bekannte Kritiker Leone Fortis hielt Boito nach der Premiere von 1868 vor: „*Das musikalische Drama braucht Leidenschaften, die das Publikum versteht, weil es sie selbst schon empfunden hat, gerade empfindet oder empfinden kann; es braucht leibhaftige Personen, die lieben, leiden, sich freuen, hoffen und denken; es braucht eine anschauliche Handlung, eine Begebenheit, die sich unter seinen Augen vollzieht und im Mittelpunkt des Stückes steht*“. Wie anders als mit tiefem Befremden hätte die praxisorientierte, eher reflexionsarme italienische Opernwelt auf Boito und sein Werk reagieren können. Urpötzlich, wie aus dem Nichts war mit ihm ein neuer, für Italien völlig unbekannter Komponistentyp in Erscheinung getreten: ein ausgesprochener Intellektueller, der als Theoretiker über ausgeprägte ästhetische Normvorstellungen verfügte.

Boitos eigentliche Bedeutung liegt freilich eher im literarischen als im musikalischen Bereich, denn seine librettistischen Neuerungen waren über das Stoffliche hinaus bahnbrechend und erwiesen sich, vor allem in metrischer Hinsicht, als wegweisend für die weitere Entwicklung der italienischen Librettistik. Boito trägt einen Kunstanpruch an die Librettistik heran, welcher der vorherigen Generation von Textdichtern fern lag. In der späten Romantik (schon Salvatore Cammarano bedeutet gegenüber Felice Romani eine Verflachung) stand das Handwerkliche völlig im Vordergrund. Für einen Temistocle Solera oder Francesco Maria Piave war das Libretto nur Mittel zum Zweck und dessen primäres Bewertungskriterium seine Eignung zur Vertonung. Es hatte einen szenisch wirkungsvollen dramaturgischen Aufbau nach vorgegebenen Textmodellen bereitzustellen, denen sich das schematisierte Formenrepertoire der Oper überstülpen ließ. Die librettistische Tätigkeit, ganz auf

Funktionalität ausgerichtet, bestand gewissermaßen in einem Kunsthandwerk, wobei die Versifizierung sich weitgehend darin erschöpfte, den Regeln der Prosodie zu genügen. Demgegenüber stellt Boito einen hohen poetischen Anspruch an das Libretto, das bei ihm eine eigenständige ästhetische Qualität hinzugewinnt, unabhängig von seiner Funktionalität und oft ohne unmittelbare Wirksamkeit für die Vertonung. Mit ihm erhält die Librettistik eine Dignität zurück, die ihr zu Zeiten Metastasios noch selbstverständlich zukam.

Eine wesentliche Voraussetzung für die ästhetische Eigenwertigkeit des Librettos bildet Boitos virtuose Sprachbeherrschung. Diese beschränkt sich allerdings nicht auf den Umgang mit einem Vokabular von gewisser Artifizialität, das einen Manierismus spiegelt, wie er für die italienische Oper in den siebziger und achtziger Jahren hinsichtlich Text und Musik typisch ist: Von nicht geringerer Bedeutung ist ein konstruktivistischer Zug, der Boitos dichterisches und auch musikalisches Schaffen beherrscht und sich in verschiedener Art äußert. So versieht Boito seine Verse gern mit kunstvollen Alliterationen und bestimmten Vokalfärbungen, wie sie zuvor in keinem Libretto anzutreffen sind; die Elfsilbler „*Lenta salia dal Libano la luna*“ aus *NERONE* und „*L'ape vola alla rosa e l'onda al piano*“ aus *ERO E LEANDRO* sind solche Beispiele. In den Libretti zu *OTELLO* und *FALSTAFF* greift er verschiedentlich zu dem raffinierten Kunstmittel der Versüberlagerung, der Verschränkung von zwei Versarten. Hinter dem Versbau, wie er sich im Druck darbietet, verbirgt sich eine weitere Versfolge, die in sich wiederum vollständig gereimt ist. Dieses kombinatorische Verfahren führt durch die zusätzlichen Binnenreime zu einer Verstärkung der lyrischen Struktur und stellt überdies dem Komponisten bei der Vertonung die Wahl unter beiden Versen oder den Wechsel zwischen ihnen frei. Natürlich kommt in den Versüberlagerungen, die Boito „*bimetri*“ nennt, auch sein Gefallen an Formspielereien zum Ausdruck. Den Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht sein

Spiel mit Palindromen, mit Versen, die denselben Wortlaut ergeben, ob sie vorwärts oder rückwärts gelesen werden. Aus dem Umkreis des Librettos zu *ERO E LEANDRO* stammt das folgende bizarre Palindrom: „*Odi, bada amatore. O Illidio idillio! Ero r'ama ad Abido*“. Boitos konstruktivistische Neigung, ein Ableger seines manischen Perfektionstriebes, steigert sich hier zu höchster Sprachartistik.

Noch in den sechziger Jahren, als das Libretto zu *MEFISTOFELE* entstand, war das Versrepertoire der italienischen Oper sehr eingeschränkt. Von der Vielzahl der zur Verfügung stehenden Versarten, die sich im Italienischen primär nach Anzahl der Silben unterscheiden, kam nur ein geringer Teil regelmäßig zum Einsatz. Zum festen Bestand innerhalb der musikalisch geschlossenen Formen zählten der jambische Siebensilbler (auch mit Taktumstellung am Beginn, d. h. Akzent auf erster Silbe), der trochäische Achtsilbler, der anapästische Zehnsilbler sowie die aus zwei silbenmäßig gleichen Halbversen geformten Zäsurverse Zehn-, Zwölf- und Vierzehnsilbler; letzterer als „*verso alessandrino*“ bezeichnet und seit Verdis *TROVATORE* häufiger im Gebrauch. Hinzu kam der Elfsilbler, der in Serie und gereimt fast nur in feierlichen Situationen mit religiösem Charakter in Erscheinung trat, ansonsten aber in lockerer, ungereimter Abfolge mit dem Siebensilbler die Textgrundlage für die Rezitative stellte. Dann fanden noch die Fünfsilbler und Sechssilbler vereinzelt Verwendung, die vorwiegend für liedhafte Formen, Strophenarien mit volkstümlichem Einschlag, gebraucht wurden (z. B. Canzone). Das Erscheinungsbild des Librettos war durch sechs bis allenfalls neun Versarten geprägt, was sich mit Boitos *MEFISTOFELE* schlagartig und vollständig ändern sollte. Denn er fügte die Kurzverse Viersilbler und Dreisilbler hinzu, führte den zuvor in der Librettistik ungebrauchlichen Neunsilbler ein, weitete den Gebrauch des heterometrischen Versbaus entscheidend aus und experimentierte darüber hinaus mit antikisierenden Metren.

Gerade an den Kurzversen wird besonders deutlich, daß bei Boito eine spezifische Versverwendung vorliegt und die metrische Vielfalt kein Selbstzweck ist. So beruht die Canzone „*Son lo Spirito che nega*“ auf einem heterometrischen Versbau; während die beiden Couplets aus Ottonari bestehen, ist der Refrain aus den geradzahligen Versen vom Vier- bis zum Achtsilbler gemischt, und das zentrale Wort „*No*“, das Mefistofeles Bekenntnis zur totalen Negation zusammenfaßt, wird durch eine eigene Verszeile hervorgehoben. Boito schafft damit künstlich einen Zweisilbler, der in der italienischen Metrik überhaupt nicht existiert (Zweisilbler deshalb, weil beim Tronco-Vers, der mit Hebung endet, in der Zählung eine Silbe zu addieren ist). Wie die vom Komponisten vorgeschriebenen Pfliffe am Ende beider Strophen („*fischia violentemente colle dita fra le labbra*“), von denen sich das Publikum 1868 schockieren ließ, dient das auch musikalisch durch Generalpause exponierte „*No*“ dazu, Mefistofeles rüdes Wesen voll zur Geltung zu bringen. Eine weitere spezifische Versverwendung findet sich am Schluß des Gartenbildes im Hauptteil der Stretta des Quartetts zwischen den Paaren Margherita – Faust und Marta – Mefistofele. Der hier vorliegende Quaternario ist an verschiedenen Stellen in zweisilbige Ausrufe wie „*Resta!*“, „*Lesta!*“, „*T'amo!*“ aufgespalten. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, die Stretta auf ein einheitliches rhythmisches Muster mit sehr kurzen Gliedern abzustellen. Boito setzt die zweisilbigen Wörter rhythmisch in die Abfolge von zwei Sechzehntelnoten um, durch Achtelpausen getrennt, und stellt zwei sich stark reibende Klangblöcke gegeneinander, indem die Männerstimmen (mit Oboen, Klarinetten, zwei Hörnern, Pauke und tiefen Streichern) auf die Taktschläge fallen und die beiden Frauenstimmen (mit Flöten und Piccolo, Fagotten, zwei Hörnern und hohen Streichern) synkopierend die unbetonten Taktstellen einnehmen. Mit den Reibeflächen, die durch das Gegeneinander der abgerissenen Melodieketten und der ihnen zugeordneten beiden Instrumentengruppen entstehen, ist die nervöse Hektik, die sich

der Personen bemächtigt hat, eingefangen; und daß eine geradezu hysterische Erregung, die bis in das schallende Gelächter („*scroscio di risa*“) hineinreicht, selbst im kantablen Melodieaufschwung des „*T'amo!*“ keine völlige Entspannung findet, verrät die abschließend wieder aufgenommene Sechzehntelkonfiguration im Orchester.

Im Prolog der Oper wirkt ein Kinderchor – 24 Knaben sind vorgeschrieben – hinter der Bühne mit, der die in den Wolken schwebenden Cherubim darstellen soll. Boito setzt hier den sehr seltenen, in der Librettistik nie zuvor gebrauchten Ternario ein (später wird er im Schlußbild von FALSTAFF nochmals erscheinen), und wiederum ist eine spezifische Versverwendung erkennbar: Der Dreisilbler mit seinem extrem kurzen Reimabstand erlaubt ihm, eine Euphonie zu erzeugen, so daß schon die Sprache von einer musikalischen Qualität erfüllt ist. Zudem begrenzt er die Reime auf drei Endungen, jeweils mit dem Schlußvokal „*i*“, und bevorzugt in den einzelnen Silben die hellen Vokale und weichen Konsonanten. Das ätherische Wesen der Lichtengel könnte kaum sinnfälliger werden als in diesen meisterhaft gestalteten Versen:

„ <i>Siam nimbi</i> “	– <i>Nei santi</i>	– <i>Siam cori</i>
<i>Volanti</i>	<i>Splendori</i>	<i>Di bimbi,</i>
<i>Dai limbi,</i>	<i>Vaganti,</i>	<i>D'amori“.</i>

Außerordentlich wie der Text ist auch dessen Vertonung und die akribische Art, wie in der Partitur Anweisungen für die Ausführung erteilt sind. Der kurze Chorsatz, der in raschestem Tempo wie ein Hauch vorüberzieht, eröffnet den dritten, als „*Scherzo vocale*“ bezeichneten Satz des Prologs, dessen Aufriß sich bewußt am Vorbild der viersätzigen Sinfonie orientiert. Notiert ist er im Zweivierteltakt, doch als „*Ritmo di tre battute*“, so daß jedem Takt eine von drei Schlagzeiten entspricht. Die Anweisung für die Einstudierung und Ausführung des Chores lautet folgendermaßen: „*Der Maestro übt die*

Knaben (im Alter von sieben bis elf Jahren) ein, daß sie den Beginn dieses Satzes sehr schnell und extrem leise aufnehmen können. Bei jeder Dreitakteinheit soll der Maestro ‚lauter‘ sagen, bis mit diesen Einheiten die größte Lautstärke erreicht ist. Dann beginnt er, bis zum Schluß, ‚leiser‘ zu sagen. Die Vorgabe des Tempos obliegt dem Maestro, der die Knaben einstudiert hat, und der Dirigent folgt dem Zeitmaß, das jener bestimmt hat“. Zu dem zweistimmigen Chorsatz, der nur aus äußerst schnellen Tonrepetitionen mit den Stimmen in kleinem Terzabstand besteht und damit wie ein stehender Klang wirkt, tritt als Intonationsstütze zunächst ein Harmonium. Dann folgen mit steigender Lautstärke des Chores eine Harfe und die gedämpften Violinen in dreifachem Piano, bis schließlich die melodietragenden Celli einsetzen, die im instrumentalen Nachspiel von einem Solokontrabaß abgelöst werden. Eine derartige Präzision in der Fixierung eines Klangablaufs stellte etwas absolut Neues in der italienischen Oper dar.

Als eine wesentliche Innovation Boitos ist die Einführung des Neunsilblers in die Librettistik zu betrachten, denn dieser Vers wird von anderen Textdichtern aufgegriffen und später, etwa in den Libretti der Puccini-Opern, mit großer Regelmäßigkeit verwendet. In der Erstfassung von MEFISTOFELE erscheint der Novenario an zwei Stellen, im Prolog für einen Chor der Seraphim, der nach Bearbeitung der Oper an die Cherubim übergeht („*Sui venti, sugli astri, sui mondi*“) und zu Fausts Arie im Studierzimmer („*Dai campi, dai prati, che inonda*“). In der endgültigen Werkfassung kommen drei weitere Passagen mit Neunsilblern hinzu, das Duett Faust – Margherita im Kerkerakt („*Lontano, lontano, lontano*“) und im Epilog ein Vierzeiler Mefistofeles („*Già strilla l'angelico stuolo*“) sowie ein Chor der Cherubim („*Gittiamo un profluvio di rose*“). Obwohl der Novenario in der Lyrik verschiedene Akzentstrukturen aufweisen kann, begegnet er im MEFISTOFELE nur in einer Gestalt, nämlich mit Hebungen auf zweiter, fünfter und achter Silbe, was Boito selbst als daktylischen Rhythmus mit Anakrusis (Auftakt)

interpretiert. In einer Anmerkung des Erstdlibrettos gibt er die Begründung, warum er den Vers in dieser Form verwendet: „*Entgegen dem Verbot von verdienstvollen Verslehren habe ich mir die Freiheit genommen, das neun-silbige Metrum zu versuchen. Denn es scheint mir, daß der Novenario, sobald die Akzente regelmäßig auf die zweite, fünfte und achte Silbe verteilt werden, in einem Tonfall genügend Wohlklang besitzt*“.

Um der FAUST-Vorlage möglichst nahe zu bleiben, geht Boito mit seinen metrischen Neuerungen noch einen Schritt weiter, als einen verpönten Vers zu verwenden. Er folgt dem Vorbild Goethes für die Szene zwischen Faust und Mephistopheles auf dem Feld („*Trüber Tag*“) und faßt ihren Dialog gleichfalls in Prosa. Den Text kürzt er, übersetzt ihn aber fast wörtlich, wie es auch sonst über weite Strecken des Librettos der Fall ist; in MEFISTOFELE finden sich durchaus Ansätze in Richtung der „Literaturoper“, die in Italien erst viel später – am Ende des 19. Jahrhunderts – in Erscheinung trat. Diese wohl erstmalige Einfügung von Prosa in ein Textbuch (von der Opera buffa abgesehen) stellte ein Sakrileg dar. Boito durchbrach damit die traditionelle Regel, derzufolge ein Libretto grundsätzlich und durchgängig versifiziert zu sein hatte, und dieser Regel unterzogen sich selbst Puccinis Textdichter noch sämtlich. Eine weitere Anmerkung im Erstdlibretto diente der Rechtfertigung seines Vorgehens: „*Die Episode der Verfluchung wurde von Goethe selbst in Prosa verfaßt, denn ein Vers hätte Fausts fürchterliche Wut und ungestüme Leidenschaft nur eingedämmt. Ich habe einen Kunstgriff des Dichters getreu bewahrt, den schon Shakespeare mit außerordentlicher Meisterschaft in all seinen Trägödien anwendete*“.

Es ist gewiß ein seltener Fall, daß die als „*poesia minore*“ geschmähte Librettistik der sonstigen Versdichtung mit Errungenschaften zuvorkommt. Doch verhält es sich so mit Boitos Bemühungen, die antiken Verse nachzubilden, d. h. die quantifizierende Metrik der klassischen

griechischen und lateinischen Dichtung (Unterscheidung nach langen und kurzen Silbenwerten) in den akzentuierenden italienischen Vers (betonte und unbetonte Silben) zu übertragen. Derartige Versuche reichen in Italien bis ins 15. Jahrhundert zurück, aber erst mit Carducci wurde die „*poesia metrica*“ wieder in das allgemeine Blickfeld gerückt, und mit gewissem Stolz konnte Boito 1909 in einem Brief an den befreundeten Verstheoretiker Francesco d'Ovidio darauf hinweisen, daß er schon vor Carducci und dessen *ODI BARBARE* (1877) mit antiki-sierenden Versen experimentiert hatte. In *MEFISTOFELE* bot sich die Gelegenheit mit der klassischen Walpurgisnacht, und Boito nutzte sie, um der Szene „*poetische Wahrheit*“ zu verleihen und die Welt der griechischen Antike, die Sphäre der Idealität, auch hinsichtlich der Versstruktur von den anderen Schauplätzen abzuheben. Nach seinen Angaben im Erstlibretto, die er mit Beispielen für das metrische Schema und dessen Umsetzung erläutert, versuchte er sich in der Nachbildung des Hexameters, des sapphischen Elfsilblers und des asklepiadeischen Verses (bestehend aus Spondeus, zwei Choriamben, Spondeus). Wie sehr sich Boito dem Geist der Stoffvorlage verpflichtet fühlte, zeigt sich ein weiteres Mal, wenn er in seinem „*Sabba classico*“ das berühmte Reimspiel übernimmt, mit dem Goethe in der Begegnung von Helena und Faust die Vereinigung zweier Welten, des „Klassischen“ und des „Romantischen“, symbolisieren wollte. Auch bei Boito bleiben, da der Reim in der griechischen Dichtung unbekannt war, die antikisierenden Verse Helenas reimlos, während Faust, der in mittelalterlicher Kleidung auftritt, sie in gereimten Settenari anspricht. Helena ist von dem Wohlklang seiner Verse entzückt, erkundigt sich nach dem Zauber dieser Kunst und erfährt wie bei Goethe das Geheimnis des Reimes mit ihrer erwachenden Liebe zu Faust. Sie nimmt einen Vers von ihm auf, schließt ihn mit dem Reimwort „*T'amo*“, und dann vereinen sich beide in ihrem Liebesgesang, der mit Paarreimen in ein italienisches Versmaß, den *Senario doppio*, gefaßt ist.

Eine weitere, sehr markante Eigenart des Librettos besteht in dem gehäuften Auftreten eines heterometrischen Versbaus, der in den anderen Opern der Zeit praktisch nicht vorkommt. Vermischungen blieben auf die Rezitative beschränkt, die aus ungereimten Endecasillabi und Settenari („*versi sciolti*“) mit abschließendem Paarreim geformt wurden, und vereinzelt bildete ein Quinario den Strophenabschluß bei längeren Versen oder erschien er im Wechsel mit dem Quinario doppio. Ein frühes Beispiel für echten heterometrischen Bau in musikalisch geschlossenen Formen findet sich mit Leonoras Melodia („*Pace, pace, mio Dio; cruda sventura*“) in der Erstfassung von *LA FORZA DEL DESTINO* (1862), wo Endecasillabi und Settenari, jeweils unter sich gereimt, regelmäßig miteinander wechseln. Erst in Ghislanzonis Textbuch zu *AIDA* sind – nicht ohne Verdis Einfluß – Vermischungen mehrfach anzutreffen. In *MEFISTOFELE* treten diese in verschiedenster Form und Kombination auf. Die Verbindung von gereimten Elf- und Siebensilblern erscheint bereits im „*Ave Signor*“-Hymnus des Prologs (mit Binnenreim im dritten, sechsten und achten Vers der drei Strophen) und im anschließenden Auftritt Mefistofeles. Bedeutsam ist dann die Einstreuung von Fünfsilblern in den Dialog zwischen Faust und Wagner, denn damit entsteht jene Vermischung aus Endecasillabi, Settenari und Quinari, die in gereimter wie ungereimter Form rasch Eingang in die Librettistik findet und das Erscheinungsbild der Textbücher bald beherrscht. Im übrigen wird Faust in diesem Dialog von seinem Famulus in metrischer Hinsicht verschieden behandelt; ihm bleibt die gereimte Vermischung vorbehalten, während Wagner, dem unkünstlerischen Pedanten, nur Endecasillabi sciolti zugestanden sind. Seltener ist in *MEFISTOFELE* der ungereimte heterometrische Versbau anzutreffen, da die ausgesprochen rezitativen Stellen fast nur dem ungereimten Elfsilbler zufallen, der in Szenen wie dem Palazzo Imperiale mit langen Serien die anderen Verse geradezu überwuchert.

Die übrigen, meist aus geradzahligen Versen bestehenden Mischungen treten in Chorsätzen auf oder sind – wie die „*Canzone del fischio*“ – mit der Figur Mefistofeles und der Brockensphäre verbunden. Ein heterometrischer Bau von völlig eigener Art begegnet im Palazzo Imperiale, als Mefistofele mit Hilfe eines Astrologen vorgaukelt, wie die erschöpfte Staatskasse mit Schätzen zu füllen sei, die in Zeiten von Unruhe und Krieg vergraben wurden. Die Reaktion von Kaiser und Volk auf diesen Vorschlag verdeutlicht Boito mit einer Regieanmerkung: *„Während des Gesanges wird die Menge unruhig und immer aufgeregter. Sie stampft mit den Füßen auf den Boden, bis am Schluß ein entfesselter Tanz losbricht“*. Vielleicht erinnerte sich Boito an Victor Hugo, den er bewunderte, und dessen Gedicht LES DJINNS aus LES ORIENTALES (1829). In souveräner Art hatte Hugo dort stropfenweise wechselnde Verse vom Zweisilbler bis zum Zehnsilbler und wieder zurück eingesetzt, um vom Metrum her darzustellen, wie aus der nächtlichen Stille heraus die furchterregende Dämonenschar der Djinns sich immer mehr nähert und dann über die Stadt hinwegbraust, bis allmählich wieder völlige Ruhe einkehrt. Jedenfalls verfährt Boito auf gleichartige Weise: Er läßt den Chor mit dem breiten Senario doppio beginnen und verringert dann als Ausdruck steigender Erregung in jeder Quartine die Silbenzahl, bis über fünf Versarten hinweg der Ternario erreicht ist.

Im Zusammenhang mit allen librettistischen Innovationen, die Boito in seiner Oper vornahm, ist ein von Rossini überliefertes Urteil nicht von geringem Interesse. Am 21. April 1868 schrieb er an Tito Ricordi, seinen Mailänder Verleger: *„Ich bitte Euch, mich Boito zu empfehlen, dessen hohes Talent ich unendlich schätze. Er sandte mir sein Libretto zu MEFISTOFELE, dem ich entnehme, daß er zu überstürzt ein Neuerer sein möchte. Glaubt nicht, daß ich die Neuerer bekriegen will. Ich wünsche nur, daß nicht an einem Tage geschehen soll, was allein in einigen Jahren erreicht werden kann“*. Rossinis Kritik an den vermeintlich

überstürzten Innovationen wird aus seiner Zeit heraus verständlich, aber er unterschätzte deren Tragweite, denn ihre Wirkung auf die zukünftige Entwicklung sollten sie trotz ihres plötzlichen und völlig isolierten Erscheinens nicht verfehlen. Mit Boito war die romantische Librettistik endgültig überwunden, und kein Zweifel besteht daran, daß MEFISTOFELE den Ausgangspunkt der modernen italienischen Librettistik darstellt.

— * —

Boito hatte völlig kompromißlos seinen Formwillen durchgesetzt und einen absoluten Bruch mit aller Tradition vollzogen. Text und Musik zu MEFISTOFELE stellten zumal bei der Ausdehnung des Werkes Ansprüche, die selbst ein gutwilliges Publikum überfordert hätten. Trotz fehlenden Balletts erstreckte sich die Aufführungsdauer auf fünfeinhalb Stunden. Die Premierenvorstellung, die am 5. März 1868 in der Mailänder Scala stattfand, begann um 20 Uhr und endete anderthalb Stunden nach Mitternacht. Als „*musikalisches Mastodon*“ verunglimpfte der italienische Unterrichtsminister Broglio sehr zum Zorn des Komponisten die Oper. Für eine unvoreingenommene Beurteilung des Werkes trat erschwerend hinzu, daß Boito sich allzu stark exponiert hatte: Er selbst hatte die musikalische Einstudierung und Leitung der Monumentaloper übernommen, so daß nun am ersten Theater Italiens ein erst sechszwanzigjähriger Künstler in dreifacher Eigenschaft als Librettist, Komponist und Dirigent wirkte, was nicht nur Mißgunst hervorrufen mußte, sondern auch eine unliebsame Parallele zu Wagner herstellte. Als Anmaßung empfunden wurde schließlich, daß schon im Januar des Jahres das Libretto im Druck erschienen war, um dessen eigenständigen Kunstcharakter zu betonen. Dies löste in der Presse wochenlange Diskussionen und Mutmaßungen über das Werk aus, bevor es überhaupt aufgeführt war, und schuf in der Öffentlichkeit eine gespannte Atmosphäre, gemischt aus Neugier, Neid und Bewunderung.

Tatsächlich war die Stimmung in dem mit mehr als viertausend Personen besetzten, überfüllten Saal schon zu Beginn der Vorstellung explosiv, und die Augenzeugen berichten von ins Tumultuarische gesteigerten Zuständen im Verlauf des Abends. Immer mehr wurde die Aufführung zum ideologischen Kampfplatz zwischen einer Minderheit von Avveniristen, die als Anhänger Boitos sein Opernreformprogramm stützten, und der Gegenpartei der Traditionalisten, die Neuerungen stets mit dem Schlagwort des Wagnerismus als Verrat am nationalen Erbe bekämpften. Immerhin war der Vorwurf des Wagnerismus nicht abwegig. Boitos Oper stellte ein Ideodrama von gewaltigen Ausmaßen dar und griff als Vorlage auf eine deutsche Dichtung zurück, die einen urdeutschen Stoff behandelte. Hinzu kam die herbe, mitunter gar spröde Tonsprache, die dem italienischen Belcantoideal so gänzlich entgegenstand. Eine ungewohnt komplexe, dissonanzreiche und durch Chromatik geschärfte Harmonik mit unvermittelten Dur-Moll-Wechseln und enharmonischen Progressionen schuf ein Klangbild, das befremden mußte. Ihr gesellte sich ein ausgeprägt instrumentales Denken bei, das sich in einer Vielzahl selbständiger Orchesterstücke niederschlug und in einem stark verarbeiteten Orchestersatz, der eigenständig charakterisierte statt bloße Begleitfunktion auszuüben. Die „sinfonische“ Struktur des Werkes war unverkennbar, zumal sich das instrumentale Denken auch in der Vokalbehandlung verfestigte. „Die Gesangsstimmen werden ohne Barmherzigkeit traktiert, als ob sie Instrumente wären“, vermerkt Boitos Verleger Giulio Ricordi nach der Aufführung unter Bezug auf ständige Stimmkreuzungen im Chor (Tenöre mit Sopranen) und riskante weite Intervallsprünge in Extremlagen, die dem Bariton Faust zugemutet wurden.

Eine mit der Abwendung vom Belcantoideal verbundene Annäherung an Wagner darf allerdings nicht über grundlegende Unterschiede hinwegtäuschen. Boitos Vorstellung, daß sich die Melodie nach den Erfordernissen

des Textes entwickeln müsse – seine Idee einer wortgeborenen, textgebundenen Melodik – führt nicht zu einer wie bei Wagner freien Entfaltung des musikalischen Satzes. Insbesondere für die Arien gilt, daß der musikalische Ablauf symmetrischen Phrasenbau beibehält, da er an die metrische Struktur gebunden bleibt und durch die Verseinheit bestimmt ist. Die Fessel der Periodizität wird nie abgestreift, so daß der Vertonung gerade in Fällen wie Margheritas „*Spunta l'aurora pallida*“, wenn eine weitgehend starre, schematische Aneinanderreihung von Zweitaktphrasen mit einer reichhaltigen und sehr beweglichen Harmonik zusammentrifft, etwas widersprüchlich Gezwungenes anhaftet. Jedenfalls stieß Boitos intellektualistische Goethe-Adaption auf eine breite Ablehnung, deren Tenor wohl am stärksten in jener zu rechtweisenden Kritik durchschlug, daß das Publikum ins Theater gehe, „um sich zu unterhalten, nicht aber, um *Kontrapunkt oder Philosophie zu studieren*“. Den Bedürfnissen des Publikums suchte die Theaterdirektion Rechnung zu tragen, als sie zwei Tage nach der Premiere mit Anschlägen bekanntgab, daß MEFISTOFELE an den beiden folgenden Vorstellungsdaten aufgeteilt werde. Am 7. März kam es zu einer weiteren Aufführung des ersten Teils bis zum Tod Margheritas, am Tage darauf wurde der Prolog wiederholt und schlossen sich – Goethes Unterteilung der Tragödie entsprechend – die zwei letzten Akte an. Während man bei der Premiere auf das übliche Ballett wegen der Länge der Oper verzichtet hatte, wurde dieses an beiden Abenden wieder eingefügt. Es handelte sich um das erfolgreiche Ballett BRAHMA mit Musik von Dall'Argine, dessen Titel bereits auf die Unverträglichkeit mit Boitos Werk verweist. Aber diese Kunstgriffe verhinderten nicht, daß die Oper wegen anhaltender Publikumsproteste vom Spielplan abgesetzt wurde. Das Fiasko war komplett und Boitos Versuch, die Opernbühne zu revolutionieren, gescheitert.

Nach dieser Enttäuschung betätigte sich Boito vorwiegend als Opernübersetzer und Librettist, darunter von



Arrigo Boito (1914)



Arrigo Boito in späten Jahren
(Photographie: Varischi e Artico)

Ponchiellis LA GIOCONDA. An die sieben Jahre verstrichen, bevor er MEFISTOFELE einer Bearbeitung unterzog. Sie setzte sich rigorose Kürzung zum Ziel, trotz einiger, signifikanter Erweiterungen. So wurden mit einem Duettssatz Faust-Margherita in der Kerkerzene („*Lontano, lontano, lontano*“) sowie dem Ansatz zu einem Concertato im Helena-Akt („*Dal tuo respiro pendo e me chiamo beata*“) lyrische Ruhepunkte hinzugefügt. Im weiteren bereicherte der Komponist den Schlußakt – nun als Epilog bezeichnet – um eine Finalsteigerung, deren überwältigende Klangentfaltung innerhalb der Opernliteratur Einzigartigkeit für sich beanspruchen dürfte. Während Faust in der ersten Version nach seiner Arie tot umgesunken war und Mefistofele nach dem Choreinsatz der himmlischen Heerscharen den Verlust der Wette mit dürren Worten eingestanden hatte, weitete Boito die neue Fassung zu einer echten Auseinandersetzung um Fausts Seelenheil aus. Er überwölbte den „*Ave Signor*“² Hymnus, der schon bei Margheritas Tod Erlösung verheißen hatte, mit dem Chor der Cherubim. Auf diese Weise wurde der Rückbezug auf den Prolog und damit die kreisförmige Anlage des gesamten Werkes schärfer akzentuiert. Für eine spätere Aufführung in Venedig schob Boito außerdem ein arioses Andante Margheritas („*Spunta l'aurora pallida*“) in den Kerkerakt ein und ließ den Hexensabbat in einer wilden „*fuga infernale*“ gipfeln.

Die Aufgabe, das in Mailand verkannte Werk zu rehabilitieren, fiel Bologna zu, der progressivsten Musikstadt Italiens. Hier war 1871 mit LOHENGRIN Wagner erstmals in Italien zur Aufführung gekommen. Die Premiere der Neufassung fand nach sorgfältiger Probenarbeit als Eröffnung der Herbststagnone des Teatro Comunale am 4. Oktober 1875 statt. Der Abend brachte, obwohl zahlreiche Gegner Boitos ein erneutes Debakel zu provozieren suchten, einen eindeutigen Erfolg beim Publikum, der sich mit jeder Aufführung steigerte. Im Mai 1876 kam das Werk in seiner endgültigen Fassung an das Teatro Rossini in Venedig. Dort erfolgte der ent-

scheidende Durchbruch, welcher selbst die hartnäckigsten Kritiker Boitos zum Schweigen brachte. Weitere Aufführungen in Turin, Rom und Triest schlossen sich rasch an; ab 1880 fand die Oper auch im gesamten Ausland weiteste Verbreitung. Von der Aufführungsstatistik her stellt Boitos MEFISTOFELE mit Ponchiellis LA GIOCONDA das erfolgreichste italienische Bühnenwerk aus jenen Jahren zwischen Verdis AIDA und seinen beiden Spätwerken dar, die damals bereits als Übergangsphase empfunden wurden – als Zeit der Krise und des Umbruchs in den ästhetischen Vorstellungen, was letztlich durch äußere Einflüsse bewirkt wurde, vor allem das entschiedene Vordringen der französischen Oper in Italien seit den fünfziger Jahren.

Entscheidend für das neue Gesicht des Werkes waren weniger die Zusätze als die massiven Kürzungen, die den ursprünglichen Textumfang um ein gutes Drittel schrumpfen ließen. Gänzlich ausgeschieden wurden der Palazzo Imperiale mit seinen vielen unvermittelt ins Geschehen gebrachten Figuren und den ausufernden Rezitativpartien in reimlosen Elfsilblern sowie das Intermezzo sinfonico „*La Battaglia*“, eine Programmmusik, in der vor allem Goethes Szene „*Auf dem Vorgebirg*“ eine Entsprechung finden sollte. Beides waren Stücke, die 1868 völlig unverstanden blieben und die Niederlage der Oper besiegelt hatten. Stark gekürzt wurden „*La Domenica di Pasqua*“ und „*La Notte del Sabba*“, wobei den Strichen wiederum Nebenfiguren (Un mendicante cieco; Il Folletto, Lilith) und größere Dialogpartien zum Opfer fielen. Der zweite Teil des Gesprächs zwischen Faust und Wagner in der Osterszene, der sich bei Goethe über 167 Verse erstreckt und in Boitos erstem Libretto immerhin noch 63 aufweist, ist in der späteren Fassung auf 26 Zeilen derart beschnitten, daß die Figur Wagners dabei völlig verblaßt. Schließlich fehlen in der zweiten Version neben dem erwähnten Prosadialog im Kerkerakt zwei größere Faust-Dialoge: nämlich in der Paktszene (eine Reflexion über die Bibelübersetzung) und am Beginn des Epilogs,

wo Boito einen Bezug zu Goethes Mitternachtsszene mit den vier grauen Weibern hergestellt hatte. Nur am Text des Prologs und der klassischen Walpurgisnacht nahm er kaum Abstriche vor, und völlig unangetastet blieb das Gartenbild.

Boitos Kürzungen sind konsequent durchgeführt und zeigen, daß es ihm um Vereinfachung und größere Durchsichtigkeit im Handlungsablauf ging. Hierbei treten freilich nicht nur erhebliche Gewichtsverschiebungen im dramatischen Gefüge auf, sondern wird das ursprüngliche Werkkonzept selbst in Mitleidenschaft gezogen. Die Revision läßt zwei Tendenzen deutlich erkennen. Zum einen sind mit der Streichung vieler Monologe und Dialoge reflektierenden Charakters aktionshemmende Momente zurückgedrängt, mit denen auch die rezitativisch geprägten Passagen in den Hintergrund treten. Der offene, lockere Bau des Librettos nimmt größere Geschlossenheit an, und entsprechend erfolgt – verstärkt durch die lyrischen Einschübe in der Kerkerzene und das „Concertato“ im Helena-Akt – eine Wiedernäherung an die traditionelle Nummernoper. Zum andern verzichtet Boito mit der Auslassung der Kaiserlichen Pfalz (einschließlich Übernahmen aus Goethes Szene im Rittersaal) und des sinfonischen Intermezzos zu wesentlichen Teilen auf das Element des Phantastischen. Im Gegensatz zur vielschichtigen Vorlage, die Faust im zweiten Teil der Tragödie eben nicht nur als Liebenden zeigt, reduziert sich die Neufassung der Oper auf den Dualismus des Realen und Idealen, verkörpert in Margherita und Elena. Und selbst innerhalb dieser Polarität verschieben sich mit den Zusätzen im Kerkerakt die Gewichte zugunsten der Gretchentragödie und des herkömmlichen realistischen Sujets. „*È l'ideal fu sogno...*“: Die Zweitfassung der Oper löst Boitos einstige Werkidee nicht mehr ein.

———— * ————

Mit Ausnahme des Duets von Helena und Faust (mit Klavierbegleitung) sowie des Intermezzo sinfonico (für Klavier vierhändig gesetzt), die bei Ricordi im Druck erschienen, sind die später ausgeschiedenen Teile der Komposition nicht bekannt, da Boito sie nach eigener Aussage aus dem Jahre 1917 vernichtet hat. In seinem Partiturotograph verblieben nur jene Teile der ersten Fassung (unterscheidbar an Papier und Schrift), die nicht oder nur gering verändert wurden. Für Rückschlüsse auf die originale Werkgestalt stehen neben der Erstfassung des Librettos nur die zeitgenössischen Urteile und Berichte über die Mailänder Aufführung zur Verfügung. Sie sind allerdings zahlreich und verweisen deutlich darauf, daß sich der Werkcharakter mit der Revision entschieden veränderte. Boitos Motivation, *MEFISTOFELE* umzuarbeiten, dürfte jedoch weniger in Schwächen des Werkes zu suchen sein als in der Einsicht, daß er von seinen Idealvorstellungen abrücken mußte, wenn er dem Werk das Überleben sichern wollte. Eine Anpassung an die realen Theatergegebenheiten war unumgänglich, und die Konzessionen an das Publikum konnten sich nicht allein auf eine Verringerung der Aufführungsdauer beschränken. So stellt die Neufassung nach Form und Inhalt den zielstrebigsten Versuch einer Veroperung und Popularisierung dar, was nicht zuletzt auch darin Ausdruck findet, daß sich der Bariton Faust nach dem gängigen Rollenché des Liebhabers in einen Tenor verwandelt.

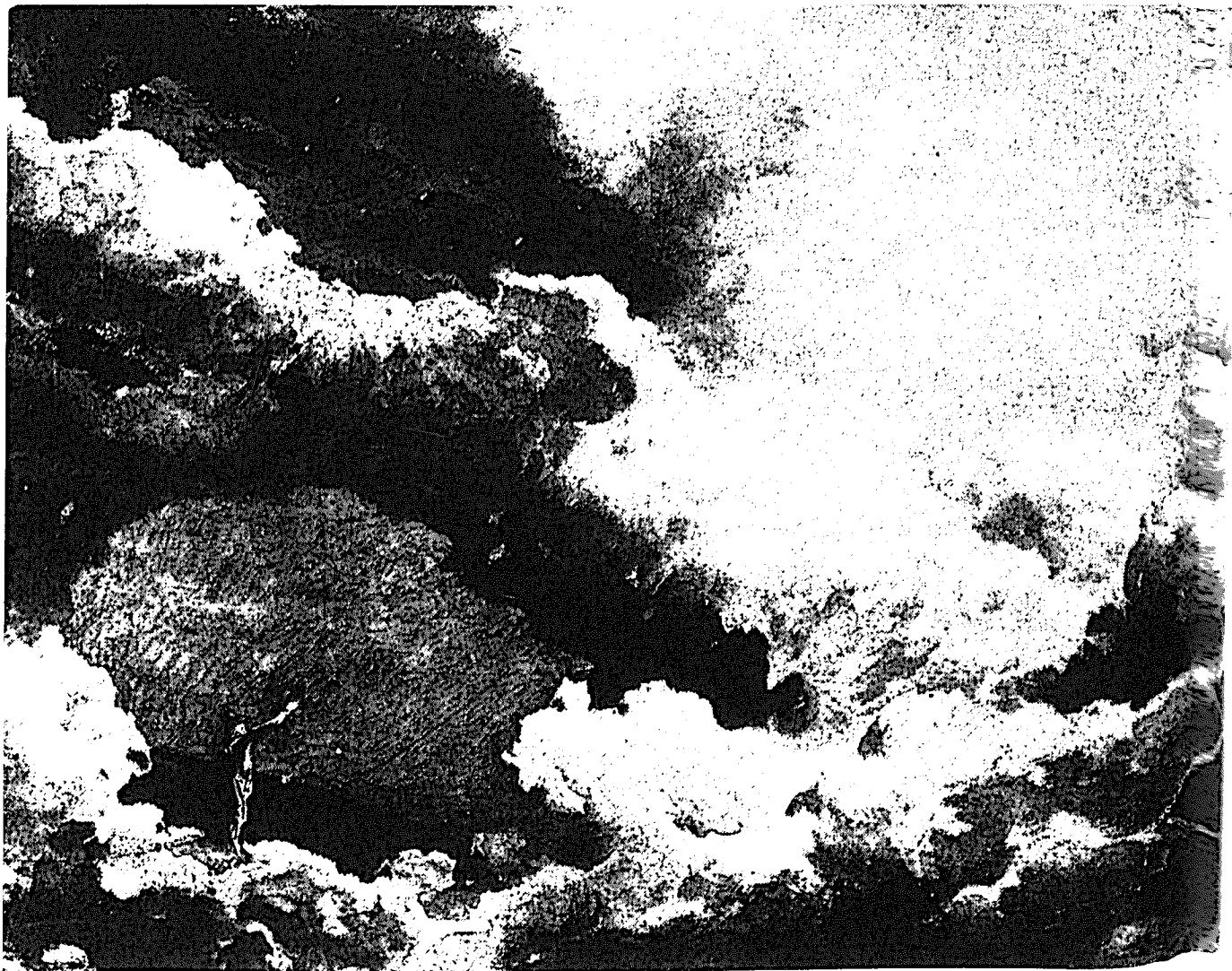
Trotz dieser Rückwendung zur konventionellen Nummernoper handelt es sich bei *MEFISTOFELE* auch in der redimensionierten Version um ein ausgesprochen progressives Werk. Es markiert, selbst wenn die weitere Entwicklung einschließlich Puccinis betrachtet wird, den äußersten Punkt, den die *avveniristische* Richtung bei ihrer Auseinandersetzung mit dem ausgeprägten *Traditionismus* in der italienischen Oper erreichte. Aber Boito blieb mit seinem Intellektualismus ein Außenseiter als Musikdramatiker und von geringer Wirkung auf die jüngere Komponistengeneration. Diese beschäftigte



Arrigo Boito (Mitte) auf dem Flugfeld von Vizzola (9. Juli 1916)

sich, wie ein an die Mutter gerichteter Brief Puccinis aus der Mailänder Studienzeit belegt, mit *MEFISTOFELE* und ließ sich von dem Werk faszinieren. Doch bot der stärker handwerklich orientierte Ponchielli, der französische Stilelemente zwanglos in seine Musik zu integrieren wußte, leichtere Anknüpfungspunkte. Als hoch artifi-

zielles Werk sui generis übte Boitos *MEFISTOFELE*, von den bahnbrechenden librettistischen Neuerungen abgesehen, keinen unmittelbar prägenden Einfluß auf das nachfolgende Operngeschehen aus. Der Rang, den bedeutendsten Werken der italienischen Opernliteratur zuzugehören, ist ihm deshalb nicht streitig zu machen.



Bühnenbildentwurf von Carlo Ferrario für die Mailänder Uraufführung am 5. März 1868

Arrigo Boito

MEFISTOFELE

Oper in einem Prolog, vier Akten und einem Epilog

Dichtung vom Komponisten
nach Johann Wolfgang Goethes „Faust“ (1. und 2. Teil)

Libretto in italienischer und deutscher Sprache

PERSONEN

Mefistofele, *Baß*

Faust, *Tenor*

Margherita, *Sopran*

Marta, *Mezzosopran*

Wagner, *Tenor*

Elena, *Sopran*

Pantalis, *Mezzosopran*

Nerèò, *Tenor*

PROLOGO IN CIELO

Preludio

Nebulosa. Trombe. Tuoni

Le Falangi Celesti dietro la nebulosa invisibili

Falangi Celesti

Ave, Signor degli angeli e dei santi!

Ave Signor,

Signor degli angeli,

O Signor, Signor degli angeli e dei santi,

e dei volanti,

[e dei volanti cherubini d'ôr.

Ave, O Signor, ecc.

Ave, Ave Signor.

Dall'eterna armonia dell' Universo

nel glauco spazio immerso

emana un verso

di supremo amor (*rip.*)

e s'erge a Te

per le azzurre aure cave

in suon soave.

Ave, Ave, Ave, Ave!

(Comparisce Mefistofele coi piè fermi sul lembo di suo mantello.)

Mefistofele

Ave Signor!

Perdona se il mio gergo

si lascia un po' da tergo

le superne teodie del paradiso;

perdona se il mio viso

non porta il raggio

che inghirlanda i crini

degli alti cherubini;

perdona se dicendo

io corro rischio

di buscar qualche fischio:

Il dio piccin della piccina terra

ognor traligna ed erra,

e, al par di grillo

saltellante a caso,

spinge fra gli astri il naso,

poi con tenace fatuità superba

fa il suo trillo nell'erba.

PROLOG IM HIMMEL

Vorspiel

Nebel. Trompeten. Donner.

Die himmlischen Heerscharen, im Nebel verborgen

Himmlische Heerscharen

Gegrüßet, Herr der Engel und der Heiligen!

Gegrüßet, Herr,

Herr der Engel,

O Herr der Engel und der Heiligen,

und der beschwingten,

[und der beschwingten, goldnen Cherubim.

Gegrüßet, Herr, usw.

Gegrüßet, Herr, gegrüßet.

Aus ew'ger Welten Harmonien,

aus Himmelsbläue, grenzenlos,

dringt ein Gesang

erhabner Liebe

zu Dir empör

durch den Azur der Lüfte

in zarten Klängen.

Gegrüßt, gegrüßt!

(Mephistopheles erscheint, die Füße in Saum seines Mantels.)

Mephistopheles

Gegrüßet, Herr!

Verzeiht, ich kann nicht

hohe Worte machen

und paradisesische Kantaten singen;

verzeiht, mein Angesicht

erhellet nicht das Licht,

das um die Schläfen

erhabner Cherubinen fließt;

verzeiht, wenn wegen meiner Worte

Gefahr ich laufe,

dass man mich auspfeift:

Der kleine Gott der kleinen Welt,

er wankt umher, verliert sich,

und wie die Grille,

die ziellos springt,

steckt er die Nase in die Sterne,

dann, bis ans Ende voller Hochmut,

zirpt er im Gras sein Lied.

Boriosa polve! tracotato atomo!
fantasima dell'uomo!
E tale il fa quell'ebra ideale
ch'egli chiama Ragion, Ragion.
No! . . . Sì, Maestro divino,
in buio fondo
crolla il padron del mondo
e non mi dà più il cuor,
tant'è fiaccato,
di tentar lo al mal.

Chorus Mysticus
T'È NOTO FAUST?

Mefistofele
Il più bizzarro pazzo ch'io mi conosca,
in curiosa forma ei ti serve, da senno.
Inassopita bramosia di saper
il fa tapino ed anelante;
egli vorrebbe quasi trasumanar

e nulla scienza al cupo suo delirio è confine.
Io mi sobbarco ad adescarlo
per modo ch'ei si trovi nelle mie reti;
vuoi tu farne scommessa?

Chorus Mysticus
E sia.

Mefistofele
Sia! Vecchio Padre,
a un rude gioco
t'avventurasti.
Ei morderà nel dolce pomo dei vizi
e sopra il Re del ciel
avrò vittoria!

Falangi Celesti
Sanctus! Sanctus! Sanctus!
;Sanctus!

Mefistofele
'(Di tratto in tratto
'm'è piacevol cosa
'vedere il Vecchio,
'e dal guastarmi seco
molto mi guardo.

O eitler Staub! Hoffärtiges Atom!
Des Menschen Wahnbild!
Und dazu macht ihn jenes trunkne Ideal,
das er Vernunft nennt.
Nein! . . . Ja, Herr des Himmels,
in tiefstem Dunkel
zerbricht des Schöpfung Krone;
ich hab' nicht mehr das Herz,
so arm, so schwach ist er,
zum Bösen ihn zu reizen.

Chorus mysticus
KENNST DU DEN FAUST?

Mephistopheles
Der tollste Tor, der mir bekannt.
Fürwahr, er dient Euch auf besondere Weise.
Ein ungestilltes Sehnen nach dem Wissen
macht elend ihn und lässt ihm keine Ruh;
der Menschheit Grenzen möcht' er
überschreiten,
sein dunkles Streben hält keine Wissenschaft.
Ich will es wagen, ihn zu ködern
auf solche Art, dass er ins Netz mir geht;
wollt Ihr drauf wetten?

Chorus mysticus
So sei es.

Mephistopheles
So sei es! Alter Herr,
ein gewagtes Spiel
habt Ihr auf Euch genommen.
Des Lasters süsse Früchte soll er kosten,
und ich, den Herrn der Heerscharen
werd' ich besiegen!

Himmlische Heerscharen
Sanctus! Sanctus! Sanctus!
;Sanctus!

Mephistopheles
'(Von Zeit zu Zeit
'seh' ich den Alten gern,
'und hüte mich,
'mit ihm zu brechen;
'es ist gar hübsch

È bello udir l'Eterno
col diavolo parlar
si umanamente.)

Cherubini (*dietro la nebulosa*)
Siam nimbi volanti dai limbi
nei santi splendori vaganti,
siam cori di bimbi, d'amori,
siam nimbi volanti, ecc.

Mefistofele

È lo sciame legger degli angioletti;
come dell'api n'ho ribrezzo e noia.
(*scompare*)

Cherubini

Fratelli, teniamoci per mano;
fin l'ultimo cielo lontano
noi sempre dobbiamo danzar;
fratelli, le morbide penne
non cessino il volo perenne
che intorno al Santissimo Altar.
Fratelli, teniamoci per mano, ecc.
La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira, ecc.
Siam nimbi volanti, ecc.

Le Penitenti (*dalla terra*)

Salve Regina!
S'innalzi un'eco
dal mondo cieco, *rip.*
alla divina reggia del ciel.
Col nostro canto,
col nostro pianto
domiam l'intenso
foco del senso,
col nostro canto mite e fedel.

Cherubini

Sugli astri, sui venti, sui mondi,
sui limpidi azzurri profondi,
sui raggi del sol, ...

Le Penitenti

Odi la pia, la pia prece serena.

Cherubini

... la danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira, ecc.

von einem hohen Herrn,
so menschlich mit dem Teufel
selbst zu sprechen.)

Cherubim (*im Nebel verborgen*)

Wir schimmern und fliegen im Kreise,
wir schweifen im himmlischen Glanze,
ein Chor der Kinder, der Putten,
wir schimmern *usu.*

Mephistopheles

Das ist der leichte Schwarm der Engelskinder;
wie Bienen mir abscheulich und verhasst!
(*verschwindet*)

Cherubim

Brüder, nehmt euch bei der Hand;
bis zum letzten Firmament
müssen stets wir tanzen;
Brüder, eure zarten Flügel
dürfen erst am heiligen Altar
ihrem Schläge Ruhe gönnen.
Brüder, nehmt euch bei der Hand, *usu.*
Der Tanz, im Engelsreigen
dreht er sich um und um, *usu.*
Wir schimmern *usu.*

Büsserinnen (*auf Erden*)

Salve, Regina!
Aus düsteren Welten
erheb' sich ein Echo
zum himmlischen Reiche empor.
Mit unserm Lied,
mit unsern Tränen
woll'n wir bezähmen
der Leidenschaft Feuer,
mit unserm Lied, gelinde und treu.

Cherubim

Über Sterne, über Winde, über Welten,
über klare, blaue Tiefen,
über Strahlen der Sonne ...

Büsserinnen

Erhör unser frommes, sanftes Gebet.

Cherubim

... der Tanz, im Engelsreigen
dreht er sich um und um, *usu.*

Falangi Celesti

Oriam, oriam, ...

Le Penitenti

Ave Maria gratia plena, *rip.*

Odi la pia prece serena.

Ave Maria gratia plena, *rip.*

Falangi Celesti

... oriam per quei morienti,

per quei morienti oriam, *ecc.*

Ave, Ave.

Cherubini

La danza in angelica spira

si gira, si gira, si gira, *ecc.*

Ave Maria gratia plena, *rip.*

Le Penitenti

Il pentimento

lagrime spande.

Di queste blande

turbe il lamento

accolga il cielo, *rip.*

Falangi Celesti

Oriam per quelle

di morienti ignave

anime schiave, (*rip.*)

si, per quell'anime schiave

preghiam.

Cherubini

Siam nimbi volanti, *ecc.*

Tutti (variamente)

Odi la pia prece serena.

Ave, Ave, *ecc.*

Ah! Ah! *ecc.*

Ave Signor, Signor degli angeli,

Signor, Signor degli angeli,

e dei santi, e dei volanti,

e dei volanti cherubini d'or, *rip.*

Dall'eterna armonia dell'Universo

nel glauco spazio immerso

emana un verso

di supremo amor, *rip.*

e s'erge a Te

Himmliche Heerscharen

Wir beten, wir beten ...

Büsserinnen

Gegrüßet, Maria, Du Gnadenreiche,

erhör unser sanftes, frommes Gebet.

Gegrüßet, Maria, Du Gnadenreiche.

Himmliche Heerscharen

... wir beten für die Sterbenden,

für die Sterbenden beten wir, *usu.*

Gegrüßet, gegrüßet.

Cherubim

Der Tanz, im Engelsreigen

dreht er sich um und um, *usu.*

Gegrüßet, Maria, Du Gnadenreiche.

Büsserinnen

Tränen der Reue

entfliessen dem Auge.

Gütig empfang

der Himmel die Klage

sanfter Scharen.

Himmliche Heerscharen

Wir beten für alle

in Trägheit gebannten

Seelen der Sterbenden,

ja, für die Seelen

beten wir.

Cherubim

Wir schimmern *usu.*

Alle (verschiedentlich)

Erhör unser frommes, sanftes Gebet.

Gegrüßet, gegrüßet, *usu.*

Ah! Ah! *usu.*

Gegrüßet, Herr, Du Herr der Engel,

Herr der Engel,

der Heiligen, und der beschwingten,

und der beschwingten, goldnen Cherubim.

Aus ew'ger Welten Harmonien,

aus Himmelsbläue, grenzenlos,

dringt ein Gesang

erhabner Liebe

zu Dir empor

per l'aure azzurre e cave
in suon soave.
Ave! Ave!

PRIMA PARTE

ATTO PRIMO

LA DOMENICA DI PASQUA.

*Francoforte sul Meno. Porta e bastioni.
(Passeggiatori d'ogni sorta ch'escano dalla città a
gruppi. A intervalli campane di festa.)*

Studenti, Borghesi, Cacciatori in due gruppi

Gruppo 1
Perchè di là?

Gruppo 2
Volgiam verso il casin di caccia.

Gruppo 1
E noi verso il mulino.

Fanciulle (*passeggiando cantando*)
Del vago april la traccia
brilla e ride d'intorno
baldezza e leggiadria.
(*passano*)

Studenti, ecc. come prima
Gruppo 2

Che fate voi, compari?

Gruppo 1
Siam colla compagnia.

Gruppo 2
Messeri, andiamo a Burgdorf.
Costà son le più buffe mattie,
la miglior birra,
le donne e le baruffe
più dilettose.

Gruppo 1
Pazzi! pazzi!
Vi prude ancor la schiena?

durch den Azur der Lüfte
in zarten Klängen.
Gegrüsst! Gegrüsst!

ERSTER TEIL

ERSTER AKT

OSTERSONNTAG.

*Frankfurt am Main. Stadttor.
(Spaziergänger aller Art ziehen
hinaus. Ab und zu Osterglocken.)*

Studenten, Stadtvolk, Jäger in zwei Gruppen

1. Gruppe
Warum denn dort hinaus?

2. Gruppe
Wir gehn hinaus aufs Jägerhaus.

1. Gruppe
Wir aber wollen nach der Mühle wandern.

Mädchen (*gehen singend vorbei*)
Ringsum erglänzt
die Spur des holden April.
Verwegenheit und Anmut lachen.
(*gehen weiter*)

Studenten usw., wie zuvor
2. Gruppe
Was tut ihr, Kameraden?

1. Gruppe
Wir gehen mit den anderen.

2. Gruppe
Nach Burgdorf kommt herauf,
dort findet ihr
die schönsten Mädchen
und das beste Bier,
und Händel von der ersten Sorte.

1. Gruppe
Ihr Narren!
Juckt wieder euch das Fell?

(Un banditore con una scritta in mano e a suon di tromba attrae la folla dei passeggiatori; sta con lui un araldo. Dalla parte opposta un cerretano seguito da Hanswurst. Un gruppo di balestrieri e popolani si avvicina ad un rivenditore di birra.)

Balestrieri e Popolani in due gruppi

Gruppo 1

Qua un bicchier!

Gruppo 2

Vogliam ber!

Gruppo 1

E fare un brindisi —

Gruppo 2

Ai folli amor!

Gruppo 1

E alla beltà corriva!

Gruppo 2

Evviva!

Ambedue i gruppi *(alzando i bicchieri)*
Beviam, ridiamo, cantiamo!

(Un frate grigio col cappuccio sul volto cammina tra la folla. Alcuni lo inchinano, altri lo sfuggono.

Il popolo mira avvicinarsi una cavalcata composta del Principe e il suo seguito.)

Tutti

Guarda!

Quanti focosi destrier *(rip.)* scalpitan là!

C'è il buffon, *(rip.)* c'è il falconier.
Rendiamo omaggio al prence!
Largo, largo al suo passaggio! *rip.*

[Gloria al principe!

Che abbarbaglio di gualdane!

Che frastuono di campane!

Vien la folla a onde, a onde,

S'arrabatta, si confonde!

(Trompetenstöße.

Ein Stadtschreier mit einer Verlautbarung zieht die Aufmerksamkeit des Volkes auf sich; ihn begleitet ein Herold. Von der anderen Seite kommt ein Quacksalber, nach ihm ein Hanswurst. Bogenschützen und Bürger umringen einen Bierschenk.)

Bogenschützen und Bürger in zwei Gruppen

1. Gruppe

Hierher ein Glas!

2. Gruppe

Wir wollen zu trinken haben!

1. Gruppe

Ein Hoch —

2. Gruppe

Den Liebessachen!

1. Gruppe

Und den gefäll'gen Mädchen

2. Gruppe

Hoch! Hoch!

Beide Gruppen *(mit erhobenen Bechern)*
Kommt, trinket, lacht un singt!

(Ein Franziskaner, das Antlitz in der Kutte verborgen, geht durch das Gedränge. Einige beugen das Knie vor ihm, andere laufen davon. Das Volk wendet sich einer Prozession zu, die heranzieht: der Fürst und sein Gefolge.)

Alle

Seht doch!

Die vielen stolzen Rosse, die dort stampfen!

Hier ist der Narr, der Falkner!
Dem Fürsten eine Reverenz!
Gebt Raum dort seinem Schritt!

[Lang lebe unser Fürst!

Welch starke Reitersleute!

Wie laut die Glocken dröhnen!

In Strömen läuft das Volk.

Wie's drängt, welch Durcheinander!

[Largo, largo!
 |Che abbarbaglio di gualdane!
 |Che frastuono di campane!
 |Guarda là! guarda là, ecc.
 Ah!

*(La cavalcata passa. Alla sua testa il Principe
 elettore, poi dame, dignitori, paggi, il buffone,
 il falconiere, ecc. Molti passeggiatori
 seguono curiosamente la cavalcata.)*

Tutti

Quanti focosi destrier!
 quanti bei cavalier!
 i focosi destrieri scalpitano là!
 Fate omaggio al principe,
 fate omaggio, omaggio al prence!
 Ah!
(si disperdono)

(Faust e Wagner discendono da un'altura.)

Faust

Al soave raggiar di primavera
 si scoscendono i ghiacci
 e già rinverda di speranza la valle;
 il vecchio inverno fugge al monte
 e il sol rallegra e avviva
 forme e color;
 se per anco al piano
 non isbocciano i fior,
 la somma luce fa pullulare in cambio
 i bei borghesi azzimati da festa.

*(Entra in scena rumorosamente una frotta
 di popolani e popolane.)*

Wagner

Movere a diporto con voi, Dottor,
 è onorevole e saggio; pur, da me solo,
 qui mi schiferei fra questa gente.
 M'è di noia il vulgo.

(Faust e Wagner si ritirano nel fondo.)

Folla

Juhé! Juhé! Juheisa! Juhe! ecc.
 Ah! hé!

[Gebt Raum, gebt Raum!
 |Welch starke Reiterleute!
 |Wie laut die Glocken dröhnen!
 |Seht hin! Seht hin! usw.
 Ah!

*(Die Prozession zieht vorüber, allen voran der
 Kurfürst, nach ihm Hoffräulein, Würdenträger,
 Pagen, der Narr, der Falkner usw. Viele
 Spaziergänger gehen neugierig der Prozession nach.)*

Alle

Die vielen stolzen Rosse!
 Die vielen schönen Ritter!
 Wie die stolzen Rosse die Erde stampfen!
 Dem Fürsten eine Reverenz,
 dem Fürsten eine Reverenz!
 Ah!
(gehen auseinander)

(Faust und Wagner kommen von einer Anhöhe.)

Faust

Unter des Frühlings holdem Blick
 schmilzt schon das Eis;
 im Tal ergrünt die Hoffnung;
 der alte Winter flieht ins Gebirge
 und die Sonne erfrischt und belebt
 Gestalten und Farben;
 doch weil auf der Flur
 keine Blumen noch spriessen,
 lässt das Himmelslicht dafür
 festlich geschmückte Bürger erblühen.

*(Eine Menge Stadtleute kommen lärmend
 herbei.)*

Wagner

Mit Euch, Herr Doktor, zu spazieren,
 ist ehrenvoll und klug; doch ich
 empfinde hier bei diesen Leuten Abscheu.
 Der Pöbel ist mir lästig.

(Faust und Wagner ziehen sich nach hinten zurück.)

Menge

Juchhe! Juchhe! Juchheisa! Juchhe! usw.
 Ah! He!

Il bel giovanetto
sen viene alla festa,
coi nastri al farsetto,
coi fior sulla testa.
E sotto ad un pioppo
fanciulle e compar (*ecc.*)
si danno a danzar
un matto galoppo.

(*incominciano a danzare l'Obertas*)

Juhé! Juhé! Juhé! Juhé!

Juhé! Juhé! Juhé! Juhé!

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Tutti vanno alla rinfusa

sulla musica confusa.

La ra la ra la ra la! *ecc.*

Alla rinfusa tutti van danziamo,

alla rinfusa tutti van cantiamo.

La danza scalpita sul suol, *rip.*

la danza rotonda sul suol.

Tutti vanno alla rinfusa.

Heisa hé!

Tutti vanno alla rinfusa.

Juhé! Juhé! Juheisa! Juhé! *ecc.* Ah! Eh!

Sorridon le donne

al bel torneamento,

svolazzan le gonne

portate dal vento.

Il bruno e la bionda

son stretti in un vol. *rip.*

e scalpita al suol

la danza rotonda,

e sotto ad un pioppo

fanciulle e compar

si danno a danzare

un matto galoppo,

si danno a danzar, *ecc.*

Sorridon le donne, *ecc.*...

... si a danzar, danzar!

(*se ne vanno*)

(*Il giorno si oscura lentamente.*)

Der Schäfer
putzte sich zum Tanz,
mit bunter Jacke,
Band und Kranz.
Schon um die Linde
war es voll,
und alles tanzte
schon wie toll.

(*Sie beginnen einen Obertas.*)

Juchhe! Juchhe! Juchhe! Juchhe!

Juchhe! Juchhe! Juchhe! Juchhe!

Ah! Ah! Ah! Ah!

Alles wirbelt hin und her

zur verworrenen Musik.

La ra la ra la ra la! *usu.*

Alles wirbelt hin und her im Tanze,

zu verworrener Musik und Singen.

Sie stampfen auf den Boden

und drehen sich im Kreise.

Alles wirbelt hin und her.

Heisa he!

Alles wirbelt hin und her.

Juchhe! Juchhe! Juchheisa! *usu.* Ah! Eh!

Es lachen die Mädchen

im lustigen Treiben,

es flattern die Röcke

im Winde empor.

Der Braune, die Blonde,

im Fluge umschlungen,

sie stampfen auf den Boden

und drehen sich im Kreise.

Schon um die Linde

war es voll

und alles tanzte

schon wie toll,

und alles tanzte, *usu.*

Es lachen die Mädchen, *usu.*...

... und alles tanzt!

(*sie gehen fort*)

(*Der Tag geht langsam zur Neige.*)

Faust (*a Wagner*)

Sediam sovra quel sasso.
Osserva come fulgoreggiano a vespro
le capanne.
Declina il giorno.

Wagner

È l'ora degli spettri; essi sen vanno
fra i vapor della sera
ordendo reti sotto i piedi dell'uom.
Andiam; s'impregna l'orizzonte di nebbia.

A notte bruna torna dolce la casa.
A che sogguardi, nel crepuscolo assorto,
immobilmente?

*(Ritorna il frate grigio e si dirige
lento e spettrale alla volta di Faust.)*

Faust

Vedi... quel frate grigio... in mezzo i campi
... vagolante laggiù?

Wagner

Da lungo tratto, maestro, l'avvisai;
nulla di strano appare in esso.

Faust

Aguzza ben lo sguardo.
Per chi tieni quel frate?

Wagner

È un questuante che va alla cerca.

Faust

Lo contempla.
Ei move in tortuose spire
e s'avvicina lento alla nostra volta.
Oh! se non erro, orme di foco
imprime al suol!

Wagner

Ah! No! Fantasima quest'è,
quest'è del tuo cervello,
io non iscorgo che un frate grigio.

Faust (*zu Wagner*)

Wir wollen uns auf diesen Stein setzen.
Sieh, wie am Abend
die Hütten schimmern.
Der Tag geht schon zur Neige.

Wagner

Es ist die Geisterstunde; sie geh'n umher
im abendlichen Dunstkreis
und legen Schlingen für der Menschen Füße.
Wir wollen gehen; am Horizont steigt Nebel
auf.
Am Abend geht man gerne in sein Haus.
Wohin blickt Ihr erstaunt und unverwandt
und reglos?

*(Der Franziskaner kommt zurück und geht mit
langsamen, unheimlichen Schritten auf Faust zu.)*

Faust

Siehst du... den Franziskaner... in den
Feldern...
dort streifen?

Wagner

Schon lang erblickt' ich ihn, Herr Doktor;
ich seh' nichts Seltsames an ihm.

Faust

Sieh recht scharf hin.
Wofür hältst du den Frater?

Wagner

Er ist ein Bettelmönch, Almosen suchend.

Faust

Betracht ihn wohl.
In weitem Schneckenkreise
tritt er um uns und kommt uns langsam näher.
Oh! Irr' ich nicht, so prägt sein Fuss
Fährten aus Feuer auf den Boden!

Wagner

Ach nein! Es ist ein Trugbild,
ein Hirngespinnst.
Ich sehe nichts als einen Franziskaner.

Faust

Par vada filando de' lacci intorno a noi.

Wagner

Timidamente va per la sua via; . . .

. . . due sconosciuti noi siam per esso.

Ah! Fantasma quest'è,
quest'è del tuo cervello, del tuo cervel.**Faust**

La spira si stringe. Ei n'è vicin . . . ah!

WagnerL'osserva; è un frate grigio,
non è uno spettro;
brontola orazioni rigirando un rosario.
Andiam, maestro.*(Faust e Wagner escono, il frate grigio li segue.)***Borghesi** (*lontanissimi*)Il bel giovanetto
sen vien alla festa;
il bruno e la bionda
son stretti in un vol.**CAMBIAMENTO DI SCENA****IL PATTO***Officina di Faust. Alcova. Notte.***Voci lontane**

Ah!

*(Entra Faust. Il frate grigio lo segue
e si nasconde dietro l'alcova.)***Faust**Dai campi, dai prati, che inonda
la notte, . . . dai queti sentier
ritorno, e di pace, di calma profonda
son pieno, di sacro mister.
Le torve passioni del core
s'assonnano in placido obbligo;
mi ferve soltanto l'amore
dell'uomo! l'amore di Dio!
Ah! Dai campi, dai prati ritorno
e verso l'Evangel mi sento attratto,
m'accingo a meditare.**Faust**

Mir scheint es, dass er Schlingen um uns zieht.

Wagner

Ich seh' ihn ungewiss dort gehen, . . .

. . . wir beide sind ihm unbekannt.

Es ist ein Trugbild,
ein Hirngespinst.**Faust**

Der Kreis wird eng, schon ist er nah!

WagnerSeht, es ist bloss ein Franziskaner
und kein Gespenst;
er betet seinen Rosenkranz.
Herr Doktor, lasst uns gehen.*(Faust und Wagner ab, der Franziskaner folgt
ihnen.)***Stadtvolk** (*von fern*)Der Schäfer
putzte sich zum Tanz;
der Braune, die Blonde
im Fluge umschlungen.**SZENENWECHSEL****DER PAKT***Fausts Studierzimmer. Ein Alkoven. Nacht.***Stimmen von fern**

Ah!

*(Faust tritt ein. Der Franziskaner folgt ihm
und verbirgt sich im Alkoven.)***Faust**Verlassen hab' ich Feld und Auen,
die eine tiefe Nacht bedeckt,
mit ahnungsvollem, heil'gem Grauen
in uns die bessre Seele weckt.
Entschlafen sind nun wilde Triebe
mit jedem ungestümen Tun;
es reget sich die Menschenliebe,
die Liebe Gottes regt sich nun.
Verlassen hab' ich Feld und Auen;
mich drängt's, das Evangelium aufzuschlagen
und drin zu lesen.

(Aprire un Vangelo posto su d'un alto leggìo.

Mentre s'accinge a meditare è scosso dall'urlo del frate che esce dall'alcova.)

Olà! chi urla? il frate! che vegg'io? ...
 Divider la mia cella io t'acconsento, frate,
 se tu non muggi ...
 e che? mi guarda e non fa motto ...
 Che orribile fantasma
 trascina dietro di me?
 Furia, demonio o spettro,
 sarai mio!
 Sulla tua razza è onnipotente
 il segno di Salomon.

(All'ultime parole di Faust il frate si trasforma e appare Mefistofele in abito da cavaliere con un mantello nero sul braccio.)

Mefistofele

Che baccano!
 Messer, mi comandate.

Faust

Questo era dunque
 il nocciuol del frate?
 Un cavalier!
 Mi fa rider la facezia.
 Come ti chiami?

Mefistofele

La domanda è inezia puerile
 per tal che gli argomenti
 sdegna del Verbo e crede solo agli Enti.

Faust

In voi messeri, il nome ha tal virtù
 che rivela l'Essenza.
 Dimmi or su, chi sei tu dunque?

Mefistofele

Una parte vivente
 di quella forza che perpetuamente
 pensa il Male e fa il Bene.

(Öffnet die Bibel, die auf einem hohen Lesepult steht.

Er schickt sich an, zu lesen, da erschreckt ihn das Heulen des Franziskaners, der aus dem Alkoven hervorkommt.)

Ha! Wer heult da? Der Frater. Was seh' ich? ...
 Ich will die Zelle mit dir teilen, Frater,
 wenn du nicht heulst ...
 Was ist's? Wortlos blickt er mich an ...
 Welch schreckliches Gespenst
 hab' ich ins Haus gebracht?
 Furie, Unhold, Dämon,
 du bist mir gewiss!
 Für solche halbe Höllenbrut
 ist Salomonis Schlüssel gut.

(Bei Fausts letzten Worten verschwindet der Franziskaner und Mephistopheles erscheint, wie ein Cavalier gekleidet, einen schwarzen Mantel über dem Arm.)

Mephistopheles

Wozu der Lärm?
 Was steht dem Herrn zu Diensten?

Faust

Das also war
 des Fraters Kern?
 Ein Cavalier!
 Der Kasus macht mich lachen.
 Wie nennst du dich?

Mephistopheles

Die Frage scheint mir klein
 für einen, der das Wort so sehr verachtet,
 nur in der Wesen Tiefe trachtet.

Faust

Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
 gewöhnlich aus dem Namen lesen.
 Nun gut, wer bist du denn?

Mephistopheles

Ein Teil von jener Kraft,
 die stets das Böse will
 und stets das Gute schafft.

Faust

E che dir vuole
codesto gioco di strane parole?

Mefistofele

Sono lo spirito che nega
sempre tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turban gli ozi al Creator.
Voglio il Nulla e del Creato
la ruina universal, *rip.*
È atmosfera mia, è atmosfera mia vital . . .
ciò che chiamasi . . . peccato. . .
ciò che chiamasi peccato, Morte e Mal!
Rido e avvento questa sillaba:
"No."
Struggo, tento, ruggo, sibilo:
"No."
Mordo, invischio,
Struggo, tento, ruggo, sibilo:
fischio! fischio! fischio! fischio!
fischio! fischio!
*(fischia violentemente colle dita
fra le labbra)*
Parte son d'una latebra
del gran Tutto: Oscurità.
Son figliuol della Tenebra,
che Tenebra tornerà.
S'or la luce usurpa e afferra
il mio scettro a rebellion, *(rip.)*
poco andrà . . . la sua tenzon, . . .
v'è sul Sol . . . e sulla Terra . . . :
Distruzion!
Rido e avvento questa sillaba:
"No." *ecc.*

Faust

Strano figlio del Caos.

Mefistofele

E tu, se brami farti mio socio,

di buon grado accetto
fin da quest'ora;
e tuo compar mi chiamo, se ti piace,
tuo schiavo, tuo servo.

Faust

Was ist mit diesem
Rätselwort gemeint?

Mephistopheles

Ich bin der Geist, der stets verneint;
alles verneint: den Stern, die Blume.
Mein Hohngelächter, mein Gezänk,
sie stör'n des Schöpfers Mussestunden.
Das Nichts will ich und, was erschaffen,
das will ich ganz und gar vernichten.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
mein eigentliches Element.
Ich lache, stoss' die Silbe aus:
"Nein".
Verderb', verlocke, brülle, zische:
"Nein".
Ich beisse, ich umgarne,
verderb', verlocke, brülle, zische
und pfeife! Pfeife! Pfeife! Pfeife!
Pfeife! Pfeife!
*(stößt mit zwei Fingern einen gellenden
Pffiff aus)*
Ich bin ein Teil des Teils
des grossen Alles: der Finsternis.
Ein Sohn des Dunkels bin ich,
und in das Dunkel kehre ich zurück.
Will auch das Licht aufrührerisch
das Zepter an sich reissen und ergreifen,
so dauert . . . dieser Kampf . . . nicht lange . . .
die Sonne . . . und die Erde . . .
geh'n zugrunde!
Ich lache, stoss' die Silbe aus:
"Nein", *usu.*

Faust

Welch sonderbarer Sohn des Chaos.

Mephistopheles

Willst du mit mir vereint deine Schritte
durchs Leben nehmen,
so will ich mich gern bequemen,
dein zu sein, auf der Stelle,
und mach' ich dir's recht, bin ich dein Geselle,
bin ich dein Diener, bin dein Knecht.

Faust

E quali patti in ricambio
adempier deggio?

Mefistofele

V'è tempo a ciò.

Faust

No, i patti, e parla chiaro.

Mefistofele

Io qui mi lego a tuoi servigi
e senza tregua accorro alle tue voglie;
ma *laggiù*... (m'intendi?)
la vece muterà.

Faust

Per l'altra vita
non mi turba pensier.
Se tu mi doni un'ora di riposo
in cui s'acqueti l'anima;
se sveli al mio buio pensier
me stesso e il mondo;
se avvien ch'io dica
all'attimo fuggente:
Arrestati sei bello!
allor ch'io muoia
e m'inghiotta l'averno.

Mefistofele

Sta ben!

Faust

Venga il patto.

Mefistofele

Top!
(*si danno la mano*)
è già fatto.

Fin da stanotte, (*rip.*)
nell'orgia ghiotte
del mio messer
da camerier, da camerier,
da camerier io lo servirò.
Fin da stanotte, *ecc.*

Faust

Und was soll ich
dagegen dir erfüllen?

Mephistopheles

Dazu hast du noch eine lange Frist.

Faust

Nein, nein, sprich die Bedingung deutlich
aus.

Mephistopheles

Ich will dir hier zu Deinsten sein
und jeden Wunsch ohn' Rast und Ruh erfüllen;
dort u n t e n aber (du verstehst mich recht?)
soll's umgekehrt geschehen.

Faust

Das Drüben
kann mich wenig kümmern.
Kannst du mir eine Stunde Ruhe geben,
an der sich meine Seele weiden kann;
wird meinem armen Geist in seinem Streben,
das Ich, das Weltall dargetan;
werd' ich
zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
dann will ich gern zugrunde gehen.

Mephistopheles

So sei es!

Faust

Schliessen wir den Pakt!

Mephistopheles

Topp!
(*sie reichen einander die Hände.*)
Es ist getan.

Von heute Nacht an,
zu wildem Genuss,
den mein Herr fordert,
will ich, sein Diener,
zu Diensten ihm stehen.
Von heute Nacht an, *usu.*

Faust, Mefistofele

Fin da stanotte
nell'orgia ghiotte (*rip.*)

del suo }
mio } messer

da camerier, da camerier,

da camerier lo {servirà,
servirò, ecc.

Faust

E quando s'incomincia?

Mefistofele

Tosto.

Faust

Or ben, presto, a noi,
dove andiam?

Mefistofele

Dove t'aggrada.

Faust

Come s'esce di qua?
dove i cavalli, le carrozze,
i staffier?

Mefistofele

Pur ch'io distenda questo mantel,
noi viaggeremo sull'aria.

(*Mefistofele distende sul suolo
il mantello fatato, poi con Faust
vi monta su.*)

Faust, Mephistopheles

Von heute Nacht an,
zu wildem Genuss,

den sein }
mein } Herr fordert,

soll er, mein Diener,
will ich, sein

zu Diensten { mir sein, usw.
ihm

Faust

Wann fängt es an?

Mephistopheles

Sogleich.

Faust

Recht so, mach rasch;
wohin soll es nun geh'n?

Mephistopheles

Wohin es dir gefällt.

Faust

Wie kommen wir denn aus dem Haus?
Wo hast du Pferde, Knecht' und Wagen?

Mephistopheles

Wir breiten nur den Mantel aus,
der soll uns durch die Lüfte tragen.

(*Mephistopheles breitet seinen Zaubermantel auf
dem Boden aus, dann steigt er mit Faust darauf.*)

ATTO SECONDO

IL GIARDINO

*Un giardino di rustica apparenza.
(Faust — sotto il nome di Enrico —
Margherita, Mefistofele e Marta
passeggiano due a due in lungo
e in largo.)*

Margherita

Cavaliere illustre e saggio,
come mai vi può allettar
la fanciulla del villaggio
col suo rustico parlar?

Faust

Dalle labbre imporporate
spandi accento sovrumano.
Parla, parla —

(baciandole la mano)

Margherita

Ah! non bacciate
questa ruvida mia man,
no, no, no, cavalier.

(passano)

Mefistofele *(a Marta)*

Sta ben al nubile correr giocondo
in traccia d'ilari venture il mondo,
in traccia d'ilari venture . . .

[. . . il mondo.

Marta *(ridendo)*

Ah ah! Ah ah!

Mefistofele

Ma quando lugubre tempo verrà,
vecchio nel vedovo letto morrà, ecc.
Purtroppo! e trepido vedo quell'ora, . . .

[. . . Ah! si! ah! si! ahimè!

Marta

Baie! pensateci; c'è tempo ancora, ecc.

(Faust e Margherita ritornano.)

ZWEITER AKT

DER GARTEN

*Ein ländlicher Garten.
(Faust, Margarete, Mephistopheles und Marthe
spazieren paarweise auf und ab.)*

Margarete

Ein edler, kluger Kavalier,
wie könnt' Euch unterhalten
das Mädchen aus dem Dorfe,
ihr einfaches Gespräch?

Faust

Von deinen roten Lippen
fließt Übermenschliches.
Sprich weiter —

(küsst ihre Hand)

Margarete

Ach! Küsst doch nicht
die Hand, die gar so rau ist,
nein, nein, mein Herr.

(gehen vorüber)

Mephistopheles *(zu Marthe)*

Der Junggesell' mag froh die Welt durchziehen
und überall Vergnügen suchen,
und überall Vergnügen . . .

[. . . suchen,

Marthe *(lacht)*

Ha, ha! Ha ha!

Mephistopheles

. . . doch kommt die böse Zeit heran,
so stirbt der Alte einsam und allein, usw.
O weh! Daran denk' ich mit Grausen, . . .

[. . . Ach ja! Ach ja! O weh!

Marthe

Unsinn! Überlegt es Euch; noch habt Ihr
Zeit, usw.

(Faust und Margarete kommen zurück.)

Faust

Mi perdona l'ardimento
che dal labbro mi sfuggì
quando il magico portento
del tuo viso m'apparì.

Margherita

Fui dolente, fui turbata,
dubitai nel mio pensier
che fanciulla scostumata
mi credeste, cavalier.
Piansi molto, ...

[... piansi molto, ...

Mefistofele poi Marta (*ridendo*)

Ah! ah! Ah! ah!

Margherita

... ma rimasemi nel cor
sempre fiso il vostro volto.

Faust

Segui, segui, mio tesor.

(*Margherita e Faust passano.*)

Mefistofele

Da un antichissimo detto s'impara
che moglie saggia è cosa rara, *rip.*

Marta

!Davver?

Mefistofele

!Rara davver.

Marta

Davver! nè in trappola cadeste ancor?

Mefistofele

Non so, credetelo, che sia l'amor.

Marta

Nè mai d'un palpito, nè mai d'un sogno, *rip.*

v'arse bisogno fascinator?

Mefistofele

Non so, credetelo, *rip.*
non so, credetelo, che sia l'amor, ...

Faust

Und du verzeihst die Freiheit,
dich ich nahm,
als ich dich sah, ein Zauberbild,
als ich dein holdes Angesicht erblickte.

Margarete

Ich war betrübt, bestürzt;
ich musste wahrlich fürchten,
dass für ein loses Mädchen
Ihr, Herr, mich wohl gehalten.
Ich weinte sehr, ...

[... ich weinte sehr, ...

Mephistopheles, dann Marthe (*lachen*)

!Ha ha! Hahaha!

Margarete

... doch war in meinem Herzen
Euer Anlitz stets zugegen.

Faust

Sprich weiter, süsser Schatz.

(*Margarete und Faust gehen vorüber.*)

Mephistopheles

Ein altes Sprichwort lehrt uns,
welch seltnes Gut ein kluges Weib ist.

Marthe

!Ist's wahr?

Mephistopheles

!Ist wahr.

Marthe

!Ist wahr! Ihr seid noch nicht gefangen
worden?

Mephistopheles

Glaubt mir, was Liebe ist, das weiss ich nicht.

Marthe

Und hat mit keinem Herzschlag, keinem
Traum
Euch jemals Lust entflammt?

Mephistopheles

Glaubt mir,
glaubt mir, was Liebe ist, das weiss ich nicht...

[... non so, credetelo, ecc.

Marta

Ah ah! Ah ah!

(*passano*)

Margherita

Dimmi se credi, Enrico,
nella religione.

Faust

Non vo' turbar le fedi
delle coscienze buone.
D'altro parliam;
darei per chi amo, fanciulla,
sangue e vita.

Margherita

Non basta. Creder bisogna,
e a nulla tu credi, Enrico.

Faust

Ascolta, vezzoso angelo mio.
Chi oserebbe affermare tal detto:
Credo in Dio!
Le parole dei santi son beffe
al ver ch'io chiedo;
e qual uomo oserebbe tanto da dir:
Non credo?
Colma il tuo cor d'un palpito
ineffabile e vero d'amor,
e chiama poi quell'estasi
Natura! Amor! Mistero!
Vita! Dio! Vita! Dio!
Non è che fumo e fola
in paragon del senso
il nome e la parola.
Ah! chiama tu poi quell'estasi
Natura! Amor! Mistero!...

Margherita

Convien che vada;...

[... addio!

Convien che vada; addio, ...

Faust

[... Vita! Dio! Vita! Dio!

[... glaubt mir, usw.

Marthe

Ha ha! ha ha!

(*gehen vorüber*)

Margarete

Nun sag mir, Heinrich,
glaubst du an Gott?

Faust

Wer reinen Herzens ist, dess' Glauben
will ich nicht stören.
Lass uns von anderm sprechen;
mein Kind, für meine Lieben
gäb' ich mein Blut und Leben.

Margarete

Das ist nicht recht. Man muss dran glauben;
du, Heinrich, glaubst an nichts.

Faust

Mein holder Engel, hör mich an.
Wer wagt's, das Wort bekennen:
Ich glaub' an Gott!
Die Worte der Heiligen verspotten
die Wahrheit, die ich suche:
und wer wagt' es, zu sagen:
Ich glaube nicht?
Erfüll dein Herz von Regungen
der Liebe, unaussprechlich, wahr,
dann nenne die Ekstase
Natur! Liebe! Mysterium!
Leben! Gott! Leben! Gott!
Nur Schall und Rauch sind,
verglichen mit Gefühlen,
der Name und das Wort.
Ach! Nenne die Ekstase
Natur! Liebe! Mysterium!...

Margarete

Ich muss nun fort; ...

[... leb wohl!

Ich muss nun fort; leb wohl...

Faust

[... Leben! Gott! Leben! Gott!

Margherita

Addio, conven ch'io vada.

Faust

Dimmi, in casa sei sola sovente?

Margherita

È piccioletta la nostra famigliuola.

Io veglio all'orto,
al desco ed allo staio,
attendo ad ogni cura,
filo sull'arcolaio.

È assai minuziosa
la mamma, eppur beate
placidamente passo
tutte le mie giornate.

Faust

Di', non potrò giammai
dolce un'ora d'amore
viver teco e confondere
il mio cuor col tuo cuore?

Margherita

Non dormo sola, e in lieve
sopor mia madre giace;
s'ella t'udisse, credo,
mi morrei.

Faust

Datti pace.

(porgendole un'ampollina)

A te; di questo succo
tre sole gocce ponno
addormentare in placido,
in letargico sonno.

(Marta e Mefistofele rientrano.)

Margherita *(prende l'ampolla)*

Porgi . . . ne può venirne
alcun male a mia madre?

Faust

Nessuno, nessuno . . . angioli soave
dalle guancie leggiadre!
Ah! Ah!

Margarete

Leb wohl, ich muss nun fort.

Faust

Sag mir, bist du im Hause oft allein?

Margarete

Unser Haushalt ist nur klein.

Ich Sorge für den Garten,
muss kochen, waschen,
muss nach allem sehen,
muss nähen und stricken.
Und meine Mutter nimmt
es so genau! Und doch
verbring' ich meine Tage
stets recht vergnügt.

Faust

Sag, kann ich nie
nur eine Liebesstunde
mit dir verbringen, und mein Herz
mit deinem eng vereinen?

Margarete

Ich schlafe nicht allein,
und meine Mutter schläft nicht tief;
und hört' sie dich, ich meine,
ich müsste sterben.

Faust

Sorg' dich nicht.

(gibt ihr eine Phiole)

Hier, nimm; allein drei Tropfen
von diesem Saft versetzen
den, der ihn trinkt, in tiefen
und ungestörten Schlaf.

(Marthe und Mephistopheles kommen zurück.)

Margarete *(nimmt die Phiole)*

Gib her . . . doch könnt' der Mutter
daraus ein Schaden werden?

Faust

Gewiss nicht . . . süsßer Engel
mit deinen holden Wangen!
Ach! Ach!

Margherita

Dio clemente, nuova, ignara
son del mondo dell'amore;
sento un'aura arcana e cara
che mi penetra nel core,
sento un'aura, *ecc.*

Faust

È l'anelito superno,
il miracolo divino
della vita, della vita! . . .
senza freno . . . senza fine!
è il miracolo d'amor, sì.

Marta

Ah! davver? nè in trappola,
nè in trappola cadeste ancor? *ecc.*

Ah sì!

Mefistofele

Non so, credetelo, . . .
che sia l'amore, *ecc.*
Moglie saggia . . . è cosa rara davver,
davver.

Margherita, poi Faust

Ah, sento un'aura
arcana e cara.

Margherita

Addio!

(si svincola dalle mani di Faust)

Fuggo, fuggo, lesta, lesta.

Faust *(insegue Margherita)*

Resta, resta, Margherita.

Mefistofele *(inseguendo Marta)*

Marta! Marta! Marta! Marta!

Marta

Corri, corri, lesto, lesto!

Margherita

Fuggo, fuggo, lesta, lesta.

Faust

Margherita, resta, resta.

Mefistofele

Marta! Marta! Marta! Marta! . . .

Marta

Fuggo, fuggo, corri, corri, . . .

Marguerete

Gnädiger Gott, bin unerfahren
in dieser Welt der Liebe;
ich fühle, wie ein unbekannt Entzücken
mir bis ins tiefste Herze dringt,
ich fühle, *usw.*

Faust

Dieses himmlische Verlangen
ist das göttliche Wunder
des Lebens, des Lebens! . . .
ohne Zügel . . . ohne Ende
ist der Liebe Wunder.

Marthe

Ah! Ist's wahr? Seid Ihr
niemals noch in die Falle gegangen? *usw.*

Ach ja!

Mephistopheles

Glaubt mir, was Liebe ist, . . .
das weiss ich nicht, *usw.*
Ein kluges Weib . . . ist seltnes Gut,
's ist wahr.

Margarete, dann Faust

Ach, ich fühle
ein unbekannt Entzücken.

Margarete

Leb wohl!

(entschlüpft Fausts Händen)

Fort, fort, rasch, rasch.

Faust *(eilt Margarete nach)*

Bleib, bleib, Margarete.

Mephistopheles *(eilt Marthe nach)*

Marthe! Marthe! Marthe! Marthe!

Marthe

Lauf, lauf, rasch, rasch.

Margarete

Fort, fort, rasch, rasch.

Faust

Margarete, bleib, bleib.

Mephistopheles

Marthe! Marthe! Marthe! Marthe! . . .

Marthe

Fort, fort, lauf, lauf . . .

Margherita

Fuggo, fuggo, fuggo, fuggo, *ecc.*

Ah, ah! Ah, ah! Ah, ah! *ecc.*

Fuggo, fuggo, *ecc.*

Faust

Amor mio, vieni, vieni,
dove corri? dove fuggi?

Margherita! Margherita! *ecc.*

dove corri? dove fuggi?

Tu sei colta! tu sei colta!

Marta

... corri, corri, fuggo, fuggo,
corri, corri, corri, corri!

Ah, ah! Ah, ah! Ah, ah!

Fuggo, fuggo, *ecc.*

Mefistofele

... dove corri? dove corri?

Marta! Marta! Marta! Marta! *ecc.*

dove corri? dove corri?

Tu sei colta! tu sei colta!

Faust, Margherita, Marta

Ah, ah, ah, ah! *ecc.*

T'amo! t'amo!

Mefistofele

Ah, ah, ah, ah! *ecc.*

Ah! t'amo!

(Tutti si disperdono.)

LA NOTTE DEL SABBA

*Scena deserta e selvaggia nella valle
di Schirk, costeggiata dagli spaventosi
culmini del Brocken (monte delle streghe).*

*I sinistri profili delle roccie staccano
in nero sul cielo grigio, un'aurora rossiccia
di luna illumina stranamente la scena.*

*Una caverna da un lato. Il picco di
Rosstrappe a sinistra. Il vento soffia
nei burroni.*

(Mefistofele aizza Faust a salir la montagna.)

Margarete

Fort, fort, fort, fort, *usu.*

Ah, ah! Ah, ah! Ah, ah! *usu.*

Fort, fort, *usu.*

Faust

Geliebte, hierher, hierher,
wo läufst du hin? Wo fliehst du hin?

Margarete! Margarete! *usu.*

Wo läufst du hin? Wo fliehst du hin?

Du bist erhascht! Du bist erhascht!

Marthe

... Lauf, lauf, fort, fort,
lauf, lauf, lauf, lauf,

Ah, ah! Ah, ah! Ah, ah!

Fort, fort, *usu.*

Mephistopheles

... Wo läufst du hin? Wo läufst du hin?

Marthe! Marthe! Marthe! Marthe! *usu.*

Wo läufst du hin? Wo läufst du hin?

Du bist erhascht! Du bist erhascht!

Faust, Margarete, Marthe

Ah, ah, ah, ah! *usu.*

Ich liebe dich! Ich liebe dich!

Mephistopheles

Ah, ah, ah, ah! *usu.*

Ach! Ich liebe dich!

(Alle ab)

WALPURGISNACHT

*Eine öde, wilde Gegend im Tal der Schierke am
Fusse des Brocken im Harzgebirge, wo der
Hexensabbath stattfindet. Gespenstische Umriss
der Felsen heben sich schwarz vom grauen Himmel
ab; ein rötlicher Mondschein wirft sein
unheimliches Licht über alles. Zu einer Seite ist
eine Höhle. Links der Gipfel der Rosstrappe. In
den Schluchten heult der Wind.*

*(Mephistopheles treibt Faust an, der den Berg
emporklettert.)*

Mefistofele (*lontano*)

Su, cammina, cammina, cammina;
buio è il cielo, scoscesa è la china;
su, cammina, cammina, cammina!

(*voci lontane echeggiano sue parole*)

Su, cammina, cammina, cammina,
che lontano, lontano, lontan
s'erge il monte del vecchio Satan.
Buio è il cielo, scoscesa è la china;
su, cammina, cammina, cammina.

(*appariscono dei fuochi fatui,
uno di questi si dirige alla volta
di Faust e di Mefistofele.*)

Faust

Folletto!

Mefistofele

Folletto!

Faust

Folletto, folletto,
veloce, legger,
che splendi soletto
per l'ermo sentier,
a noi t'avvicina, (*rip.*)
che buia è la china, ecc.

Folletto, folletto,
a noi t'avvicina.

Mefistofele

Cammina, cammina, ecc. ...

Faust

Folletto, folletto,
veloce, legger, ecc.

Mefistofele

... cammina!
Folletto, folletto, ecc.
Cammina, cammina!

Mefistofele

Ascolta!
S'agita il bosco
e gli alti pini antichi
cozzan furenti
colle giganti braccia.

Mephistopheles (*von fern*)

Nur weiter, nur weiter, nur weiter;
dunkel der Himmel, steil der Pfad;
nur weiter, nur weiter, nur weiter.

(*Ferne Stimmen wiederholen seine Worte*)

Nur weiter, nur weiter, nur weiter,
denn fern ist die Stätte,
wo des alten Satan Berg emporragt.
Dunkel der Himmel, steil der Pfad;
nur weiter, nur weiter, nur weiter.

(*Einige Irrlichter erscheinen; eines
fliegt auf Faust und Mephistopheles zu.*)

Faust

Irrlicht!

Mephistopheles

Irrlicht!

Faust

Irrlicht, Irrlicht,
hurtig und leicht,
das einsam du leuchtest
auf öden Pfaden,
zu uns komme her,
denn dunkel der Weg, usw.
Irrlicht, Irrlicht,
zu uns komme her.

Mephistopheles

Nur weiter, nur weiter, usw. ...

Faust

Irrlicht, Irrlicht,
hurtig und leicht, usw.

Mephistopheles

... nur weiter!
Irrlicht, Irrlicht, usw.
Nur weiter, nur weiter!

Mephistopheles

Horch!
Die Wälder regen sich,
die alten, hohen Kiefern
schlagen wuterfüllt
riesige Arme zusammen.

Voci

Ah!

Mefistofele

Ascolta, ascolta!

Voci

Ah!

MefistofeleAd imo della valle
un ululato di mille voci odo sonar.**Voci**

Ah!

Mefistofele

S'accosta l'infernale congrega.

Voci

Ah!

MefistofeleOh! meraviglia!
già i nembì, il monte,
le boscaglie, i cieli
un furioso intuonar magico carne!**Streghe** *(dalla montagna)*Rampiamo, rampiamo,
che il tempo ci gabba
e il ballo perdiamo
di Re Belzebù;
è notte fatale
la notte del Sabba;
il primo che sale
ha un premio di più,
è notte tremenda
la notte del Sabba;
il primo che ascenda
ha un premio di più.
Su! su! su! su!**Stregoni**

Su! su! su! su!

Streghe e StregoniSu! su! su! su! *rip.*
È notte tremenda
la notte del Sabba—**Stimmen**

Ah!

Mephistopheles

Horch, horch!

Stimmen

Ah!

MephistophelesAus des Tales Abgrund hör' ich
das Heulen tausender Stimmen.**Stimmen**

Ah!

Mephistopheles

Das Höllegezücht rückt heran.

Stimmen

Ah!

MephistophelesO Wunder! Schon singen
die Wolken, die Berge,
die Wälder, die Himmel
wütende Zaubergesänge!**Hexen** *(im Gebirge)*Wir klettern, wir klettern,
denn nur kurz ist die Zeit,
und den Tanz wir versäumen
König Belzebubs;
Nacht voller Unheil,
Walpurgisnacht;
wer als erster hinaufkommt
wird besonders belohnt.
Nacht voller Schrecken,
Walpurgisnacht;
wer als erster hinaufkommt,
wird besonders belohnt.
Auf! Auf! Auf! Auf!**Hexenmeister**

Auf! Auf! Auf! Auf!

Hexen und HexenmeisterAuf! Auf! Auf! Auf!
Nacht voller Schrecken,
Walpurgisnacht.

Stregoni

Su svelti, su forti,
 che il tempo ci gabba,
 le nostre consorti
 son giunte lassù.
 È notte tremenda
 la notte del Sabba,
 e il primo che ascenda
 ha un premio di più.
~~È notte tremenda, ecc.~~
 Su! su! su! su!

Streghe

Su! su! su! su!

Streghe, Stregoni

Su! su! su! su! *rip.*
 È notte tremenda
 la notte del Sabba.
(irrompendo freneticamente sulla scena)
 Siam salvi in tutta l'eternità! *ecc.*
 Sì!
 Saboè! Saboè! Saboè! Saboè!

Mefistofele *(fendendo la folla)*

Largo, largo, a Mefistofele,
 al vostro Re!
 O razza putrida vuota di fè!
 Che ognuno m'adori
 ed umile si prostri al Re.
 O razza putrida vuota di fè.

Streghe, Stregoni *(inginocchiati*

in circolo intorno a Mefistofele)
 Ci prostriamo a Mefistofele,
 al nostro Re,
 ognuno atterasi
 dinanzi a te,
 ci prostriamo a Mefistofele,
 al nostro Re.

(Danza di streghe)
(Mefistofele si siede su di un sasso
in forma di trono.)

Hexenmeister

Auf, eilet, auf, dränget,
 denn nur kurz ist die Zeit,
 unsre Gefährtinnen
 sie sind schon dort.
 Nacht voller Schrecken,
 Walpurgisnacht,
 wer alerster hinaufkommt,
 wird besonders belohnt.
~~Nacht voller Schrecken, usw.~~
 Auf! Auf! Auf! Auf!

Hexen

Auf! Auf! Auf! Auf!

Hexen, Hexenmeister

Auf! Auf! Auf! Auf!
 Nacht voller Schrecken,
 Walpurgisnacht.
(stürzen wild davon)
 Gerettet sind wir auf ewig! *usw.*
 Ja!
 Hexensabbath! Hexensabbath!

Mephistopheles *(bahnt sich einen Weg durch*
die Menge)

Platz, Platz für Mephistopheles,
 für euren König!
 O stinkendes Geschlecht, der Treue bar!
 Ein jeder mache seine Reverenz
 und falle ehrerbietig ihm zu Füßen.
 O stinkendes Geschlecht, der Treue bar!

Hexen, Hexenmeister *(knien im Kreis um*
Mephistopheles)

Wir knien vor Mephisto,
 vor unsrem König,
 zu Boden
 sink' ein jeder,
 wir knien vor Mephisto,
 vor unsrem König.

(Hexentanz)
(Mephistopheles setzt sich auf einen Stein in
Gestalt eines Thrones.)

Mefistofele

Popoli! E scettro e clamide
non date al Re sovrano? *rip.*
La formidabil mano
vuota dovrò serrar? *rip.*

Streghe (*porgendo una clamide
a Mefistofele*)

Ecco la clamide, non t'aditar.

Stregoni

Or t'ubbidiscono ciel, terra e mar.

Streghe poi Stregoni

Non t'aditar.

Mefistofele

Ho sogno, ho scettro
e despota
son del mio regno fiero, *rip.*
Ma voglio il mondo intero
nel pugno mio serrar, *rip.*

Streghe, Stregoni

Sotto la pentola corri a soffiar,
entro la pentola corri a mischiar,
sopra la pentola corri a danzar, *rip.*
(*corrono intorno ad una caldaia, poi
porgono a Mefistofele un globo di vetro*)
Eccoti, o principe, il mondo inter.

Mefistofele (*col globo di vetro in mano*)

Ecco il mondo,
vuoto e tondo,
s'alza, scende,
balza e splende,
fa carole
intorno al sole,
trema, rugge,
dà e distrugge,
ora sterile, or fecondo.
Ecco il mondo.
Sul suo grosso
antico dosso
v'è una schiatta

Mephistopheles

Volk! Zepter und Mantel
bietet dem Herrn ihr nicht?
Soll diese furchtbare Hand
sich schliessen und nichts greifen?

Hexen (*bieten Mephistopheles einen
Mantel dar*)

Hier ist der Mantel, erzürne dich nicht.

Hexenmeister

Nun sollen Himmel, Erde, Meere dir
gehörchen.

Hexen, dann Hexenmeister

Erzürne dich nicht.

Mephistopheles

Ich halte Thron und Zepter,
bin Tyrann
über mein stolzes Reich.
Jedoch die ganze Welt
will in der Hand ich halten.

Hexen, Hexenmeister

Unter dem Kessel, spute dich, blase,
in dem Kessel, spute dich, rühre,
über dem Kessel, spute dich, tanze.
(*tanzen um einen Kessel, dann bieten sie
Mephistopheles eine gläserne Kugel an.*)
Nimm, Fürst, die ganze Welt nun hin.

Mephistopheles (*die Glaskugel in Händen*)

Das ist die Welt,
ein Ball, innen hohl,
sie steigt, sie fällt,
sie springt, sie leuchtet,
tanzt im Reigen
um die Sonne herum,
sie zittert, sie tost,
sie schafft, sie vernichtet,
bald unergiebig, bald fruchtbar.
Das ist die Welt.
Auf ihrem breiten
alten Rücken
lebt ein Geschlecht,

e sozza e matta,
fiera, vile,
ria, sottile, *rip.*
che ad ogn'ora
si divora
dalla cima sino al fondo
del reo mondo.
Fola vana
è a lei Satana,
riso e scherno
è a lei l'Inferno,
scherno e riso
il Paradiso.
Oh per Dio!
che or rido anch'io
nel pensar ciò che le ascondo -
ah-ah! ah-ah! ah-ah! ah!
Ecco il mondo! ecco il mondo!
*(getta con impeto il globo di vetro
che si frange)*

Streghe, Stregoni

Riddiamo! riddiamo! *ecc.*
Riddiamo! riddiamo! il mondo è caduto!
Riddiamo! riddiamo! che il mondo è perduto!
Sui morti frantumi del globo fatal
s'accenda, s'intrecci la ridda infernal.
Riddiamo! riddiamo! che il mondo, *ecc.*
Riddiam: riddiamo per lungo, per tondo,
riddiam, *ecc.*
Riddiamo ... che il mondo è caduto!
Riddiamo, riddiamo, che il mondo è perduto!

Sui morti frantumi del globo fatal,
Ah! s'accenda la ridda infernal!
*(L'ombra di Margherita si disegna
celestialmente nel fondo della diabolica scena.)*

Faust

Stupor! stupor! Là nel lontano
del nebuloso ciel, una fanciulla
pallida, mesta, la scerni?
Il piede lento conduce e di catene avvinto!
Ahi! pietosa vision! Mi rassomiglia
quella dolce figura a Margherita!

unflätig und toll,
stolz und gemein,
lasterhaft, schlau,
das sich auf ewig
selber verzehrt
vom Scheitel zur Sohle
der sündigen Welt.
Eitler Wahn
ist ihnen Satan.
Hohn und Spott
ist ihnen die Hölle,
Spott und Hohn
das Paradies.
Bei Gott! Auch mir
kommt das Lachen,
denk' ich daran, was ich ihnen verberge.
Ha-ha! Ha-ha! Ha-ha! Ha!
Das ist die Welt!
*(schleudert die Glaskugel zu Boden;
sie zerschellt)*

Hexen, Hexenmeister

Auf und ab! Ringsumher! *usu.*
Auf und ab! Die Welt ist gefallen!
Auf und ab! Denn die Welt ist verschollen!
Auf den Splittern des Erdballs, des toten,
erhebt und schlingt sich der Hexentanz.
Auf und ab! Ringsumher! Denn die Welt *usu.*
Auf und ab: gradeaus und im Kreise, *usu.*

Auf und ab ... denn die Welt ist gefallen!
Auf und ab, ringsumher, denn die Welt ist
verschollen!
Auf den Splittern des Erdballs, des toten,
Ha! erhebt sich der Hexentanz!
*(Im Hintergrund des höllischen Treibens
erscheint die Gestalt Margareten.)*

Faust

O Wunder! Dort allein
am wolken schweren Himmel,
siehst du das blasse, traurige Mädchen?
Langsam geht sie, die Füße sind gefesselt!
Welch jämmerlicher Anblick! Doch ihr
schönes Antlitz
ruft mir Margarete in den Sinn!

Mefistofele

Torci il guardo! torci il guardo!
 Quello è spettro seduttore,
 è fantasma maliarbo,
 che a chi il fisa ammorbato il cor.
 Torci il guardo, anima illusa,
 dalla testa di Medusa!

Faust

Quell'occhio da celeste
 spalancato cadavericamente
 e il bianco sen che tanti
 ebbi da me baci d'amor!
 Sì, è Margherita, l'angelo mio,
 ah, l'angelo mio!

Mefistofele

Torci il guardo; nella fata
 sogna ognun colei che amò.

Faust

Ah, strano vezzo il collo le circonda
 d'una riga sanguigna.

Mefistofele

Ha la testa distaccata,
 Perseo fu che la tagliò.

Streghe, Stregoni

Ah! su! riddiamo, riddiamo,
 che il tempo ci gabba,
 sui vecchi rottami del globo fatal;
 è notte tremenda la notte del Sabba,
 rimbombi sul monte la ridda infernal;
 è notte tremenda, ecc.
 Sabba, Sabba, Saboè!

Sabba, Sabba, Saboè!
 È notte tremenda la notte del Sabba.

Sabba, Sabba, Saboè!
 Riddiamo, riddiamo, ecc.
 Saboè har Sabbah!

[Riddiam, riddiamo sui vecchi rottami, ecc.

[Sabba, Sabba, Sabba, Saboè! ecc.

Mephistopheles

Wend' ab den Blick! Wend' ab den Blick!
 Es ist ein Trugbild, das verführt,
 ein arges Zauberbild,
 bei seinem Blick vergeht das Herz.
 Wend' ab den Blick, getäuschte Seele,
 vom Haupte der Medusa!

Faust

Das sind die blauen Augen,
 im Tode nicht geschlossen,
 der weisse Busen, den
 so oft ich liebend küsste!
 Ja, es ist mein Engel Margarete,
 ach, mein Engel!

Mephistopheles

Wend' ab den Blick; in diesem Schatten
 meint jedermann, das Liebste zu erblicken.

Faust

Wie sonderbar muss diesen schönen Hals
 ein einzig rotes Schnürchen schmücken.

Mephistopheles

Sie kann das Haupt auch unterm Arme tragen,
 denn Perseus hat's ihr abgeschlagen.

Hexen, Hexenmeister

Ah! Auf und ab! Ringsumher,
 denn nur kurz ist die Zeit
 auf dem Trümmerhaufen der alten Welt;
 Nacht voller Schrecken, Walpurgisnacht,
 im Gebirge dröhnt der greuliche Tanz;
 Nacht voller Schrecken, usw.
 Hexensabbath! Hexensabbath!

Hexensabbath! Hexensabbath!
 Nacht voller Schrecken, Walpurgisnacht.

Hexensabbath, Hexensabbath!
 Auf und ab! Ringsumher! usw.
 Hexensabbath! Hexensabbath!

[Auf und ab auf den Trümmern der alten Welt,
 usw.

[Hexensabbath! Hexensabbath! usw.

Riddiamo, riddiamo, *ecc.*
 Sabba riddiamo, *ecc.*
 Riddiamo, riddiamo,
 [che il tempo ci gabba, *ecc.*
 Sabbah! Sabbah!
 Sabba, Sabba, Saboè, *ecc.*
 È notte tremenda la notte del Sabba!

Sabba, Sabba, Saboè, *ecc.*
 Saboè, Saboè, Saboè, *ecc.*
 Riddiamo, riddiamo, *ecc.*
 Sabbah, Sabbah, Sabbah! har Sabbah! *ecc.*

Auf und ab! Ringsumher! *usw.*
 Ringsumher im Hexensabbath, *usw.*
 Auf und ab! Ringsumher!
 [Denn nur kurz ist die Zeit, *usw.*
 Hexensabbath! Hexensabbath!
 Hexensabbath! Hexensabbath! *usw.*
 Nacht voller Schrecken, Walpurgisnacht!

Hexensabbath! Hexensabbath! *usw.*
 Hexensabbath! Hexensabbath! *usw.*
 Auf und ab! Ringsumher! *usw.*
 Hexensabbath! Hexensabbath! *usw.*



„Faust und Mephisto auf dem Blocksberg“, Lithographie von Eugène Delacroix

ATTO TERZO LA MORTE DI MARGHERITA

*Carcere. Notte. Una lampada accesa
inchiodata al muro. Un cancello in fondo.*

*(Margherita stesa a terra su di un giaciglio,
canticchiando e vaneggiando.)*

Margherita

L'altra notte in fondo al mare
il mio bimbo hanno gittato,
or per farmi delirare
dicon ch'io l'abbia affogato.
L'aura è fredda, il carcere fosco,
e la mesta anima mia,
come il passero del bosco,
vola, vola, vola, vola, vola via.
Ah! pietà di me!

In letargico sopore
è mia madre addormentata,
e per colmo dell'orrore
dicon ch'io l'abbia attoscata.
L'aura è fredda, ecc.
Ah! di me pietà!

Faust *(fuori del cancello con Mefistofele)*
Salvala!

Mefistofele

E chi la spinse nell'abisso?
Io? o tu?
Ciò che posso farò. Ecco le chiavi.

Dormono i carcerieri, i puledri fatati
son pronti per la fuga.
(apre il cancello e parte)
(Faust entra in carcere.)

Margherita

Dio di pietà! son essi!
eccoli! aita!
Dura cosa è il morir.

Faust

Pace, pace.
Io son un che ti salva.

DRITTER AKT MARGARETENS TOD

*Ein Kerker. Nacht. Eine brennende Lampe hängt
an einem Nagel an der Wand. Im Hintergrund ein
Gitter.*

*(Margaret liegt auf einem Strohsack am Boden,
singt und phantasiert.)*

Margarete

Vergang'ne Nacht, da warfen sie
mein Kindchen in die tiefe See;
nun, um mir den Verstand zu rauben,
sagt man, ich hätte es ertränkt.
Die Nacht ist kalt, der Kerker schwarz,
und meine Seele, jammervoll
wie's Vögelein im Walde,
fliegt fort, fliegt fort, fliegt fort.
Weh! Habt Erbarmen!

In schwerem Todesschlummer
schief meine Mutter ein,
und, Schrecken über Schrecken,
man sagt, ich hätte sie vergiftet.
Die Nacht ist kalt, usw.
Weh! Habt Erbarmen!

Faust *(draussen, mit Mephistopheles)*
Rette sie!

Mephistopheles

Wer war's, der sie ins Verderben stürzte?
Ich oder du?
Was ich kann, will ich tun. Hier sind die
Schlüssel.

Die Wächter schlafen, und die Zauberpferde
sind hier, zur Flucht bereit.
(öffnet das Gitter und geht ab)
(Faust tritt in den Kerker ein.)

Margarete

Barmherz'ger Gott! Sie sind's!
Sie kommen! Hilfe!
Wie bitter ist das Sterben.

Faust

Still, still!
Ich komme, dich zu retten.

Margherita

Un uom ... tu sei ...
di carità ... l'abbi per me ...

Faust

Silenzio ...
Margherita!

Margherita

Cielo!
ah! parla ancora, ah! parla!
ah! tu mi salvi, ah! m'hai salvata!
Ecco, la strada è questa
dove ti vidi per la prima volta ...
ecco il giardin di Marta ...

Faust

Ah! vieni, ah vieni.

Margherita

Resta ancor, resta ancor ...

Faust

T'affretta, o a prezzo tremendo
pagherem l'indugio.

Margherita

E non mi baci? e non mi baci?
ah! le tue labbra son gelo ...
che festi dell'amor tuo?

Faust

Cessa.

Margherita

Tu mi togli pietoso alle catene,
e ignori chi tu salvi o pietoso?
ho avvelenata la mia povera madre ...
ed ho affogato ... il fantolino mio ...
qua ... la tua mano ... vien ...
vo' narrarti ... il tetro ordin di tombe ...
che doman scaverai ...
Là ...
fra le zolle più verdeggianti ...
stenderai mia madre nel più bel sito
del cimiter ...
discosto ... ma pur vicino ...
scaverai la mia ... la mia povera fossa ...
e il mio bambino poserà sul mio sen.

Margarete

Bist du ... ein Mensch ...
so fühle ... meine Not

Faust

Stille ...
Margarete!

Margarete

Himmel!
O sag es noch einmal!
Du kommst mich retten! Ach, ich bin gerettet!
Schon ist die Strasse wieder da,
auf der ich dich zum ersten Male sah ...
und Marthes heiterer Garten ...

Faust

Komm mit! Komm mit!

Margarete

O weile ...

Faust

Eile! Wenn du nicht eilest,
werden wir's teuer büssen müssen.

Margarete

Küsst du mich nicht?
O weh! Deine Lippen sind kalt ...
wo ist dein Lieben geblieben?

Faust

Halt ein!

Margarete

Du machst barmherzig meine Fesseln los,
und weisst du denn, wen du befreist?
Meine Mutter hab' ich umgebracht ...
mein Kind hab' ich ... ertränkt ...
Gib ... deine Hand ... Komm ...
Ich will dir die Gräber beschreiben ...
für die musst du sorgen ...
gleich morgen ...
im grünen Wasen ...
der Mutter den besten Platz geben
im Kirchhof ...
ein wenig beiseit' ... nur nicht gar zu weit ...
mein ... bescheidenes Grab ...
und das Kleine gib mir an die Brust.

Faust

Deh! ti scongiuro, fuggiamo.

Margherita

No. Sta l'inferno a quella porta ...

Ah! perchè fuggi? perchè non t'arresti?

non ti posso seguire ... e poi ...

la vita per me è dolor; che far sulla terra?

mendicare il mio pane a frusto a frusto
dovrò colla coscienza paurosa
de' miei delitti.

Faust

Rivolgi a me lo sguardo!

ah! odi la voce dell'amor che prega!

Vieni ... fuggiam.

Margherita

Sì, fuggiamo ... già sogno
un incantato asil di pace;

dove soavemente uniti ognor vivrem.

(Faust e Margherita, avvinti, si guardano negli occhi e mormorano languidamente insieme.)

Faust, Margherita

Lontano, lontano, lontano,
sui flutti d'un ampio oceano,
fra i roridi effluvi del mar,
fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,
il porto dell'intime calme,
l'azzurra isoletta m'appar.
M'appare sul cielo sereno
ricinta d'un arcobaleno,
specchiante il sorriso del sol.
La fuga dei liberi amanti,
speranti, migranti, raggianti,
dirige a quell'isola il vol,
a quell'isola il vol.
La fuga dei liberi amanti, ecc.
Lontano, lontano, lontano,
lontano, ecc.

Faust

Ich fleh' dich an, lass uns entflieh'n!

Margarete

Nein. Unter der Schwelle siedet die Hölle ...

Ach! was fliehst du mich? Warum kannst du
nicht bleiben?

Ich kann nicht fort mit dir ... und dann ...

Mein Leben ist nur Gram; was tu' ich hier auf
Erden?

Es ist so elend, betteln zu müssen,
und noch dazu mit bösem,
mit bösem Gewissen.

Faust

Blick mich doch an!

Ach! Höre auf das Fleh'n der Liebe Stimme!

Komm ... lass uns fliehen.

Margarete

Ja, lass uns fliehen. Im Traume schon
seh' ich den zauberhaften Zufluchtsort des
Friedens,
wo ewig uns vereint das Leben freut.

(Faust und Margarete umarmen einander, blicken sich tief in die Augen und murmeln verträumt.)

Faust, Margarete

Ferne, ferne ferne,
auf mächtigen Ozeans Wellen,
in den taufrischen Winden der See,
im Tang, in den Blumen und Palmen,
erscheint eine blaue Insel,
die Liebe und Ruhe verspricht.
Sie erscheint mir am hellen Himmel,
vom Regenbogen umkränzt,
in ihr spiegelt die lächelnde Sonne sich.
Das befreite, liebende Paar,
es wird voll Hoffnung und Freude
entfliehen und wendet der Insel,
der Insel sich zu.
Das befreite, liebende Paar, usw.
Ferne, ferne, ferne,
ferne, usw.

Mefistofele (*comparendo dal fondo*)
Sorge il di!

Margherita
Ah! Satana ruggè!

Mefistofele
Ah! deh! t'affretta, il tempo fugge!

Margherita (*a Faust*)
Ah! ... no, non lasciarmi in abbandono!

Mefistofele
Squilla già da quelle porte
la fanfara, la fanfara della morte.

Margherita (*staccandosi da Faust*)
Ahimè! gran Dio, tu allontana
la mia tentazion! *rip.*

[... Mi strazian le membra
con dure ritorte,
O Dio, tu m'aiuta, ...

Mefistofele
Cessate, cessate le vane parole,
dal ciel d'oriente già levasi il sole, *rip* ...

Margherita
... o Dio, tu m'aiuta,
mi guidano a morte, *rip.*
O ciel! già sul mio capo,
sul mio capo la scure brillò,
la scure, ah! brillò.

Faust
Serena, fanciulla, lo spirto sconvolto,
ch'io vegga tranquillo quel pallido volto,
pon freno alla foga de' vani sospiri,
c'è d'uopo fuggir, ah! si!
c'è d'uopo fuggir.

Mefistofele
... Cessate, cessate le vane parole,
dal ciel d'oriente già levasi il sole,
de' neri puledri già s'ode il nitrire,
c'è d'uopo fuggir, fuggiam,
ah! fuggiam, fuggiam.

Mephistopheles (*kommt nach vorn*)
Der Morgen dämmert auf!

Margarete
Weh! Satan brüllt!

Mephistopheles
Komm, spute dich, die Zeit vergeht!

Margarete (*zu Faust*)
Weh! ... Lass mich nicht im Stich!

Mephistopheles
Schon dröhnet vor dem Tore
des Todes Fanfarenklang.

Margarete (*reißt sich von Faust los*)
Weh mir! Nimm, Herrgott,
die Versuchung von mir!

[... Welcher Schmerz in meinen Gliedern,
wie sie mich packen und binden!
O Herrgott, steh mir bei! ...

Mephistopheles
Stell ein euer unnützes Reden,
im Osten erscheint schon die Sonne ...

Margarete
... O Herrgott, steh mir bei,
sie führen mich zum Tode.
O Himmel! Über meinem Haupte
über meinem Haupte glänzt schon
die Axt, weh mir, sie glänzt.

Faust
Beschwichtige, Kind, die Verstörung des
Geistes,
lass mich dein bleiches Gesicht beruhigt nun
sehen,
gebieth Einhalt dem Schwall vergeblicher
Seufzer,
wir müssen fort, ach, komm!
Wir müssen fort.

Mephistopheles
... Stell ein euer unnützes Reden,
im Osten erscheint schon die Sonne,
meine schwarzen Pferde wiehern schon,
wir müssen fort,
ja, wir müssen fort.

Faust

Ah! non fossi mai nato!

Mefistofele

Ebben?

Margherita (*additando Mefistofele*)

Chi s'erge? chi s'erge dalla terra?

è il mostro! Misericordia!

in questo santo asilo

che vuole il maledetto?

Ah! lo discaccia.

È forse me ch'ei vuole!

Faust

Ah! vieni e vivi, deh! vivi, Margherita.

Mefistofele

Mi segui, o entrambi

v'abbandono alla mannaia.

Margherita

Spunta l'aurora pallida,

l'ultimo di già viene;

esser doveva il fulgido

giorno del nostro imene!

Tutto è finito...

[... in vita!

Faust

O strazio crudel!

Margherita

Taci... ad ognun s'asconda,

s'asconda che amasti Margherita

e ch'io ti diedi il cor.

(*volgendosi al cielo*)

Ah! a questa moribonda

perdonerai, Signor, perdonerai Signor.

Padre santo, mi salva,

e voi, celesti, proteggete

questa che a voi si volge.

Mefistofele

È giudicata.

Faust

O strazio!

Faust

O wär ich nie geboren!

Mephistopheles

Nun?

Margarete (*zeigt mit dem Finger auf Mephistopheles*)

Was steigt da aus dem Boden herauf?

Das Scheusal! Gott sei bei uns!

Was will der Verfluchte

an diesem heiligen Ort?

Weh! Schick ihn fort!

Gewiss will er mich!

Faust

Ach! Komm mit und lebe, Margarete!

Mephistopheles

Folg mir, sonst soll euch beide

der Henker haben.

Margarete

Schon bricht die Dämmerung an,

der letzte Tag beginnt;

der herrliche Tag sollt' es sein,

an dem ich Hochzeit feierte!

Nun ist es aus...

[... mit meinem Leben!

Faust

O Höllenpein!

Margarete

Still... verbirg's vor jedermann,

dass du Margarete liebtest,

und das ich dir mein Herz geschenkt.

(*blickt zum Himmel auf*)

Ach! Der Todgeweihten

gewähr Vergebung, Herr im Himmel!

Rette mich, heiliger Vater,

Und ihr, Himmlischen, schützt sie,

die sich euch zuwendet!

Mephistopheles

Sie ist gerichtet.

Faust

O Höllenpein!

Margherita

Enrico . . .

(cade)

mi fai ribrezzo!

Falangi Celesti *(dal cielo)*

È salva!

Mefistofele

A me, Faust.

(Faust e Mefistofele scompaiono.

Nel fondo il carnefice circondato di sgherri.)

Margarete

Heinrich . . .

(sinkt zu Boden)

mir graut's vor dir!

Himmlische Heerscharen *(von oben)*

Sie ist gerettet!

Mephistopheles

Faust, her zu mir!

(Faust und Mephistopheles verschwinden.

Von draussen erscheint der Henker mit seinen Schergen.)



„Der Schatten Gretchens erscheint Faust“, Lithographie von Eugène Delacroix

SECONDA PARTE
ATTO QUARTO
LA NOTTE DEL SABBA CLASSICO

Il fiume Penejos. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo zenit spande sulla scena una luce incantevole.

(Elena e Pantis in una cimba di madreperla e d'argento; un gruppo di sirene intorno alla barca.)

Elena

La luna immobile
 innonda l'etere
 d'un raggio pallido.

Pantis

Canta.

Calido balsamo
 stillan le ramora
 dai cespi roridi.

Elena

Canta.

Doridi e silfidi,
 cigni e nereidi
 vagan sull'alighe.

Pantis

Canta.

Elena

L'aura è serena,
 la luna è piena,
 canta, o sirena,
 canta, o sirena, la serenata!

Pantis

Canta, canta,
 canta, o sirena, canta.

Faust (*lontano*)

Elena, Elena, Elena, Elena!

Elena

Viandante languido,
 t'appressa al margine
 del flutto flebile.

ZWEITER TEIL
VIERTER AKT
DIE KLASSISCHE
WALPURGISNACHT

Am Peneios, dessen klares Gewässer durch schattige, blumenbestreute Haine fließt. Der Mond im Zenit beleuchtet alles mit zauberhaftem Schein. Links ein Tempel mit zwei Sphinxen.

(Im Hintergrund Helena und Panthalis in einem Nachen aus Silber und Perlmutter; Sirenen umringen sie.)

Helena

Der reglose Mond
 erfüllt den Äther
 mit bleichen Strahlen.

Panthalis

Singe.

Warmen Balsam
 träufeln die Zweige
 tauiger Sträucher.

Helena

Singe.

Doriden, Nymphen,
 Schwäne, Meernixen,
 zieh'n durch die Algen.

Panthalis

Singe.

Helena

Still ist die Luft,
 voll ist der Mond,
 singe, Sirene,
 singe dein Ständchen!

Panthalis

Singe, singe,
 singe, Sirene, singe.

Faust (*draussen*)

Helena, Helena, Helena, Helena!

Helena

Schmachtender Wanderer,
 tritt ans Gestade
 des traurigen Stromes.

Pantalis

Canta.

Debile cantico
t'invita, è florida
la via di mammole.

Elena

Canta.

... Cantan le tenere
sirene, amabili
Grazie del mar.
L'aura è serena,
la luna è piena,
canta, sirena, canta sirena
la serenata!

Pantalis

Canta... Canta...

Canta, canta, sirena, canta!

*(La barca sparisce.)***Faust** *(lontano)*

Elena, Elena, Elena, Elena, Elena, Elena!

*(Faust e Mefistofele entrano insieme.)***Mefistofele**

Ecco la notte del classico Sabba.
Gran ventura per te che cerchi vita
nel regno delle favole;
nel regno delle favole or sei.
Saggio consiglio è di spiar ciascun
nostra fortuna per opposto sentier.

Faust

Delibo l'aura
del suo vago idioma cantatrice!
Son sul suolo di Grecia!
Ogni mia fibra è posseduta dall'amor!
(esce)

Mefistofele

Al Brocken, fra le streghe del Nord,
ben io sapevo farmi obbedir,
ma qui fra stranie larve
più me stesso non trovo.
Atri vapori dell'irto Harz,

Panthalis

Singe.

Zarter Gesang
lädt dich ein, bestreut ist
mit Veilchen der Weg.

Helena

Singe.

... Lieblich singen Sirenen,
zarte Grazien des Meeres.
Still ist die Luft,
voll ist der Mond,
singe, Sirene, singe, Sirene,
dein Ständchen!

Panthalis

Singe... Singe...

Singe, singe, Sirene, singe!

*(Der Nachen verschwindet.)***Faust** *(draussen)*

Helena, Helena, Helena, Helena, Helena!

*(Faust und Mephistopheles treten zusammen ein.)***Mephistopheles**

Heut' ist die klassische Walpurgisnacht.
Welch ein Erlebnis für dich, der das Leben
im Reich der Fabeln sucht;
jetzt bist du dort.
Gut wär's, wenn auf eig'nen Pfaden wir
getrennt nun unser Glück versuchten.

Faust

Wie mich ergötzt
der holde Klang der Zaubertöne!
Ich bin auf griechischem Boden!
Und völlig bin von Liebe ich erfasst.
(ab)

Mephistopheles

Die nordischen Hexen am Brocken,
die wusst' ich wohl zu meistern,
doch bei diesen fremden Geistern
bin ich meiner nicht sicher.
Schwarze Dünste des rauhen Harz,

acri catrami e resine!
 O prediletti alle mie nari!
 un'orma di voi non fiuto
 in quest'attica terra.
 Ma qual s'inoltra volante o danzante?
 gaietto sciamè femminile?
 Vediamo.

*(Entrano le Coretidi. Danze in cerchi.
 Mefistofele annoiato e confuso esce.)*

(Entra Elena seguita dal Coro.)

Coretidi

Ah!
 Trionfi ad Elena,
 carmini, corone,
 danze patetiche,
 ludi di cetera.
 Circonfusa di sol
 il magico viso,
 tu irradi l'anime,
 riverberi il cielo.

Elena *(assorta in una fatale visione)*
 Notte cupa, truce,
 senza fine funebre!
 orrida notte d'Illio!
 implacato rimorso!
 Nugoli d'arsa polvere
 al vento sorgono e fanno
 più cieca la tenebra.

Coretidi

Pace!

Elena

Di cozzantisi scudi
 e di carri scroscianti,
 e di catapulte sonanti
 l'etere è scossa!
 si muta il suol
 in volutabro di sangue.

Coretidi

Numi! Numi!

scharf sind Teer und Pech!
 Diese Gerüche hab' ich am liebsten!
 Davon verspür' ich nichts
 in diesem Griechenland.
 Doch was kommt hier, was fliegt und tanzt,
 ein Haufen froher junger Frauenzimmer?
 Will sehen.

*(Die Choretiden treten auf und tanzen in der Runde
 Mephistopheles ist gelangweilt und verwirrt und
 entfernt sich.)*

(Helena tritt auf, mit ihr der Chor.)

Choretiden

Ah!
 Triumphzug für Helena,
 Lieder und Kränze,
 erhabene Tänze,
 Wettstreit der Leiern.
 Dein Antlitz bezaubernd,
 von Sonne umglänzt,
 du erhellst die Seelen,
 du spiegelst den Himmel.

Helena *(in eine furchtbare Vision vertieft)*
 Finstere, grimmige Nacht,
 Unheilvoll ohne Ende!
 Ilions schreckliche Nacht!
 unerbittliche Reue!
 Wolken von Asche und Schutt
 wirbeln im Winde, verdunkeln
 tiefer noch schwarze Schatten.

Choretiden

Stille!

Helena

Vom Tosen der Schilde,
 vom Brausen der Karren,
 vom Donnern der Schleudern
 erbeben die Lüfte.
 Die Erde verkehrt sich
 in blutigen Schlamm.

Choretiden

!Götter! Götter!

Elena

I Numi terribili già ruggono,
l'ire inferocendo della pugna!
l'ispide torri ergonsi
tragiche, negre,
fra la caligin densa.

Coretidi

Elena!

Elena

L'incendio già lambe le case.
Veggonsi l'ombre degli Achei
proiette (bui profili giganti)
vagolar le pareti in mezzo ai roghi.
Ahimè! ah!
Alto silenzio regna poscia
dove fu Troia.

*(Entra Faust splendidamente vestito
coll'abito dei cavalieri del XV secolo;
è seguito da Mefistofele, Nereo, Pantalio,
da piccoli fauni e da sirene.)*

Coretidi

Chi vien? chi vien?
O strana, o mirabile vista!
Un eroe tutto splendido s'inoltra!
Sul suo viso mestissimo
si legge "Amor"!
Volgiti, Regina!
Regina, volgiti e guarda!

Faust *(inchinato davanti ad Elena)*

Forma ideal, purissima
della Bellezza eterna!
Un uom ti si prosterna
innamorato al suolo!
Volgi vèr me la cruna
di tua pupilla bruna,
vaga come la luna!
Ardente come il sole, *rip*
un uom ti si prosterna, *ecc.*

Helena

Eherne Stimmen der Götter
schallen, den Kampf zu verstärken!
Trotzig ragen die Türme,
tragisch und schwarz,
durch dichten Qualm.

Choretiden

Helena!

Helena

Schon züngeln Flammen die Häuser,
und der Achäer Schatten
riesige, schwarze Profile,
zittern auf brennenden Mauern.
Weh mir! Ach!
Bald herrscht allein tiefe Stille,
wo einst Troja stand.

*(Faust erscheint in ritterlicher Hofkleidung
des 15. Jahrhunderts; ihm folgen Mephistopheles,
Nereus, Panthalis, kleine Faune und Sirenen.)*

Choretiden

Wer naht? Wer naht?
Welch sonderlicher, wunderbarer Anblick!
Ein Held kommt hier, gar herrlich
anzuschauen!
Auf seinem traurigen Gesicht
steht "Liebe" ihm geschrieben.
Drum wende dich, o Königin!
O Königin, wende dich, sieh hin!

Faust *(knielt vor Helena)*

O reinsten Inbegriff
der Schönheit unvergänglich!
Zu deinen Füßen liegt
ein Mann, von Lieb' entbrannt!
Wende mir zu den Blick
aus deinen braunen Augen,
so lieblich wie der Mond.
Brennend wie die Sonne,
liegt, zu deinen Füßen *usu*

Elena

Dal tuo respiro pendo
e mi chiamo beata
ch'unica fra tutte le troadi
e le argive ninfe
spargo i viluttuosi
fascini su cotanto amante!
Dal suo respiro pendo,...

Faust

La tranquilla immagine
della fanciulla blanda
ch'amai là fra le nebbie
d'una perduta landa,
già disvani, conquiso
m'ha un più sublime sguardo,
un più fulgorato viso,
e tremo ed ardo!...

Mefistofele

O stupore! prodigio!
quivi l'amor li aduna! *ecc.*

Pantalis

Ah! quivi l'amor li aduna! *rip.*
guarda!

Nereo

Prodigio! prodigio! o prodigio!
stupor! celeste coppia!

Coretidi

Quivi l'amor li aduna!
O prodigio! o stupor!
O celeste coppia!
sembran Endimione e Luna!
la dea deliba l'alito
dell'eroe rapito!
Io contempla! o stupor! o stupor!...

Mefistofele (alle Coretidi)

Zitti lassù!

Elena

...dal suo respiro pendo,...

Faust

...adoro e tremo ed ardo!...

Coretidi

...quasi lo bacia! o stupor, o stupor!...

Helena

An deinen Lippen häng' ich
und selig nenn' ich mich,
dass unter Trojas Frauen
und den argivischen Nymphen
nur ich das Liebesfeuer
in solchem Freund entfachte!
An seinen Lippen häng' ich,...

Faust

Das ruhig-heitre Bildnis
des schlichten, guten Mädchens,
das im vergess'nen Lande
der Nebel ich einst liebte,
es ist verblasst; besiegt
hat mich erhab'nerer Blick,
ein herrlicheres Antlitz;
ich zittre und ich brenne!...

Mephistopheles

Erstaunlich! Welch ein Wunder!
Es einigt sie die Liebe! *usu.*

Pantalis

Ah! Es einigt sie die Liebe!
Sieh hin!

Nereus

Ein Wunder! Welch ein Wunder!
Erstaunlich! Himmlisches Paar!

Choretiden

Es einigt sie die Liebe!
Welch ein Wunder! Erstaunlich!
O himmlisches Paar!
Endymion und Luna gleich!
Die Göttin trinkt den Odem
des ganz verzückten Helden!
Sie blickt auf ihn! Erstaunlich! Erstaunlich!

Mephistopheles (zu den Choretiden)

Ruhe dort oben!

Helena

...An seinen Lippen häng' ich...

Faust

...Ich liebe, zittre, brenne!...

Choretiden

...Sie küsst ihn fast! Erstaunlich!...

Mefistofele (*alle Coretidi*)

Zitti lassù!

Elena

...e mi chiamo beata.

Faust

...conquiso m'ha più sublime amor,...

Pantalis, Coretidi (*femmine*)

...Coppia del ciel!...

Nereo

Qui li aduna l'amor!...

Coretidi (*maschi*)

...Stupor! stupor! stupor!...

Faust

...e adoro e tremo ed ardo,

già conquiso...

Mefistofele

Quivi l'amor...

Nereo, Coretidi

...sì, quivi l'amor...

Elena

Ah! beata!

Faust

...m'ha sì un più sublime amor!

Mefistofele

...li aduna, sì, l'amor!

Pantalis

O coppia celeste!

Nereo, Coretidi

...li aduna l'amor, l'amor!

Celeste coppia d'amor, sì, d'amor!

(*Mefistofele, Pantalis, Nereo
e le Coretidi s'allontanano.*)

Elena

O incantesimo! parla! parla!

Qual magico soffio

cotanto bea la tua dolce loquela

d'amore?

Il suon tu inserti al suon

quasi alito d'eco d'estasi piena.

Dimmi, come farò a parlar

l'idioma soave?

Mephistopheles (*zu den Choretiden*)

Ruhe dort oben!

Helena

...und selig nenn' ich mich.

Faust

...Besiegt hat mich erhab' nere Liebe...

Pantalis, Choretiden (*Frauen*)

...Ein himmlisch Paar!...

Nereus

Es einigt sie die Liebe!...

Choretiden (*Männer*)

...Erstaunlich! Erstaunlich!...

Faust

...Ich liebe, zittre, breene,

schon besiegt mich...

Mephistopheles

Es einigt sie...

Nereus, Choretiden

...Ja, es einigt sie...

Helena

Ja, selig!

Faust

...eine erhab' nere Liebe!

Mephistopheles

...die Liebe, ja, die Liebe!

Pantalis

O himmlisches Paar!

Nereus

...die Liebe, die Liebe!

Das himmlische Liebespaar!

(*Mephistopheles, Pantalis, Nereus und die
Choretiden entfernen sich.*)

Helena

O Zauberkunst! Sprich! Sprich!

Welch wunderbarer Odem

hat deine zarte Liebessprache

so gesegnet?

Dem einen Ton verbindest du den nächsten,

dem Echohauch der höchsten Wonne gleich.

Sag mir, was muss ich tun,

dass diese holde Sprache ich auch wüsst'?

Faust

Frugo nel cor e ti rispondo: Ave!...

[...Così tu pur,...

Elena

E mi rispondi: Ave!

Faust...come augello a richiamo,
frughi nel cor e mi rispondi: T'amo!**Elena, Faust**T'amo, t'amo, t'amo, t'amo, *ecc.*
Ah! Amore! misterio! celeste, profondo!
già il tempo dilegua! cancellasi il mondo!
Già l'ore dai tetri mortali contate
ramingan serene per plaghe beate!**Elena**

Per plaghe beate...

[...ramingan serene!
e brividi ignoti mi cercan le vene.**Faust**

Amore! Amore!

Faust, poi ElenaE un'aura di cantici esala il mio core.
Guardandoci in viso cantiamo l'amore! *ecc.***Elena**Cantiam d'amor!
Ah! l'amore, l'amore delirio!**Elena, Faust**L'amore sorriso!
Ah! l'amore visione!
Ah! l'amore canzone, l'amore canzone!...[... sia sempre nel tardo futuro sommerso,
sia l'estremo suo canto, l'estremo suo verso!
Cantiamo l'amor! ah! cantiamo l'amor,
ah! cantiamo l'amor, l'amor mister,
l'amor!**Coretidi**Poesia libera, t'alza
pe' cieli!**Faust**

Im Herzen forsch' ich nach und sag': Gegrüsst!

[...Und wie...

Helena

Und sagst: Gegrüsst!

Faust...der Vogel lockt so wonniglich,
im Herzen forschest du und sagst: Ich liebe
dich!**Helena, Faust**Ich liebe dich, ich liebe dich, *usu.*
Ach! Liebe! Geheimnis, himmlisch und tief!
Schon entfliehet die Zeit! Die Welt, sie entschlief!
Von düsteren Menschen gezählte Stunden,
an seligem Strande sind sie entschwunden!**Helena**

An diesem sel'gen Strande...

[... froh sie verfließen!
Und ungeahnte Schauer spür' ich in meinen
Adern.**Faust**

Liebe! Liebe!

Faust, dann HelenaAus meinem Herzen steigt ein Lied empor.
Aug' in Auge vertieft besingen wir die Liebe.**Helena**Besingen wir die Liebe!
Ach, Liebe! Der Liebe Wonne!**Helena, Faust**Der Liebe Glück!
Ah! Der Liebe Vision!
Ah! Der Liebe Lied, der Liebe Lied!...[... Begraben sei in künftigen Äonen
ihr letzter Lobgesang, ihr letzter Vers.
Wohlan, lasst uns von Liebe singen,
von Liebe, den Geheimnissen der Liebe,
der Liebe!**Choretiden**Poesie ohne Schranken, steig auf zum
Himmel!

voli di folgore! impeti
d'aquila!
spinganti all'ultime reggie
del sol,
alle reggie del sol, sì,
spinganti al vol!...

(s'allontanano)

... Ah!... Ah!... Ah!...

Elena

Giace in Arcadia una placida valle...

Faust

Ivi insieme vivrem...

Elena

E avrem per nido le grotte delle ninfe,
e per guanciaie...

Faust

Le tue morbide chiome...

Elena

E i fior del prato...

(Si perdono mormorando fra i cespugli.)

Coretidi

Ah!

Flüchtige Blitze, stürmende

Adler!

Schwingt euch zum äussersten Reiche der
Sonne,

zum Reiche der Sonne

schwingt euch empor!...

(entfernen sich)

... Ah!... Ah!... Ah!...

Helena

In Arkadien liegt ein stilles Tal...

Faust

Dort woll'n wir beide leben...

Helena

Der Nymphen Grotte, die wird unser Heim,
das Kissen...

Faust

... deine weichen Locken...

Helena

... und die Blumen auf der Halde...

(verlieren sich plaudernd im Gebüsch)

Choretiden

Ah!

EPILOGO LA MORTE DI FAUST

Laboratorio di Faust, come nell'atto primo, ma qua e là diroccato dal tempo. Voci magiche sparse nell'aria. Notte. Una lampada arde languidamente; scena quasi oscura. Il Vangelo aperto, come nel primo atto, sul leggio.

(Faust, seduto sul seggiolone e conturbato, medita. Mefistofele gli sta dietro come un incubo.)

Mefistofele (*fissando Faust*)
(Cammina, cammina,...)

Faust (*alzandosi, come assorto in una estatica visione*)

O rimembranza!

Mefistofele

(...superbo pensier...

... La morte è vicina,
cammina, cammina,
superbo pensiero.)

Faust

Corsi attraverso il mondo
e i suoi miraggi! ghermii
per il crine il desiderio alato!

Mefistofele

(O canti! o memorie
d'incanti e di glorie,
guidate a ruina
quell'animo altier.)

(a Faust)

Hai bramato, gioito
e poi bramato novellamente,
nè ancor dicesti all'attimo fuggente:
Arrestati, sei bello!

Faust

Ogni mortal mister gustai,
il Real, l'Ideale,
l'amore della vergine,
l'amore della dea... Sì.

EPILOG FAUSTS TOD

Fausts Studierzimmer, wie im ersten Akt, doch hier und da erkennt man den Zahn der Zeit. Geisterstimmen ertönen in den Lüften. Nacht. Eine Lampe brennt schwach, es ist fast finster. Auf dem Lesepult liegt eine aufgeschlagene Bibel wie im ersten Akt.

(Faust, im Lehnstuhl, tief in düstre Gedanken versunken. Hinter ihm steht Mephistopheles wie ein Inkubus.)

Mephistopheles (*heftet den Blick auf Faust*)
(Nur weiter, nur weiter...)

Faust (*erhebt sich, als ob ihm eine ekstatische Vision erschiene*)

O die Erinnerung!

Mephistopheles

(...stolzer Sinn...

...schon naht der Tod.
Nur weiter, nur weiter,
stolzer Sinn.)

Faust

Die Welt und all ihr Blendwerk
hab' ich durchheilt. Beim Schopf
geflügelte Begierde gepackt!

Mephistopheles

(O Lieder! O Erinnerung
des Zaubers und der Wonne,
führt diesen hoffärtigen Geist
nun ins Verderben!)

(zu Faust)

Du hast begehrt, genossen,
und wiederum begehrt,
doch nie hast du zum Augenblick gesagt:
Verweile doch, du bist so schön!

Faust

Gekostet hab' ich alles, was dem Menschen
verborgen ist: Wirklichkeit, Ideale,
der Jungfrau Liebe,
der Göttin Liebe... alles.

Ma il Real fu dolore
 e l' Ideal fu sogno.
 Giunto sul passo estremo
 della più estrema età,
 in un sogno supremo
 si bea l'anima già, ecc.
 Re d'un placido mondo,
 d'una landa infinita,
 a un popolo fecondo
 voglio donar la vita.

Mefistofele

(Spiar vogl'io il suo cor.)

Faust

Sotto una savia legge
 vo' che sorgano a mille
 a mille e genti e gregge
 e case e campi e ville.

Mefistofele

(Ah! all'erta, tentator!)

Faust

Ah! voglio che questo sogno
 sia la santa poesia,
 e l'ultimo bisogno
 dell'esistenza mia, *rip.*
 Voglio che questo sogno
 sia la santa poesia
 dell'esistenza!
(gli appare una visione di popoli celestiali)
 Ecco la nuova turba
 al guardo mio si svela!

Mefistofele

(Ah! qual baglior conturba
 il muto tenebror?!)

Faust

Ecco il colle s'inurba
 e il popolo s'inciela.

Mefistofele

(Il Bene già gli si rivela!)

Doch Wirklichkeit war Qual,
 das Ideal ein Traum.
 An meines Lebens Ende,
 da meine Tage gezählt sind,
 ergötzt sich meine Seele
 an einem hehren Traume, *usw.*
 Als König eines Reiches
 ohn' Grenzen, ohne Zwietracht,
 will einem fruchtbaren Volke
 ich neues Leben bieten.

Mephistopheles

(Sein Herz muss ich erforschen.)

Faust

Von weisem Recht geleitet,
 zu Tausenden mögen Menschen
 und Herden, Häuser, Felder
 und Städte sich entfalten.

Mephistopheles

(Versucher, sieh dich vor!)

Faust

Ach! Möge dieser Traum
 ein heiliges Gedicht.
 der letzte Wunsch und Vorsatz
 in meinem Leben sein!
 Möge dieser Traum
 ein heiliges Gedicht
 in meinem Leben sein!
(ihm erscheint eine Vision himmlischer Wesen)
 Hier zeigt das neue Volk
 sich schon vor meinen Augen!

Mephistopheles

(Ha! Welch ein heller Strahl
 durchbricht das stille Dunkel?)

Faust

Der Hügel wird bebaut,
 das Volk wähnt sich im Himmel!

Mephistopheles

(Nun tut die Güte sich ihm kund!)

FaustS'ode un cantico in ciel, *rip...***Mefistofele**

(All'erta! All'erta tentator!)

Faust

...Già mi beo nell'augusto
raggio di tanta aurora!
già nell'idea pregusto
l'alta ineffabil ora!

Mefistofele

(All'erta! all'erta!

È la battaglia incerta
fra Satana e il Ciel.)*(a Faust, dispiegando il mantello
come nell'atto primo)*

Vien! io distendo questo mantel,...

Faust

Cielo!

Mefistofele

...e voleremo sull'aria!...

Faust! Faust! Faust!**Falangi Celesti**

Ah!...

...Ave Signor, Signor degli angeli,
dei santi, delle sfere...

Mefistofele *(escorizzando verso l'alcova
dove appaiono le Sirene in mezzo ad
una luce calda)*

Odi il canto d'amor
che un dì beò il tuo cor!
Vieni a inebbriar le vene
sul sen delle sirene!
Vieni!

*(Le Sirene scompaiono.)***Falangi Celesti** *(variamente)*

[...delle sfere, dei volanti...

]e dei santi, Signor, e dei volante...

Faust

Arrestati, sei bello!

Cherubini

Ave! Ave!

Faust

Vom Himmel hör' ich Lobgesänge schallen...

Mephistopheles

(Versucher, sieh dich vor!)

Faust

...Schon beglückt mich das hehre
Licht dieses Morgens!
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
genieß ich jetzt den höchsten Augenblick.

Mephistopheles

(Sieh dich vor! Sieh dich vor!

Noch ist der Sieg nicht dein,
der Hölle über den Himmel.)*(zu Faust, indem er seinen Mantel ausbreitet,
wie im ersten Akt)*

Komm! Ich breite nur den Mantel aus...

Faust

Himmel!

Mephistopheles

...der soll uns durch die Lüfte tragen!...

[...Faust! Faust! Faust!

Himmlische Heerscharen

Ah!...

...Gegrüset, Herr der Engel,
der Heiligen, der Sterne...

Mephistopheles *(zeigt erregt auf den Alkoven,
in dem die Sirenen erscheinen, in warmes Licht
gebetet)*

Hör auf das Lied der Liebe,
das einst dein Herz ergötzte!
Komm, lass berauscht dich machen
am Busen der Sirenen!
Komm!

*(Die Sirenen verschwinden.)***Himmlische Heerscharen** *(verschiedentlich)*

[...der Sterne, der beschwingten,...

]der Heiligen und der beschwingten...

Faust

Verweile doch, du bist so schön!

Cherubim

Gegrüsst! Gegrüsst!

Falangi Celesti

{...cherubini d'or.
Ave Signor!

Mefistofele

Torci il guardo, torci il guardo!

(Faust con un gesto possente va ad afferrare il Vangelo.)

Faust

Baluardo m'è il Vangelo!

Falangi Celesti

{Ave Signor degli angeli,
...e dei volanti cherubini d'or!

Mefistofele

Torci il guardo, torci il guardo!

(Faust cade ginocchioni ed appoggiandosi sulla Bibbia prega mormorando; apparisce la visione celestiale.)

Faust

Dio clemente, m'allontana
dal demonio mio beffardo.
Non indurmi in tentazione!
(rapito nell'estasi della visione)

Vola il cantico ardente
del celestial drappello!

Falangi Celesti

Dall'eterna armonia dell'universo
nel glauco spazio immerso,...

Faust

Sacro attimo fuggente,
arrestati, sei bello!
A me l'eternità!
(muore)

Mefistofele

*(Già strilla l'angelico stuolo.
Ghermiamo quell'anima al volo.
Già l'opra del male distrugge Iddio
col suo stolto perdon!)*

Falangi Celesti

... emana un verso
di supremo amor, supremo amor!...

Himmliche Heerscharen

{...und goldnen Cherubim.
Gegrüßet, Herr!

Mephistopheles

Wend' ab den Blick, wend' ab den Blick!

(Faust greift entschlossen nach der Bibel.)

Faust

Das Evangelium ist mein Schild!

Himmliche Heerscharen

{Gegrüßet, Herr der Engel,
...und der beschwingten, goldnen Cherubim.

Mephistopheles

Wend' ab den Blick! Wend' ab den Blick!

(Faust fällt auf die Knie und betet, auf die Bibel gestützt; ihm erscheint eine Vision des Himmels.)

Faust

Gott der Gnaden, entreisse mich
diesem hohnlachenden Dämon!
Führe mich nicht in Versuchung!
(verzückt beim Anblick der Vision)

Der heilige Gesang
himmlischer Heerscharen erschallt!

Himmliche Heerscharen

Aus ew'ger Welten Harmonien,
aus Himmelsbläue, grenzenlos...

Faust

Du hehrer, flücht'ger Augenblick,
verweile doch, du bist so schön!
Gewähr mir ew'ges Leben!
(stirbt)

Mephistopheles

*(Schon kreischt der Engel Schar.
Die Seele muss im Flug ergriffen werden.
Sonst wird mit seiner törichten Vergebung
der Herr des Bösen Werk vereiteln!)*

Himmliche Heerscharen

... dringt ein Gesang
erhab'ner Liebe...

*(Scende una pioggia di rose sulla
salma di Faust.)*

Cherubini

Spargiamo un profluvio di rose,
un nembo di foglie odorose,
un effluvio di fior.

Mefistofele

*(sotto i raggi e sotto la pioggia
di rose, dibattendosi e irridendo
e sprofondandosi nella terra a poco a poco)*

Diluvian le rose
sull'arsa mia testa,
le membra ho corrose
dai raggi e dai fior.

Falangi Celesti

... e s'erge a Te.

Cherubini

Oriamo, la povera salma s'invola,
redenta quell'alma nel mistico amor.

Mefistofele

M'assale la mischia
di mille angioletti,
trionfan gli eletti
ma il reprobato fischia!

Falangi Celesti

... s'erge a te per l'aure. ...

... in suon soave!

Cherubini

Spargiam un diluvio di rose
sul mostro, le gelide e irose
sue membra contorca, furente,
in mezzo alla pioggia rovente
che spargano i cherubi d'oro.

Mefistofele

Trionfa il Signor
ma il reprobato fischia! Ah!!!
(fischia)

Falangi Celesti

Ave! Ave!

Cherubini

Siam nimbi volanti, ecc.

*(Ein Regen von Rosen ergießt sich über
Fausts Leichnam.)*

Cherubim

Rosen regnen wir nieder,
süß duftende Blüten,
balsamische Blumen.

Mephistopheles

*(windet sich im blendenden Licht und
Rosenregen und versinkt langsam, noch
immer widerstrebend und lästernd)*

Die Rosen regnen nieder
mir auf mein brennend Haupt,
die Glieder sind verdorrt
vom Lichte und von Blumen.

Himmlische Heerscharen

... zu Dir empor.

Cherubim

Wir beten, und der arme Leib entschwindet,
des Himmels Liebe wird die Seel' erlösen.

Mephistopheles

Mich bestürmt die Schar
tausend kleiner Englein,
die Erwählten triumphieren,
doch der Verruchte pfeift!

Himmlische Heerscharen

... zu Dir empor ...

... in zarten Klängen!

Cherubim

Rosen wollen wir regnen
auf dieses Scheusal, dass die Glieder,
die kalten, grimmen, er krümme vor Zorn
inmitten des glühend heissen Regens,
den goldne Engel auf ihn niederträufl.

Mephistopheles

Es triumphiert der Herr,
doch der Verruchte pfeift! Ha!!!
(stößt einen Pfiff aus)

Himmlische Heerscharen

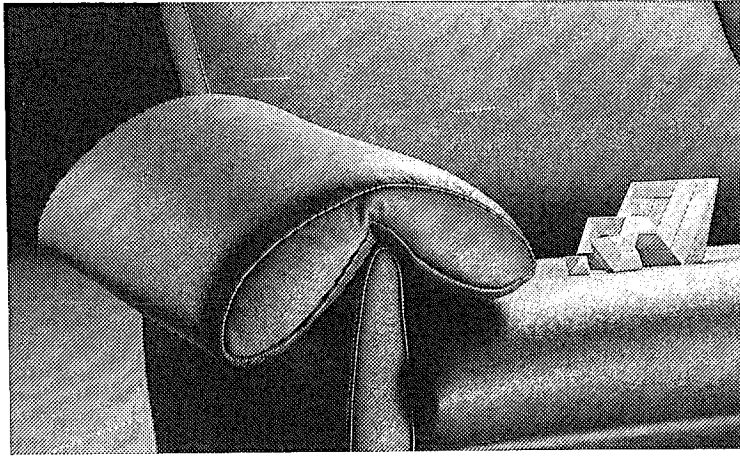
Gegrüsst! Gegrüsst!

Cherubim

Wir schimmern und fliegen, usw.



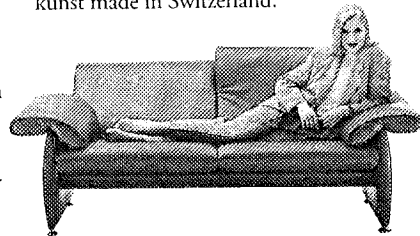
Arrigo Boito auf seinem Totenbett



deSede-Handwerk. Die Liebe zum Detail.

Ein deSede dürfen Sie ruhig etwas näher betrachten. Zum Beispiel das Leder. Sie sehen und fühlen seine ursprüngliche Natürlichkeit. Ein Ergebnis der speziellen deSede-Gerbtechnik, die althergebrachte Verfahren mit modernster Technologie verbindet. Damit ihr Modell auch nach Jahren noch in den schönsten Farben brilliert, werden deSede-Leder vollständig durchgefärbt, was eine gleichbleibend hohe Lichtechtheit garantiert. Harmonisches Ambiente bieten auch deSede-Stoffe - von ausgesuchter Qualität in Farben und Mustern, verarbeitet nach deSede-Massstäben. Ausgewählte Füll-

materialien sorgen für eine komfortable Polsterung, die auch noch nach Jahren hält, was sie verspricht. Spürbare Handwerkskunst made in Switzerland.



DS-10

deSede
ofSwitzerland
handmade



Hachgenei

Planen Wohnen
Lichtkonzepte

MA-Feudenheim · Hauptstr. 47 · Telefon 06 21/79 70 39