

1893600



Gounod | Bayerische
Faust | Staatsoper

Charles Gounod

Faust

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Sir Peter Jonas

Charles Gounod

Faust

Musikalische Leitung: Simone Young

Inszenierung: David Pountney

Bühne: Stefanos Lazaridis

Kostüme: Marie-Jeanne Lecca

Puppengestaltung: Marie-Jeanne Lecca, Puppet Players

Licht: Davy Cunningham

Choreographie: Vivienne Newport

Chöre: Eduard Asimont

Premiere am 28. Februar 2000 im Nationaltheater

Charles Gounod

Faust

Oper in vier Akten

Libretto von Jules Barbier und Michel Carré
nach Carrés *Faust et Marguerite* und
Goethes *Faust I* in der französischen Über-
setzung von Gérard de Nerval

Uraufführung am 19. März 1859
im Théâtre Lyrique, Paris

Münchener Erstaufführung am 12. Januar 1862
im Kgl. Hof- und Nationaltheater

Die Handlung

1. Akt

Der alte Gelehrte Faust versucht seit Jahren vergeblich, eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens zu finden. Er verflucht Gott und das Leben. Auf seinen Ruf erscheint Méphistophélès. Faust weist alle teuflischen Angebote von Macht und Reichtum zurück; er ersehnt einzig Jugend und Liebe. Méphistophélès verführt Faust mit der Erscheinung Marguerites, einen Kontrakt zu unterzeichnen. Fausts Seele ist der Preis.

Es herrscht Aufbruchsstimmung. Valentin, Marguerites Bruder, wurde zur Armee einberufen. Siébel, der in Marguerite verliebt ist, verspricht ihm, sie zu beschützen. Méphistophélès singt das Lied vom goldenen Kalb. Geschickt provoziert er eine erste Konfrontation mit Valentin.

Inmitten einer wogenden Menschenmenge versucht Faust, Marguerite anzusprechen, wird aber von ihr abgewiesen.

2. Akt

Im Garten hinterlegt Siébel einen Blumenstrauß für Marguerite. Er will ihr am Abend seine Liebe gestehen. Faust und Méphistophélès bringen eine Schmuckschatulle, um Marguerite zu verführen. Die Nachbarin Marthe bewundert die kostbaren Juwelen. Während Méphistophélès Marthe scheinheilig den Hof macht, kann Faust Marguerite seine Gefühle offenbaren. Von seinen Liebeschwüren überwältigt, gibt sie Fausts Drängen nach.

3. Akt

Marguerite wartet vergebens auf die Rückkehr Fausts. In ihrer Verzweiflung tötet sie ihr Kind. Siébel versucht, Marguerite zu helfen. Sie aber sucht Trost in der Kirche. Gerade dort zerstört Méphistophélès ihre letzte Hoffnung auf Gottes Gnade.

Valentin kehrt aus dem Krieg zurück. Siébel muß ihm Rede und Antwort stehen. Vor Marguerites Haus singt Méphistophélès ein höhnisches Ständchen. Im Zorn stellt Valentin den Verführer Faust zur Rede. Es kommt zum Duell. Méphistophélès führt Fausts Klinge zum tödlichen Stoß. Sterbend verflucht Valentin seine Schwester.

4. Akt

Méphistophélès hat Faust zur Walpurgisnacht geleitet. Faust jedoch kann die Erinnerung an sein Unrecht nicht verdrängen. In einer Vision erscheint ihm Marguerite. Faust verlangt von Méphistophélès, zu ihr gebracht zu werden.

Im Gefängnis wartet Marguerite auf ihre Hinrichtung. Faust beschwört sie, mit ihm zu fliehen. Sie erinnert sich der glücklichen Vergangenheit, weigert sich aber, mit ihm das Gefängnis zu verlassen. Méphistophélès treibt zur Eile an. Marguerite erkennt ihn als Dämon und erfleht in einem angsterfüllten Gebet von Gott Schutz und Erbarmen. Sie stößt Faust von sich und wird zum Himmel emporgetragen.



Charles Gounod. Fotografie aus der Zeit der *Faust*-Uraufführung

Gounod ist mit all seinen Schwächen
notwendig.

Claude Debussy

David Pountney. *Faust* – das Musical!

Als Gounods *Faust* in die Jahre kam, war das Werk vollgestopft mit Rezitativen, Balletten und zusätzlichen Arien und galt als Inbegriff der Grand opéra. Die Juwelen-Arie wurde zum unvermeidlichen Dauer-Hit von Bianca Castafiore, Hergés Sinnbild für die gewichtige Operndiva in den bekannten Tim und Struppi-Comics. Doch in der Jugendzeit dieser Oper war Schmalhans Küchenmeister gewesen. Die erste Fassung von *Faust*, verwurzelt im billigen Boulevardtheater, verwendete noch Dialoge und achtete mehr auf die rasche Entwicklung der Handlung als auf die Eitelkeit der Darsteller. Sie war das Original-Musical, und als solches konnte sie wahrscheinlich niemals verbessert werden.

Vergleicht man es mit Goethes *Faust*, stellt man natürlich ebenso viel Materialminderung fest wie bei dem Musical *Les Misérables* im Vergleich mit dem Roman von Victor Hugo. Doch in der Tradition der Faust-Geschichten, lange vor Goethe, ging es stets darum, wie Lüsterheit, Unzucht und spektakuläre Zaubertricks durch Teufelskunst bewirkt werden konnten. Genau das war auch das Motiv der Boulevardtheater im Paris des 19. Jahrhunderts. Die mittelalterlichen Obszönitäten wurden durch eine eher bürgerliche voyeuristische Freude an der Verführung von Marguerite und durch die typisch französische Berauschung an der Mischung von Religion und Erotik ersetzt. Die Faust-Version von Gounod und seinen Mitarbeitern sollte ein Gaumenkitzel für das Publikum werden; ich fürchte, Goethe hatte für dieses Auditorium keine furchteinflößende Bedeutung. Im Mittelpunkt der *Faust*-Handlung stand daher des gelehrten Professors geradezu krankhafte Besessenheit von Jugend und Sex, deren Macht wie die von Idolen bis heute beharrlich und tyrannisch geblieben ist.

Angesichts der eher blutleeren Atmosphäre der zeitgenössischen Oper sollte man einen Blick zurück werfen auf diese brillante Handhabung von aufrichtigem Gefühl und Banalität, Innigkeit und Vulgarität, Erhabenheit und Lächerlichkeit, überzogen mit einer zuckersüßen Schicht Religiosität. Gounod war ein großartiger Musiker; dadurch unterscheidet sich dieses Musical von den meisten Versuchen in dem Genre. Vor allem paßt es sich musikalisch in jeder Sekunde der Geschichte und der jeweiligen Situation an. Gounod versorgte sein Werk mit Paradenummern für die Solisten oder den Chor, die wahre Show-Stopper sind; mit aufpeitschenden Liedern und Duetten für Faust und Méphistophélès, einer überaus lyrischen Träumerei für Faust und zwei entzückenden Miniaturen für Siébel. Deren zweite wird heute oft gestrichen, dabei stellt sie den beinahe bewegendsten Moment der Oper dar. Sie ist das perfekte Beispiel dafür, wie ein Musikstück in bezug auf Stil und Umfang exakt der dramatischen Situation angeglichen werden kann.

Wir müssen uns klar werden, daß sich Gounods unbezweifelbares kompositorisches Können bei der Schaffung der *Faust*-

Oper und deren späterer Weiterentwicklung einer skrupellosen kommerziellen Disziplin unterwerfen mußte. Die Librettisten und die Theaterdirektoren, die mit dem *Faust* zu tun hatten, unterlagen dem Zwang der Verkaufszahlen; also wurde an der Oper so lange herumgearbeitet und -manipuliert, bis man sich eines Kassenerfolgs sicher sein konnte. Als das Werk an der Pariser Opéra herausgebracht werden sollte, wurde es noch einmal überarbeitet, um es dem neuen Spielort und dem dortigen Auditorium anzupassen. Heute rümpfen akademisch ausgerichtete Musikexperten natürlich die Nase über die hirnlosen Banansen, die Gounods Meisterwerk verunstalteten, nur um das Publikum zu befriedigen und Geld zu verdienen. Sie wollen damit ausdrücken, daß es heute wohl einen noch perfekteren Gounodschen *Faust* gäbe, wenn sich besagte Banansen nicht eingemischt hätten. Doch die Wahrheit ist vermutlich das Gegenteil, und das gilt auch für unsere heutige musikalische Situation.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat die Bequemlichkeit finanzieller Subventionen, in Verbindung mit rücksichtsloser modernistischer Stilkontrolle, zu einem tiefen Graben zwischen dem Publikum und den Komponisten geführt. »Ernst« und »unterhaltend« Musik, so wird kolportiert, seien verschiedene Genres und sollten daher auch in verschiedenen Gebäuden zur Aufführung kommen – eine Einstellung, über die Mozart sicher nur gelacht hätte. Und wer die magischen und grenzenlosen Möglichkeiten des Geschichtenerzählens durch Musik schätzt, sollte bedenken, daß Apartheid in der Kultur ebenso unerfreulich ist wie in der Politik. Wenn wir in diesem neuen Jahrhundert keine Opern kreieren, die das Publikum so frisch und unterhaltend ansprechen, wie es Gounods *Faust* getan hat, dann separieren wir uns von achtzig Prozent des Opernpublikums und werden unvermeidbar den politischen Preis für unseren Snobismus bezahlen.

Nicht daß das auf Dauer eine Rolle spielen wird! Es wird immer clevere Musiker und entschlossene Veranstalter geben, die wissen, wie man mit guten Geschichten und guter Musik Geld macht. Nur wäre es besser, wenn gerade die Opernhäuser, die im Moment über so viele Mittel verfügen, den Zug nicht ohne sie abfahren lassen würden. In diesem Jahrhundert überlebt man durch Kommunikation, nicht durch Nabelschau.

Übersetzung aus dem Englischen: Ingrid Zellner

Gounod

Zeittafel

- 1818 am 17. Juni in Paris geboren
- 1836 Beginn des Musikstudiums am Pariser Conservatoire bei Jaques-François-Fromental Halévy (Kontrapunkt), Jean-François Le Seur (Komposition) und Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann (Klavier)
- 1839 Gewinn des ersten Rompreises, dem sich ein Jahr später ein zweijähriger Studienaufenthalt in Rom als staatlicher »Pensionnaire« der Académie française, Villa Medici, anschloß
- 1842 Reise nach Wien, Berlin und Leipzig. Begegnungen mit Otto Nicolai und Felix Mendelssohn Bartholdy
- 1843 Rückkehr nach Paris und Organist bei den »Missions Étrangères«
- 1847 Erwägung, dem Karmeliterorden beizutreten. Die Sängerin Pauline Viardot drängt ihn dazu, eine Oper zu komponieren, in der sie die Hauptpartie übernehmen will.
- 1851 Uraufführung der Oper *Sapho* an der Opéra, Paris
- 1852 Direktor des Männerchorverbandes »L'Orphéon de la Ville de Paris«. Gounod heiratet Anna Zimmerman. Komposition der *Méditation sur le 1^{er} prélude de S. Bach*, in der Gounod dem *Ave Maria* Bach unterlegt
- 1854 Uraufführung der Oper *La Nonne sanglante* an der Opéra, Paris
- 1855 Komposition der *Messe solennelle de Ste Cécile*
- 1858 Uraufführung der Opéra comique *Le Médecin malgré lui* am Théâtre Lyrique, Paris. Neufassung von *Sapho* in zwei Akten
- 1859 Uraufführung der Opéra dialogué *Faust* am Théâtre Lyrique, Paris

- 1860 Uraufführung der Oper *Philémon et Baucis* am Théâtre Lyrique, Paris. Uraufführung der Opéra comique *La Colombe* in Baden-Baden
- 1862 Uraufführung der Oper *La reine de Saba* an der Opéra, Paris
- 1864 Uraufführung der Opéra dialogué *Mireille* am Théâtre Lyrique, Paris
- 1865 Mitglied der Académie des Beaux Arts, Paris
- 1867 Uraufführung der Oper *Roméo et Juliette* am Théâtre Lyrique, Paris
- 1869 Neufassung des *Faust* mit Rezitativen und Ballett für die Pariser Opéra
- 1870 Beginn eines Aufenthalts in London. Es entstehen geistliche Werke, hauptsächlich Chormessen, Oratorien und Psalmvertonungen.
- 1871 Trennung von seiner Frau. Erster Dirigent der neuen »Royal Albert Hall Choral Society«. Lebt mit der Sängerin Georgina Weldon zusammen. Es häufen sich Schwächeanfälle, die Gounod in Travistock House, Bloomsbury, auskurirt. Tätigkeiten an der dortigen »National Training School of Music«.
- 1874 Rückkehr nach Paris nach einem Schlaganfall. Neue fünftaktige Fassung von *Mireille* für die Opéra Comique
- 1876 Neufassung von *Philémon et Baucis* für die Opéra Comique
- 1877 Uraufführung der Opéra dialogué *Cinq Mars* an der Opéra Comique, Paris
- 1878 Uraufführung der Oper *Polyeucte* an der Opéra, Paris. Neufassung von *Cinq Mars*
- 1881 Uraufführung der Oper *Le tribut de Zamora* an der Opéra, Paris
- 1884 neue vieraktige Fassung von *Sapho*
- 1888 fünftaktige Fassung mit neuem Ballett von *Roméo et Juliette* für die Opéra
- 1885 Uraufführung der geistlichen Trilogie *Mors et vita* in Birmingham
- 1893 Uraufführung der Bühnenmusik zu *Les drames sacrés* am Théâtre de Vaudeville, Paris. Gounod stirbt am 18. Oktober in St. Cloud.

Sabine Henze-Döhring. Zwischen Erfolg und Mißerfolg. Charles Gounod: ein Komponist in seiner Zeit

Mit *Faust* ist Charles Gounod der Schöpfer einer der weltweit meistgespielten Opern des europäischen Musiktheaters. Allein an der Pariser Opéra nähern sich die Aufführungen der Zahl dreitausend. Der Mythos, der sich im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert um das Werk rankte und sich mit dem der Opéra verband, manifestierte sich nicht zuletzt in Gaston Leroux' phantastischem Roman *Le Fantôme de l'Opéra* (erschienen 1910): Das an der Pariser Opéra Angst und Schrecken verbreitende Phantom schlägt besonders grausam während einer Aufführung des *Faust* zu. Der Sängerin der Marguerite, inmitten ihres Duets mit Faust von heftigem Schmerz, ja von Anzeichen des Wahnsinns gezeichnet, stößt einen grellen Schrei aus, so daß der gesamte Saal aufspringt; es geschieht Entsetzliches: Aus ihrem Mund, »dieser Quelle der schönsten Töne ... aus diesem Mund schlüpft – eine Kröte! [...] Man sah sie nicht, aber – beim Satan! – man hörte sie deutlich. Quak!« Zuletzt löst sich der Deckenleuchter aus seiner Verankerung und stürzt in die Mitte der Orchestersitze, eine Panik auslösend.

Leroux reagiert mit dieser Schlüsselszene ohne Zweifel auf die außergewöhnliche Popularität des Werks, zugleich auf dessen in erster Linie wohl auch mit dem Stoff zusammenhängendes Image des Mysteriösen, das Gounods Oper schon bald nach ihrer Uraufführung 1859 am Pariser Théâtre Lyrique und erst recht nach ihrer Premiere an der Pariser Opéra im Jahre 1869 anhaftete. Nicht weniger mysteriös als der legendäre Erfolg dieses Werks ist die künstlerische Vita Gounods als Bühnenkomponist. Um es vorwegzunehmen: Mit der Ausnahme von *Roméo et Juliette* (1867), vielleicht noch *Mireille* (1864), war *Faust* Gounods einzige auf Dauer erfolgreiche Oper. Alle anderen seiner zahlreichen, sämtlich in Paris uraufgeführten musikdramatischen Werke – beginnend mit dem durch Pauline Viardot-García als Interpretin nobilitierten Erstling *Sapho* (1851), über *La Nonne sanglante* (1854) und *La Reine de Saba* (1862) bis hin zu seinem letzten Bühnenwerk, dem so gut wie unbekanntem *Tribut de Zamora* (1881) – waren, salopp ausgedrückt, Flops und verschwanden mehr oder weniger rasch aus dem Repertoire, abgesehen von gelegentlich geglückten Wiederbelebungsversuchen im 20. Jahrhundert, zum Beispiel *Le Médecin malgré lui* (1858) und *Philémon et Baucis* (1860).

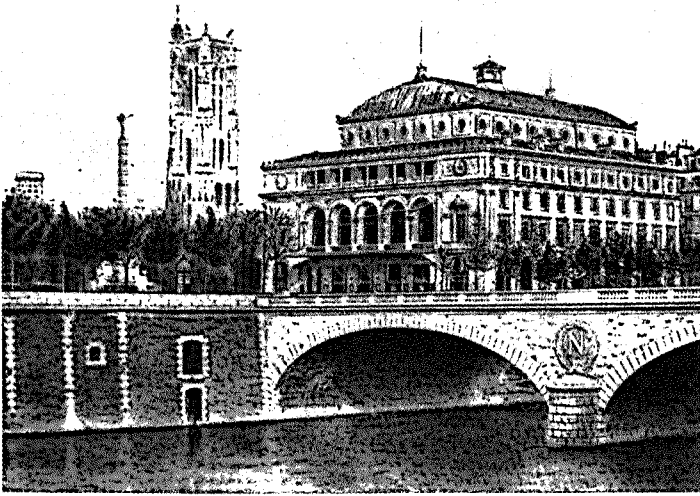
Dabei zählte Gounod spätestens seit 1852, dem Jahr der Machtübernahme Napoléons III. und des Beginns des Second Empire, zu den prominenten französischen Komponisten der jüngeren Generation. Diese erfuhr im Zweiten Kaiserreich als Folge der kulturpolitischen Strategie des Regimes, das auf die Etablierung einer *Ars gallica* zielte, besondere Protektion. Gleich zu Beginn des Jahres 1853 reorganisierte der Kaiser die kulturellen Institutionen von Grund auf: Die verdienten französischen Meister älterer Zeit wurden zu Ikonen des nationalen

Musiklebens erhoben: Daniel François Esprit Auber wurde im Januar 1853 zum »maître de chapelle et directeur de la musique particulière« Kaiser Napoléons III. ernannt, Jacques François Fromental Élie Halévy 1855 zum ständigen Sekretär der Académie des Beaux-Arts. Die Stellung der während der Julimonarchie zu großem Ansehen gekommenen kosmopolitischen Komponisten wie Gioacchino Rossini oder Giacomo Meyerbeer nahm in dieser Epoche ab, ungeachtet der nach wie vor überproportionalen Präsenz ihrer Werke im Repertoire (1853 wurden zu herausragenden Anlässen Rossinis *Moïse* und Meyerbeers *Les Huguenots* neuinszeniert unter besonderer Verstärkung der Chöre).

Eine einzige Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang Jacques Offenbach, dessen Komponistenkarriere sich unter dem Second Empire spektakulär entwickelte, auch vom Hof beifällig zur Kenntnis genommen und unterstützt wurde, etwa durch Einladungen zu Hofkonzerten. Das Bemühen um eine Französisierung des Musiklebens war allenthalben deutlich zu verspüren und schlug sich unter anderem in der Unterstützung spezieller Institutionen nieder, so des 1852 gegründeten Théâtre Lyrique (später Gounods Hauptbühne), das sich besonders für junge französische Komponisten, Absolventen des Pariser Conservatoire, einsetzte. Der damals 34jährige Gounod kam mit dieser Institution zunächst nicht in Berührung, sondern wurde 1852 Generaldirektor des Gesangsunterrichts an den Pariser Schulen sowie Direktor des Orphéon der Stadt Paris. Dieser 1833 von Guillaume Boquillon Wilhem gegründete Laienchor nahm im damaligen Pariser Musikleben eine herausgehobene Stellung ein, galt er doch als wesentliches Medium der im Kaiserreich angestrebten Volksbildung.

Gounod hatte diese Position bis 1860, ein Jahr nach der Uraufführung des *Faust*, inne und nahm die damit verbundene Tätigkeit als Chorleiter wie als Komponist ausgesprochen ernst. Wie er in seinen Memoiren schrieb, beanspruchte sie über viele Jahre einen Großteil seiner Arbeitszeit und Schaffenskraft. Für diesen Großchor schuf er zahlreiche weltliche wie geistliche Chorwerke, darunter die Kaiserhymne *Vive l'Empereur!* oder Bearbeitungen von Werken Lullys, Rameaus und Händels, Gesangsschulen sowie zwei Messen a cappella. Von ihnen wurde die *Messe des orphéonistes* unter Gounods Leitung am 12. Juni 1853 in Anwesenheit des Préfet de la Seine und anderer hochrangiger Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie der führenden Pariser Musiker in der Kirche Saint Germain l'Auxerrois aufgeführt (ein kurzer Bericht über dieses Konzert erschien sogar in der *Neuen Zeitschrift für Musik*).

Diese Stellung bedeutete keinen Bruch oder Umweg im Hinblick auf eine Karriere als Bühnenkomponist, sondern im Gegenteil die folgerichtige berufspraktische Konsequenz einer künstlerischen Entwicklung, die ihren Anfang 1840 in Rom genommen hatte. Dort hatte Gounod nach der akademisch gründlichen und umfassenden Ausbildung zum Komponisten sowie dem Gewinn des Prix de Rome den für Absolventen des Pariser Conservatoire üblichen Studienaufenthalt in der Villa



Medici verbracht. Deren damaliger Leiter, der Maler Jean Auguste Dominique Ingres, weckte Gounods Interesse für die alte Musik, darunter die Werke Lullys, Glucks, Haydns und Mozarts. Zugleich kam er mit der Vokalpolyphonie Palestrinas in Berührung und den seinerzeit auch im protestantischen Bereich lebhaft diskutierten Ideen einer Erneuerung der Kirchenmusik aus dem Geist der frühchristlichen Gesänge. Über Fanny Hensel lernte er in dieser Zeit auch gründlich die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs kennen sowie die ihres Bruders Felix Mendelssohn Bartholdy. Diese vom Opernleben damaliger Zeit deutlich wegführenden Erlebnisse und künstlerischen Erfahrungen konnte Gounod im Anschluß an seinen Romaufenthalt 1843 in Wien und Berlin noch vertiefen. In Wien hörte er zum ersten Mal Mozarts *Zauberflöte*, die ihn außerordentlich beeindruckte. Hätte man ihn in dieser Zeit als Komponisten charakterisieren müssen, so wäre die Bezeichnung Kirchenkomponist angemessen gewesen: Sowohl in Rom als auch in Wien kamen ausschließlich seine in dieser Zeit komponierten liturgischen Werke an die Öffentlichkeit. Zum damaligen Opernleben, zumal dem italienischen, hatte er ein deutlich distanziertes Verhältnis.

Die Hinwendung zur Kirchenmusik oder – allgemeiner – geistlichen Musik setzte Gounod nach seiner Rückkehr 1843 in Paris fort. Er übernahm die Position eines Kapellmeisters an der Kirche der Missions Étrangères, erhielt vom Erzbischof von Paris die Erlaubnis, die Kleidung eines Geistlichen anzulegen, und besuchte im Winter 1847/48 das theologische Seminar von Saint-Sulpice. Während seiner Tätigkeit bei den Orphéonisten legte er schließlich den Grundstein seiner Popularität mit einer Komposition, die auch dem musikgeschichtlich nur wenig Bewanderten als Ohrwurm geläufig ist: Am 10. April 1853 führte der Pariser Dirigent Jules Padeloup in einem seiner Konzerte Gounods *Méditation sur le 1^{er} prélude de Bach* für Violine und Klavier auf. Nachdem Gounod dem Werk 1859 den Text des Ave Maria unterlegt hatte, wurde es seine bekannteste, vielfach und in zahlreichen Arrangements verlegte Komposition. An-

geblich soll Gounods Schwiegervater Pierre Joseph Zimmermann, der renommierte Pianist und langjährige Professor am Conservatoire, Gounod unbeobachtet beim Phantasieren zugehört, die Qualität der Melodie sogleich erkannt, sie aufgeschrieben und seinem Schwiegersohn auf der Violine vorgetragen haben. Ob wahr oder gut erfunden: Wenn sich das Ereignis tatsächlich so zugetragen hat wie überliefert, dann besaß Zimmermann ein sicheres Gespür für jene kompositorischen Qualitäten, die Gounod fortan stets dann zu Gebote standen, wenn ihm in der Tat ein Wurf gelang. Es ist dies die Fähigkeit zur Gestaltung einfacher Melodien von betörender, in ihrer unverstellten Gestik eindringlicher Wirkung.

Diese spezielle kompositorische Begabung ist auch das Geheimnis einerseits seines großen Erfolges mit *Faust* und *Roméo et Juliette*, andererseits der Tatsache, daß er mit seinen frühen Werken, aber auch später immer wieder als Bühnenkomponist scheiterte oder in ihn gesetzte Erwartungen nicht erfüllte. Zeitlich nahezu übereinstimmend mit dem Beginn des Second Empire vollzog sich im Pariser Musiktheater ein Geschmackswandel, der die traditionelle Grand opéra mit ihren historischen Stoffen und ihrer dichten kompositorischen Faktur in eine tiefgreifende Krise stürzte (von der sie sich recht eigentlich nicht mehr erholte). Dafür brachte er im leichten Genre der Opéra comique, gleichsam über Nacht, Erfolgswerke zumeist unbekannter junger Komponisten hervor mit einer bald nach ihrer Uraufführung einsetzenden sensationellen Popularität. Victor Massés *Les Noces de Jeannette*, Opéra comique in einem Akt auf ein Libretto von Michel Florentin Carré und Jules Paul Barbier (uraufgeführt am 4. Februar 1853 in der Opéra-Comique), ein Zweipersonenstück von im Vergleich zur traditionellen Oper miniaturhafter Faktur, ist hierfür ein Beispiel. Der Komponist Victor Massé (1822–1884), ein Absolvent des Conservatoire (Gewinner des Prix de Rome 1844), hier wie auch in seinen anderen Bühnenwerken einem leichten und gefälligen Stil verpflichtet, machte im Zweiten Kaiserreich eine bemerkenswerte Karriere. Was für Massé galt, galt im Prinzip für alle: Nur wer sich gegenüber dieser Tendenz der Rückkehr zur Melodie und Einfachheit der Mittel, insonderheit der orchestralen, als Komponist zu öffnen vermochte, wer zur geschlossenen Form der Arien und Ensembles zurückfand, konnte in dieser Zeit reüssieren.

Mit seinen Erstlingswerken *Sapho* und *La Nonne sanglante* suchte Gounod sich jedoch ausgerechnet an jener Institution durchzusetzen, an der im Anschluß an den Sensationserfolg von Meyerbeers *Prophète* im April 1849 bis hin zu Meyerbeers 1865 postum uraufgeführter *Africaine* oder seinem eigenen *Faust* in der veränderten Fassung für die Opéra (1869) kein einziges Werk mehr als einen Achtungserfolg erzielen konnte: Meyerbeer legte sein *Africaine*-Projekt Anfang 1853 langfristig auf die Seite und wandte sich bis kurz vor seinem Tod, als er die Vollendung des Werks endgültig in Angriff nahm, der Opéra-Comique zu. Die Direktoren der Opéra setzten ihre Hoffnungen in dieser Zeit auf Ballette, und sie führten auch mit Erfolg zum Teil Jahrzehnte alte italienische Opern Rossinis,

Bellinis, Donizettis und vor allem Verdis auf. Besonders Verdis Stern ging in diesen Jahren in Paris steil auf, wobei sich die Opéra an die Erfolgsaufführungen am Théâtre Italien teilweise anhängte: 1853 mit der französischen Bearbeitung von *Luisa Miller*, 1857 mit der französischen Bearbeitung des *Trovatore*. Lediglich *Les Vêpres siciliennes* (uraufgeführt 1855) wurde eigens für die Opéra komponiert.

Gounods – gemessen an seiner Lebenszeit – kurze Karriere als Bühnenkomponist fiel mithin in genau jene Krisenzeit des Pariser Musiktheaters, als unter den ideologischen Prämissen des Second Empire eine nationale Oper etabliert werden sollte, die ästhetisch dem Prinzip der Einfachheit verpflichtet war, für das paradoxerweise die emphatisch auf die Melodie ausgerichtete italienische Oper das Vorbild abgab. Zugleich – hierin an französische Traditionen anknüpfend – bildeten spektakuläre, ins Phantastische reichende Bühnenvorgänge (im *Faust* die Walpurgisnacht), vor allem aber auch das Ballett nach wie vor Säulen des musikdramatischen Gesamtereignisses. Gounod wandte sich – bewußt oder unbewußt – von seiner ursprünglichen, in ihrem historisierenden Zugriff durchaus als akademisch zu charakterisierenden Kompositionsweise, wie er sie zumal in seinen Messen realisiert hatte, ab und vollzog den Schritt zu einer Gefühls- und Genremusik, wie sie offenbar dem Zeitgeist entsprach.

Für diese künstlerische Entwicklung bieten *Faust* insgesamt, aber auch zahlreiche Nummern aus *Roméo et Juliette* oder *Mireille* eine Fülle von Beispielen. Die kompositorischen Mittel sind bei aller Einfachheit von verblüffender Wirkung. Eine in der Regel auf lyrischen Ausdruck zielende Melodie als Chiffre eines ins Innerste der Bühnenfigur reichenden Gefühlsmoments wird bei sparsamer Begleitung zunächst exponiert, sodann im melodischen Aufschwung entfaltet, wobei harmonische Ausweitungen, dynamische Steigerungen, oft auch klangliche Verdichtungen einen Intensivierungsprozeß in Gang setzen, der auf seinem Kulminationspunkt als musikalische Vergegenwärtigung extremer Selbstentäußerung erscheint. Dabei bleibt Gounod stets dem Prinzip der Faßlichkeit seiner melodischen Einfälle verpflichtet, was ihm eine breite, bis in alle Schichten reichende Akzeptanz seiner Tonschöpfungen sicherte. Das Spezifische der Gounodschen Melodik – sieht man von den zahlreichen Genrestücken ab – ist ihre Anlehnung an den Sprachgestus; das Eigentümliche des Orchestersatzes, zumal in den Verdichtungspassagen, ist ein scheinpolyphones Geflecht der Nebenstimmen, das vor allem in seiner klanglichen Ausgestaltung auratische Wirkung hervorzurufen vermochte.

Giacomo Meyerbeer stand den Bühnenwerken Gounods, so er sie noch erleben konnte, aufgeschlossen, wenn auch nicht kritiklos gegenüber. *Faust* sah er mehrmals, *La Reine de Saba* einmal, aus *Mireille*, so geht aus seinem Tagebuch hervor, sang Gounod ihm einige Stücke während eines privaten Diners am 4. Januar 1864, wenige Monate vor seinem Tod, vor. Am 21. August 1863 trug er in Darmstadt in sein Tagebuch ein: »Man gab *La Reine de Saba* ... von Gounod. Schlechtes Libret-



to, geistreiche Musik, geistreiche Textauffassung, harmonisch interessant, aber von einer bleiernen Schwerfälligkeit, ohne thematische Erfindung, melodielos.« Dieses Urteil aus dem Munde eines Mannes, der über viele Jahrzehnte in ganz Europa als führender Repräsentant des Musiktheaters gegolten hatte, eines Mannes zumal, der sich stets ohne Ranküne über die Kompositionen seiner Konkurrenten zu äußern pflegte, dürfte zu verallgemeinern sein: Demnach war Gounod im Blick auf sein Metier, auf die Ausbildung auch einer eigenen harmonischen Sprache über jede Kritik erhaben; was die im Zentrum seines Bühnenschaffens stehende melodische Erfindung betrifft, so glückten ihm die großen Würfe jedoch nicht in einer Fülle, die ihm mit einer repräsentativen Zahl fest im Repertoire verankerter Werke einen prominenten Platz unter den führenden Bühnenkomponisten damaliger Zeit hätten sichern können. Dabei wandte er sich durchaus originellen, kulturpolitisch interessanten Sujets zu. Mit *Faust* hatte er einen Stoff aufgegriffen, der auf ein erfolgreiches Boulevardstück Michel Floren-

tin Carrés und Wilhelm Tenints zurückging (*Faust et Marguerite*, uraufgeführt am 20. August 1850 im Pariser Théâtre du Gymnase Dramatique) und der eben zu jener Zeit, als Gounod seine Vertonung vorbereitete, mit Adolphe Dennerys Drame fantastique *Faust* (Musik: Amédée Artus, uraufgeführt am 27. September 1858 am Théâtre de la Porte-Saint-Martin) erneut im »Volkstheater« reüssierte. Bei *Mireille* verwendete Gounod das provenzalische Versepos *Mirèio* (1859), das als Zivilisationskritik am technokratischen Second Empire rezipiert und von seinem Autor Frédéric Mistral als Gegenbewegung zur zunehmend spürbar werdenden Zentralisierung und als Appell an die kulturelle Eigenständigkeit der Regionen verstanden wurde. Gounod bemühte sich in diesem Werk um authentisches Lokalkolorit, indem er mit der »chanson de Magali« eine der chansons populaires aufgriff, die Mistral seit 1850 systematisch gesammelt hatte.

Wertet man akribisch die Aufführungsstatistiken des *Faust* aus, hier konzentriert auf die für die Rezeption wichtigsten Bühnen (die Pariser Opéra, das Londoner Royal Opera House Covent Garden, die New Yorker Metropolitan Opera), so ergibt sich das erstaunliche Phänomen, daß der große Welterfolg des Werks frühestens 1870 einsetzt. Das bezeichnet den Beginn seiner Aufführungsserie an der Opéra (erstmalig am 3. März 1869, und zwar mit dem neuen Ballett *La Nuit de Walpurgis* und einer besonders prächtigen Ausstattung) mit einem Erfolg, der sich bis zur Jahrhundertwende rasant steigerte. Im Jahr 1870, zusammentreffend mit dem Ende des Second Empire, äußerlich auf dem Höhepunkt (seit 1856 war Gounod Mitglied der Légion d'honneur, seit 1866 der Académie des Beaux-Arts etc.), brach Gounods Karriere als Bühnenkomponist endgültig zusammen. Seine letzten drei Opern *Cinq-Mars* (1877), *Polyeucte* (1878) und *Le Tribut de Zamora* (1881) fielen, abgesehen von verhaltenen Anfangserfolgen des *Cinq-Mars*, samt und sonders durch. In diesem Jahr übersiedelte er auch mit seiner Familie für vier Jahre nach London, wo er 1871 den Chorverein *Gounod's Choir* gründete.

Betrachtet man Gounods für London geschriebene Werke und blickt von dort auf das Œuvre seiner letzten Jahre, während derer er in Paris als Komponist noch aktiv war, so scheint sich ein Kreis zu schließen. Mögen die zahlreichen für London geschaffenen Gelegenheitskompositionen und geistlichen Werke mit den spezifischen Bedingungen des Londoner Exils zusammenhängen (1871 dirigierte er auf der Londoner Weltausstellung sein Oratorium *Gallia*), so nicht die späteren ehrenvollen Einladungen zu den Festivals von Birmingham. In deren Zentrum standen die Aufführungen von Oratorien mit Massenchören und -orchestern, im Vokalbereich also für Ensembles, wie er sie am Anfang seiner beruflichen Tätigkeit in Paris geleitet hatte. 1882 dirigierte er in Birmingham seine Trilogie sacrée *La Rédemption* in Anwesenheit von Queen Victoria, seiner besonderen Förderin; 1885 kam unter Hans Richter seine sacred trilogy *Mors et Vita* zur Aufführung. Im zweiten und dritten Teil dieses Werkes greift er Stilelemente der alten Musik (Palestrina) auf und kehrt damit auch im engeren kompositorischen



Szenenbild aus der englischen Erstausführung von Gounods *Faust* in Her Majesty's Theatre, 1863 («Choral des épées» aus dem ersten Akt)

Sinne zu seinen Anfängen zurück. In seinen 1888, fünf Jahre vor seinem Tod uraufgeführten Werken *Messe dite de Clovis* und *Messe sur l'intonation de la liturgie catholique pour la béatification de saint Jean-Baptiste de La Salle* verwendet er gregorianische Melodien und kehrt damit zu seinen 1840 in Rom diskutierten Plänen einer Reform der Kirchenmusik aus dem Geist frühchristlicher Gesänge zurück.

Zu dieser Zeit lebte er als Denkmal seiner selbst hochgeehrt in Paris, gewürdigt als Hauptrepräsentant der modernen französischen Musik, in merkwürdiger Schiefelage zur Wahrnehmung seines Œuvres unter dem Second Empire, auf dessen ideelle wie ästhetische Forderungen im musikdramatischen Bereich er, gleichsam als Vorreiter, als einer der ersten reagiert hatte. War Gounod mithin ein Unzeitgemäßer, ein verkanntes Genie, dem spät, zu spät, Gerechtigkeit widerfuhr?

Seine kirchenmusikalischen Kompositionen, denen Repertoirefähigkeit kaum zu sichern war, verdienen allen Respekt. Als Bühnenkomponist, als der er heute fast ausschließlich rezipiert wird, ist es ihm vielleicht nur einmal, eben mit *Faust*, geglückt, ein Werk zu vollenden, das zwar weder dramaturgisch noch kompositorisch operngeschichtliche Maßstäbe gesetzt hat, jedoch im besten Sinne eine Sängerooper war. Sie forderte jahrzehntelang die führenden Interpreten zu Leistungen heraus, die ein Weltpublikum zu begeistern vermochten. Vielleicht ehrte man ihn am Ende seines Lebens auch für seine Verdienste um eine Musik, die als genuin französisch zu verstehen nicht nur ein Anliegen der Kulturträger des Second Empire war.

Viele unbefangene Menschen, das heißt Nicht-Musiker, fragen sich, warum die Opéra durchaus den *Faust* spielen muß. Dafür gibt es eine Reihe von Gründen; der wichtigste ist, daß Gounods Kunst das französische Empfinden einer bestimmten Zeit widerspiegelt. Ob einem das zusagt oder nicht, solche Dinge bleiben unvergessen.

Bezüglich des *Faust* bekam Gounod von bedeutenden Musikschriftstellern den Vorwurf zu hören, er habe Goethes Gedankenwelt entstellt; dieselben hohen Herren übersehen jedoch großzügig, daß Wagner vielleicht auch den Tannhäuser verfälscht haben könnte, der in der Sage keineswegs der bußfertige gute Junge ist, zu dem Wagner ihn gemacht hat, und dessen Erinnerung an Venus den verdorrten Stab nie mehr hat grünen lassen wollen. In dieser Sache ist Gounod vielleicht zu entschuldigen, weil er Franzose ist; Tannhäuser und Wagner dagegen sind beide Deutsche, da gibt es keine Entschuldigung. Wir lieben in Frankreich so vielerlei Dinge, daß die Musik dabei etwas zu kurz kommt. Doch gibt es bei uns sehr tüchtige Leute, die alle Tage Musik hören, und zwar Musik aller Markenzeichen, und die sich deshalb Musiker nennen. Nur schreiben sie nie eine Note... sie ermutigen andere dazu. Was im allgemeinen dabei herauskommt, ist die Gründung einer Schule. Mit diesen Leuten reden Sie am besten nicht von Gounod; die würden auf Sie herunterschauen von der hohen Warte ihrer Götter aus, deren angenehmste Eigenschaft es ist, austauschbar zu sein. Gounod gehörte keiner Schule an. [...]

Gounod besitzt zwar nicht die harmonische Rundung, die man gewünscht hätte, doch verdient er Lob, weil er sich dem beherrschenden Genie Wagners zu entziehen wußte, dessen urdeutsche Vorstellung vom Gesamtkunstwerk keine sehr eindeutige Rechtfertigung besitzt und heute kaum mehr als eine Formel darstellt, die der Literatur Kunden verschafft.

Gounod ist mit all seinen Schwächen notwendig. Zunächst: Er ist gebildet, kennt Palestrina, beschäftigt sich mit Bach. Bei aller Achtung für die Tradition ist er so klarsichtig, den Namen Gluck nicht laut im Munde zu führen – auch so ein fremder, ziemlich übler Einfluß –, vielmehr empfiehlt er Mozart der Liebe der jungen Leute – ein Beweis seiner großen Selbstlosigkeit, denn er hat sich nie von ihm anregen lassen. Seine Beziehungen zu Mendelssohn sind greifbarer, da er ihm die Methode verdankt, die Melodie terrassenförmig anzulegen, was so bequem ist, wenn man keinen rechten Schwung hat (Mendelssohns Einfluß ist im Ganzen vielleicht direkter als der Schumanns). [...]

Doch kommen wir zum Schluß, obwohl die hier angeschnittenen Gedanken viel zu knapp behandelt wurden und manchmal sogar im Gegensatz zu Gounod standen. Wir wollen die Gelegenheit wahrnehmen, uns ohne dogmatische Rechthaberei vor seinem Namen zu verneigen. Die Gründe, im Gedächtnis der Menschen fortzuleben, sind vielfältig und durchaus nicht immer bedeutend; einen großen Teil seiner Zeitgenossen angerührt und bewegt zu haben, ist eine der besten Voraussetzungen dafür. Niemand wird bestreiten wollen, daß Gounod sie in großmütiger Weise erfüllte.



Jean Auguste Dominique Ingres: Charles Gounod, 1841

Die Oper *Faust*



Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Méphistophélès und Faust

Egon Voss. »... doch sollte die ganz auf Gefühlswirkungen gestellte, teilweise sentimentale Musik nicht mit Goethes *Faust* verglichen werden«. Zur musikalischen Dramaturgie von Gounods *Faust*, vor dem Hintergrund von Goethes Tragödie

Gounod hat in Deutschland keinen guten Ruf. Man hat es ihm stets übelgenommen, daß er sich an Herzstücken der deutschen Kultur vergriffen hat, am *Wohltemperierten Klavier* Johann Sebastian Bachs durch seine als *Ave Maria* berühmt gewordene *Méditation* über dessen erstes Präludium und am *Faust* Johann Wolfgang von Goethes durch seine gleichnamige Oper. Zum Vorwurf der welschen Profanierung gesellte sich zudem noch jener der angeblichen Sentimentalisierung (siehe Überschrift, Zitat aus: Riemann-Musiklexikon, 12. Auflage, 1959). Freilich waren es keineswegs alle Deutschen, die in dieser Weise dachten und verfuhrten, sondern vornehmlich die Intellektuellen, die Kritiker und jene, die es ihrer Vorstellung von nationaler Identität und ästhetischer Stimmigkeit glaubten schuldig zu sein; denn am Erfolg beider Stücke auch in Deutschland war von Beginn an kein Zweifel. Um so mehr wurde die Nase gerümpft, was zur Folge hatte, daß die Oper auf deutschen Bühnen nicht als *Faust* erschien, wie das Werk original heißt, sondern als *Margarete* (mit und ohne h). Der hehre Name der tiefstinnigsten aller deutschen Tragödien durfte offenkundig nicht in die Niederungen einer französischen Oper gezogen werden. Wie weit diese Verdrängung reichte, veranschaulicht ein Opernführer von 1907, der Gounods Oper in völliger Verkehrung der tatsächlichen Verhältnisse wie folgt benannte: »*Margarethe* (auch vielfach *Faust* betitelt)«.

Gounods Werk hatte es stets mit dem Hochmut einer Vielzahl derer zu tun, die über Musik schreiben. In einem noch 1977 wiederaufgelegten Opernführer ist zu lesen: »Die Musik ist besser als ihr Ruf. Es gibt wenig Unterhaltungsoptern mit so geschmackvollen und eingängigen Weisen.« Das klingt wie Lob und Anerkennung und entspringt doch nur Dünkel und Herablassung. Schulterklopfend wird Gounod attestiert, er habe ja nicht das Gedankendrama, sondern nur die Liebesgeschichte in Musik setzen wollen, was heißen soll, Goethes *Faust* habe in Wahrheit gar nicht zur Debatte gestanden. Das beruhigt den Goetheaner vornehmlich deutscher Prägung, verkennt jedoch den tatsächlichen Sachverhalt; denn: Gounod hat sehr wohl Goethes *Faust* vertont. Keine zweite *Faust*-Komposition von eigenständiger Faktur ist Goethes Tragödie *Faust I* näher. Andererseits ist Gounods Oper selbstverständlich keine Umsetzung im Verhältnis eins zu eins. Ganz im Gegenteil: Die Unterschiede sind gravierend, zugleich sprechend. Einige von ihnen zu benennen und zu charakterisieren, ist Gegenstand dieses Beitrages.

Der erste wesentliche Unterschied zwischen der Oper und Goethes Tragödie ist der, daß die Oper auf Geschlossenheit hin an-

gelegt ist, während das Goethesche Werk – gemeint ist *Faust I* – die Fortsetzung verlangt, die entsprechend mit *Faust II* gegeben wird. Goethe exponiert zu Beginn von *Faust I* eine Vielzahl von Aspekten, Gedanken und Motiven, die zu entwickeln und durchzuführen mehrere Dramen erfordert. So weist *Faust I* immer wieder über sich hinaus. Das zeigt sich auch im ganz Konkreten. Wenn Mephisto am Ende der Hexenküchen-Szene sagt: »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe«, so ist das selbstverständlich ein Vorausverweis auf den Helena-Akt von *Faust II*. Entsprechend zeigt das vorgespiegelte Frauenbild in der Hexenküche, mit dem Fausts Begehren geschürt wird, eine eher antike Schönheit, jedenfalls nicht Gretchen, während Faust in Gounods Oper gerade mit der Erscheinung Marguerites am Spinnrad geködert wird.

Nähme man *Faust I* für sich, so müßte man, in Abwägung von Exponiertem und Ausgeführtem, zumindest ein Mißverhältnis konstatieren, wenn nicht gar dramaturgisches Mißlingen. Der Anfang läßt sich in der Tat als jenes Gedankendrama bezeichnen, von dem die Rede war, im weiteren Verlauf und vor allem am Ende aber dominiert die Liebesgeschichte von Faust und Gretchen, die anfangs nicht einmal zu erahnen war. Die zitierte Behauptung, die Oper Gounods blende das Gedankendrama aus und halte sich an die Liebesgeschichte, ist also nicht ganz falsch. Denn auch Goethes *Faust I*, die Vorlage der Oper, blendet das Gedankendrama, wenn auch erst im Verlauf der Handlung, zugunsten der Liebesgeschichte aus. So gesehen besteht der Unterschied also lediglich darin, daß Gounods Oper von vornherein auf eine entsprechende Exposition verzichtet – was im übrigen auch nicht ganz der Wahrheit entspricht – und auf diese Weise ihre Vorlage, *Faust I*, im Sinne größerer dramaturgischer Stimmigkeit gleichsam korrigiert.

Daß das Gedankendrama nicht gänzlich ausgeschlossen ist, belegen die instrumentalen Einleitungsstücke der ersten beiden Nummern der Oper, der rein-instrumentalen Introduction und der ersten Szene Fausts. Hier handelt es sich um alles andere als konventionelle Opernmusik zur Kennzeichnung eines Helden, der nur auf ein Liebeserlebnis aus ist. Dargestellt ist vielmehr ein zutiefst grüblerischer Charakter, der offenkundig den Boden unter den Füßen verloren hat und in tiefe Melancholie versunken ist. Dafür jedenfalls sprechen die labile Harmonik, die chromatischen Gänge, die verminderten Intervalle und der polyphon-kontrapunktische Satz.

Gounods Oper folgt, wie gesagt, Goethes Tragödie sehr genau (der Einfachheit halber wird hier von Gounods Oper gesprochen, was den Anteil und die Leistung der Librettisten Jules Barbier und Michel Carré in keiner Weise schmälern soll). Das gilt für Form und Aufbau ebenso wie für den Inhalt der Handlung. Einige Szenen sind bei Gounod ausgelassen, so die Hexenküche und sämtliche Dialogszenen zwischen Mephisto und Faust nach den Studierzimmer-Szenen (*Spaziergang; Straße; Wald und Höhle; Trüber Tag. Feld; Nacht, offen Feld*). Die Verjüngungskur, bei Goethe ein ausgeführtes Ritual in der Hexenküche, wird in Gounods Oper von Mephisto selbst vorgenom-

Faust vereinigt in seinem Charakter alle Schwächen der menschlichen Natur, den Wissensdrang und die Ermüdung durch die Arbeit, das Bedürfnis des Erfolgs und die Sättigung im Vergnügen. Faust ist ein vollkommenes Musterexemplar des veränderlichen beweglichen Wesens, dessen Gefühle noch flüchtiger sind als das kurze Leben, worüber er sich beschwert. Faust hat mehr Ehrgeiz als Kraft; seine innere Unruhe empört ihn gegen die Natur, läßt ihn zu Zaubereien greifen um den harten, aber notwendigen Bedingungen zu entgehen, die den sterblichen Menschen auferlegt sind [...]

Übrigens ist *Faust* keineswegs ein gutes Vorbild. Man mag das Werk als das Resultat der Verirrung des Verstandes oder der Sättigung der Vernunft ansehen; soviel ist gewiß: es ist zu wünschen, daß sich dergleichen Schöpfungen nicht wiederholen; wenn aber ein Genie, wie Goethe, alle Fesseln von sich wirft, drängen sich ihm die Gedanken in solcher Fülle entgegen, daß sie von allen Seiten die Grenzsteine der Kunst überschreiten und umstürzen.

aus: Anne Germaine de Staël, *Über Deutschland* (1810)

men, vollzieht sich daher schon und ohne jeden spektakulären Aufwand in den Anfangsszenen (Nr. 4, Duett). Daß die genannten Dialogszenen fehlen, ist aufschlußreich: Eine Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephisto findet in der Oper nicht statt, weil Mephisto darin kein Dialogpartner ist, kein alter ego Fausts, sondern – im Gegensatz zu Goethe – von vornherein und ausschließlich das Prinzip des Bösen repräsentiert. Mephisto ist hier nicht jene zweideutige Gestalt, die von sich sagen kann, sie sei »Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft«, eine Gestalt gleichsam auf der Schwelle zwischen Teufel und Mensch. In Gounods Oper ist Méphisto-phélès kein anderer als der Teufel selbst, nämlich Satan, von dem in *Faust I* bezeichnenderweise nicht die Rede ist.

Eine weitere sehr beredte Auslassung betrifft die beiden Monologszenen Gretchens: Es gibt in Gounods Oper weder ein »Meine Ruh' ist hin« noch ein »Ach neige, / Du Schmerzenreiche«. Eine Äußerung der durch die Liebe zu Faust ausgelösten Gefühle und Gefühlsstürme in einer eigenen Monologszene ist Gounods Marguerite nicht gestattet; andererseits ist die gesellschaftliche Schmach, vor der Gretchen sich fürchtet und vor der sie bewahrt sein möchte, für Marguerite zwar nicht ganz belanglos, aber doch von sehr viel geringerer Bedeutung. Sie verblaßt vor der unerträglichen Erfahrung, daß Faust sie verlassen hat, eine Erfahrung, die sie schließlich in den Wahnsinn treibt (ursprünglich hatte Gounod eine große Wahnsinns-Arie für Marguerite vorgesehen). Die Szene am Spinnrad, bei Goethe Bild der Unruhe und Aufgewühltheit vor der Erfahrung der Liebe, dient in der Oper der Darstellung der Situation danach. Hier ist das Spinnrad Symbol der Ruhelosigkeit der Verlassen-Einsamen, die nicht mehr an die Rückkehr des Geliebten glaubt. Das »Il ne revient pas« ist gleichsam der Refrain ihres Gesanges, dessen Begleitung ähnlich wie in Franz Schuberts berühmtem Lied die Bewegung des Spinnrades musikalisch einzufangen versucht (Nr. 19, Marguerite au rouet).

Gounods Oper läßt nicht nur nach alter Librettomanier Szenen ihrer Vorlage aus oder faßt mehrere zu einer einzigen zusammen – wie im zweiten Akt (Nr. 5–8), wo Teile aus *Vor dem Tor* und *Auerbachs Keller* miteinander verknüpft werden –, sondern sie erweitert den Text auch und ändert ihn. So erscheint Siebel, den man in *Faust I* nur als einen der Saufkumpane aus Auerbachs Keller kennt, zu einem halbwüchsigen Knaben gewandelt, der in Marguerite verliebt ist und ihr den Hof macht. Dramaturgisch-formal ist die Figur überflüssig; denn ein ernstzunehmender Rivale Fausts ist Siebel nicht. Doch als Gegenbild zu Faust und dessen Verhalten hat er durchaus seine Funktion. Nicht zufällig dürfte Gounod ausgerechnet für diese Rolle eine zweite Solonummer nachkomponiert haben (Nr. 20, Romance). Verwandelt erscheint auch Mephistos berühmtes Flohlied, an dessen Stelle das berühmte Rondo vom goldenen Kalb tritt (Nr. 7). Das Flohlied schien allzu augenblicks- und situationsbezogen, so daß es nicht in die in der Oper intendierte Dramaturgie paßte.

Gounods *Faust* ist eine christliche Oper. Darin vor allem liegt die wesentliche Differenz zu Goethes *Faust*. Die in Gounods

Oper durchgeführte Polarisierung von Himmel und Hölle ist dem Goetheschen Werk in dieser Radikalität, auch in der daraus resultierenden Simplizität fremd. Méphistophélès hat nur mehr den Namen mit der ambivalenten Figur in Goethes Tragödie gemein, in Wahrheit ist er der Böse schlechthin. Bezeichnenderweise erscheint er auf Fausts explizite Anrufung Satans, und satanisch wirkt er, wo immer er auftritt. Seine Lust sind Verderben, Zerstörung und Tod. Er ist der Gegenspieler Gottes. Daß das Gold die Welt regiert und selbst über die Götter obsiegt, ist ihm die helle Freude. Charakteristisch auch, daß er es ist, der Marguerite in der Kirchenszene (Nr. 21), die der Domzene in *Faust I* entspricht, einredet, sie sei verdammt und der Hölle überantwortet.

Es ist kein Zufall, daß Fausts Anrufung Satans unmittelbar seiner Absage an Gott folgt (Nr. 3). Der Pakt mit dem Teufel ist direkt verknüpft mit der Abkehr von Gott. Davon ist bei Goethe nicht die Rede. Entsprechend gilt das »Sauvée« (»Gerettet«) des Schlusses nicht allein für Marguerite, sondern – im Unterschied zu Goethe – auch für Faust. Das zeigt schon die Tatsache, daß Faust in die Melodie von Marguerites Gesang gegen Ende der Kerkerszene bei deren drittem Erklängen einstimmt (als bitte er wie sie die Engel, seine Seele in den Himmel zu tragen). Mehr noch belegt es der Schlußchor, bezeichnenderweise mit Apothéose überschrieben. Hier ertönt jenes »Christ ist erstanden«, das Faust bei Goethe am Ende der Nacht-Szene vom Selbstmord zurückhält und dem Leben wiedergibt. Die Parallele der Rettung ist offenkundig, allerdings gilt sie in der Oper nicht mehr dem physischen, sondern dem seelischen Sein.

Noch ein weiteres Indiz, weniger auffällig, darum aber nicht weniger bedeutsam, legt nahe, daß die Rettung auch Faust gilt, wenn nicht vornehmlich ihm. Wenn am Ende der ersten Nummer der Oper der Chor Gott lobt, wiederholt Faust das Wort »Gott« dreimal, zuerst auf dem Ton d, dann auf e und schließlich auf fis. Genau von diesen Tönen aus singt Marguerite gegen Ende der Kerkerszene die drei Strophen ihrer erwähnten Bitte, in die Faust schließlich einstimmt. Es ist wie die Antwort auf eine Frage, die Frage nach Gott, die Faust zu Beginn expressis verbis stellt, bedeutet zugleich aber auch, daß – nicht anders als bei Goethe, wo dies aber *Faust II* vorbehalten bleibt – Marguerite es ist, die Faust erlöst.

So eindeutig in Gounods Oper Méphistophélès der Teufel ist und nichts anderes im Sinn hat als das Verderben der Menschen, so klar und unmißverständlich ist, daß die Frömmigkeit das Mittel ist, den Schlingen des Teufels zu entgehen. Wenn es zwischen Valentin und Méphistophélès wegen dessen fortgesetzter Anspielungen auf Marguerite zur Auseinandersetzung kommt und die Gesellschaft angesichts ihrer Wehrlosigkeit gegenüber Méphistophélès' Zaubereien eine wahre Hölleangst befällt, stimmt Valentin einen choralhaften Gesang an, der das Kreuz besingt. Er bannt die Furcht (Nr. 8, Choral des Épées). Über Marguerite hat Méphistophélès zunächst keine Macht, da, wie er sagt, ihre Tugend sie schütze und der Himmel selbst sie verteidige. Die dazu erklingende Melodie, auch



Jean Auguste Dominique Ingres:
Mephisto und Marthe, um 1828

sie choralähnlich, kehrt wieder, wenn Siébel versucht, den von Méphistophélès über ihn verhängten Fluch aufzuheben, daß alle Blumen, die er berührt, welken (Nr. 10). Sie erklingt genau dann, wenn Siébel von dem Ort spricht, an dem Marguerite jeden Abend betet. Wenn das geweihte Wasser dieses Ortes dann tatsächlich den Fluch wirkungslos macht, so ist es, als sei es Marguerite, die das Wasser geweiht hat. Es ist ihre Frömmigkeit, der der Teufel schließlich nichts anhaben kann, so offensichtlich er sie zum Fehltritt – im Sinne der Moral der in der Oper gezeigten Gesellschaft – verleitet und in Angst um ihr Seelenheil versetzt. Bezeichnend ist die Kirchenszene, in der im Gegensatz zu *Faust I* kein einschüchterndes und erbarmungsloses »Dies irae« ertönt, der Chor sich vielmehr am Ende mit Marguerite zu gemeinsamem Gesang verbindet, solidarisch gleichsam im Glauben an Gnade und Erlösung, während die Rolle des Erbarmungslosen allein Méphistophélès zufällt.

Frömmigkeit ist auch die zentrale Eigenschaft von Marguerites Bruder Valentin. Bei seinem ersten Auftreten besingt er ein geweihtes Amulett, das ihm seine Schwester als schützenden Talisman für den Krieg, in den er ziehen muß, geschenkt hat. Gegen dieses Amulett, Symbol der Frömmigkeit, ist Méphistophélès machtlos. Erst als Valentin in der Empörung über den Fehltritt Marguerites den Talisman von sich wirft – es geschieht zwischen den zwei Strophen des Duell-Terzetts (Nr. 25) –, ist er dem Teufel ausgeliefert.

Valentins Frömmigkeit ist starr, sie kennt keine Gnade, und in dieser Eigenschaft geht die Figur in ihrer Radikalität noch über

Faust I hinaus, wo es ihr auch schon nicht an Selbstgerechtigkeit mangelt. Daß Valentin die Schuld für den eigenen Tod Marguerite anlastet, mag noch verständlich sein. Die Schwester jedoch selbst für den Fall zu verfluchen, daß Gott ihr vergebe, ist blasphemisch und gotteslästerlich, jedenfalls innerhalb des Weltbilds von Gounods Oper. Offenkundig aber bedurfte die Enttäuschung Valentins dieser extremen Form des Ausdrucks. Für Valentin bricht die Welt zusammen, was freilich nur besagt, daß man sie nicht auf eine formalisierte Frömmigkeit gründen kann.

Marguerite tut ihren Fehltritt während der Abwesenheit Valentins, was besagen könnte, daß ihr sein Schutz fehlt, aber auch, daß sie, endlich einmal nicht bevormundet und eingezwängt, tun kann, was sie selbst mag. Es duldet keinen Zweifel, daß die Frömmigkeit, auf die ihr Bruder sie festlegt, die einer Heiligen ist, der kein Mensch zu genügen vermag. Aller Frömmigkeit zum Trotz steckt in Marguerite auch eine lebendige junge Frau, der es nicht gleichgültig ist, wenn ein junger Mann sie anspricht. Wie sehr sie die erste Begegnung mit Faust bewegt, zeigt anschaulich die Szene, in der sie das Lied vom König in Thule singt. Im Unterschied zu *Faust I*, wo Gretchen das Lied ohne Unterbrechung vorträgt, als habe sie Faust bereits wieder vergessen, hält Marguerite immer wieder ein, weil sie nicht in der Lage ist, sich zu konzentrieren, ihre Gedanken vielmehr immer aufs neue abschweifen und sich an die Begegnung mit Faust heften. Noch mehr aus der Reserve lockt sie der Schmuck, mit dem sie ganz anders umgeht als Gretchen. Angesichts der Pretiosen verwandelt sich Marguerite in eine Frau voller Koketterie, die selbstverliebt und lachend die eigene Schönheit genießt, in deren Glanz sie sich als Tochter eines Königs sieht. So jedenfalls zeigt sie ihre als Juwelen-Arie bekannte Solonummer, die bei Goethe kein Pendant hat. Marguerite erscheint hier weltzugewandter als Gretchen und in diesem Betracht verführbarer als jene. Andererseits läßt sie weniger Schuld auf sich. Die Mutter, die in *Faust I* stirbt, weil Gretchen ihr – modern gesprochen – eine Überdosis Schlafmittel verabreicht, ist schon vor Beginn der Handlung eines natürlichen Todes gestorben. Marguerite tötet ihr Kind im Wahnsinn, was sich bei Gretchen in dieser Eindeutigkeit nicht sagen läßt. Marguerite erscheint unschuldiger als Gretchen.

Es ist denn auch Marguerites keusch-unschuldiges Wesen, das Faust beeindruckt. Nicht zufällig spiegelt ihm Méphistophélès nicht, wie in *Faust I*, den erotisch »hingestreckten Leib« einer schönen Frau vor, sondern Marguerite am Spinnrad. Als Faust beim ersten Betreten von Marguerites Kammer seinen Empfindungen Ausdruck gibt, sind diese bestimmt vom Eindruck der Keuschheit und Reinheit (Nr. 12, Cavatine: »Salut! demeure chaste et pure«). Diese Empfindungen prägen auch die Liebe zwischen Faust und Marguerite, eine Beziehung, die bei aller Lebenslust und Begehrlichkeit beider doch vor allem von der herrschenden Gesellschaftsordnung bestimmt ist, von Anstand, Sitte und Moral. So findet das erste Zusammentreffen von Faust und Marguerite bei Fest und Tanz vor den Leuten statt, wie es sich gehört, mit entsprechendem Kommentar durch

die Leute, und nicht wie in *Faust I* auf offener Straße, wo sich ein Mann herausnimmt, eine ihm fremde Frau anzusprechen.

Man gehorcht den Normen. Marguerite hat sie soweit verinnerlicht, daß sie vor der Gegenwart der unmittelbaren Sinnlichkeit zurückschreckt und in die Zukunft flieht. Ihr Liebesgegenstandnis gipfelt in dem Bekenntnis, für den Geliebten sterben zu wollen; von ewiger Freude ist die Rede, als aber Faust zudringlicher wird und Marguerite merkt, wie weit sie sich in der Preisgabe ihrer Gefühle vorgewagt hat, flieht sie auch physisch. Wie die dann folgende Szene am Fenster zeigt, in der sie sich allein wähnt, begehrt sie den Geliebten, aber in der Angst vor der Hingabe, die gegen die Norm verstößt, wahrt sie die Form. Faust folgt ihr darin. Marguerites »göttliche Reinheit«, wie er sagt, ihre »keusche Unschuld« besiegt sein Begehren. Die Musik greift an dieser Stelle bezeichnenderweise auf die Cavatine Nr. 12 zurück. Daß die Liebe schließlich doch noch stattfindet, ist allein das Werk Méphistophélès', der die beiden gegen ihren so eindeutig und bestimmt geäußerten Willen in den Rausch der Gefühle zwingt. Schon der Beginn des Duets Nr. 18 steht gleichsam unter dem Bann Méphistophélès', der in der unmittelbar vorangehenden Nummer all das beschwört, was geeignet erscheint, Marguerite zu verführen, und die Übernahme der dort exponierten Melodik zu Beginn von Nr. 18 veranschaulicht, wie sehr Méphistophélès' Zauber wirkt.

Gounods Oper trägt die Züge eines klassizistischen Werkes. Wo *Faust I* gleichsam unbekümmert die Szenen und die Schauplätze wechselt, und zwar inhaltlich wie formal, sucht die Oper die Einheit. Da der Schmuck, der Marguerite aus ihrer Frömmigkeit herauslockt, ein Motiv von zentraler Bedeutung ist, bedarf es einer entsprechenden Exposition. Sie wird geliefert im Rondo vom goldenen Kalb, das an die Stelle des in dieser Hinsicht untauglichen Flohlieds bei Goethe tritt. So wird ein Bogen gespannt von Méphistophélès' Lied (Nr. 7) zur Juwelen-Arie Marguerites (Nr. 14). Damit aber nicht genug. Das Motiv des betörenden Goldes, derart drastisch eingeführt, wirft ein verändertes Licht auf das Lied vom König in Thule, in dem es um einen goldenen Becher geht. Das ist in *Faust I* kaum von Bedeutung, erhält in der Oper jedoch motivischen Rang. Bezeichnenderweise kennzeichnet der Text der Oper den Becher als besonders kostbar gearbeitet.

Figuren wie Siébel und Valentin, deren Auftritt in *Faust I* jeweils auf eine einzige Szene beschränkt bleibt, sind in der Oper über einen längeren Zeitraum gegenwärtig. Sie sind keine gleichsam flüchtigen Gestalten, sondern garantieren Kontinuität und damit Einheit. Musikalisch wird dem durch das Wiederaufgreifen von bestimmter Melodik und Motivik entsprochen, wie die Nummern 10 und 11 zeigen. Valentin wird im ersten Akt eingeführt, zieht dann in den Krieg und kehrt im dritten Akt zurück, an dessen Ende er stirbt. Beginn und Ende sind bestimmt von dem Amulett, das Valentin von Marguerite erhielt, und dieser Korrespondenz entspricht die Wahl der Tonarten, einmal Des-Dur, einmal Ces-Dur, verwandte Tonarten im tiefen B-Bereich. Auch die Szene des großen Soldatenchores



(Nr. 22), eine Szene, die in *Faust I* kein Pendant hat, steht nicht isoliert, korrespondiert vielmehr mit der Anfangsnummer des zweiten Aktes (Nr. 5), wo wie in Goethes *Szene Vor dem Tor* die Soldaten auftreten und von ihren Eroberungen singen. Auch in diesem Falle läßt sich von symmetrischer Anordnung sprechen.

Die musikalischen Beziehungen zwischen den Szenen und Nummern der Oper sind fraglos nicht derart, daß sich auch nur annäherungsweise von Leitmotivik à la Wagner sprechen ließe. Die Meinung jedoch, es handele sich um eine Oper, in der jede Nummer für sich stehe und jeweils pure Gegenwart darstelle, ist falsch. Die Zahl der musikalischen Rückverweise, der Reprisen und Erinnerungen ist groß, so daß die musikalische Vergangenheit der Handlung, wenn man so sagen darf, immer wieder gegenwärtig wird. Die Melodie, die im Duett Nr. 4 Fausts Begehren nach Jugend und Liebe charakterisiert, kehrt sowohl im zweiten (Nr. 8) als auch im dritten Akt (Nr. 11) wieder, und daß sie danach nicht mehr erscheint, ist in Fausts Verzicht auf sein Begehren begründet, das von Marguerites keusche Unschuld besiegt wurde. Die Musik der Erscheinung



Marguerites am Spinnrad in Nr. 4 dient im Liebesduett Nr. 18 dazu, die Liebesnacht zu besingen. Schließlich: Daß zu Marguerites Erinnerung an die erste Begegnung mit Faust in der Kerkerszene auch die Musik jener Begegnung ertönt, erscheint kaum erwähnenswert, weil selbstverständlich.

Die formale Anlage von Gounods Oper ist von großer Ausgewogenheit. Im Zentrum steht die Verführung Fausts und Marguerites zur Liebe. Um diese Mittelachse gruppieren sich jene Szenen, in denen die Gesellschaft ihre Rolle spielt und in denen die Soldaten und vor allem Valentin auftreten. Der darum gelegte Rahmen schließlich betrifft nur Faust und Méphistophélès allein, ausgenommen freilich die Schlußszenen, in denen zur formalen Überhöhung auch Marguerite beteiligt ist. Verbindet man diesen Aspekt mit der sich immer wieder bemerkbar machenden Vorliebe der Musik für Tonfall und Stilistik der Musik der Wiener Klassik – man denke nur an Fausts Cavatine Nr. 12, die wie eine klassizistische Violin-Romanze anmutet –, dann erscheint Gounods Oper wie der Versuch, dem Goetheschen *Faust* jenes klassische Maß zu verleihen, das er als Drama zwar nicht hat, das ihm als Werk eines Klassikers aber zukommt.

Das Theater ist der Ort, wo sich einem fortwährend Gelegenheit bietet, in unmittelbare Berührung mit dem Publikum zu treten: es ist gleichsam eine permanente, täglich geöffnete Ausstellung der Werke des Tonkünstlers.

aus: Charles Gounod,
*Aufzeichnungen eines
Künstlers* (1893)

Unzweifelhaft gehören die Kirchenmusik und die Sinfonie im allgemeinen einer höheren Gattung an als die dramatische; doch sind die Gelegenheiten und Möglichkeiten, durch dieselben bekannt zu werden, äußerst selten, und sie beziehen sich dann auch nur auf ein wechselndes Publikum, wohingegen das Theaterpublikum ein ständiges und regelmäßiges ist. Welche unendliche Mannigfaltigkeit bietet ferner die Wahl der Stoffe dem Opernkomponisten! Welcher Spielraum für die Phantasie, für die Vorstellung, für den Darsteller der Geschichte! [...]

Ich glaube, man kann als Regel aufstellen, daß einem Bühnenwerk beim Publikum immer der Erfolg zuteil wird, den es verdient. Derselbe ist das Ergebnis einer so zahlreichen Menge von Faktoren, daß das Fehlen einiger dieser Faktoren, [manchmal sogar der untergeordnetsten,] imstande ist (an Beispielen hierzu ist kein Mangel), die herrlichsten Vorzüge in Frage zu stellen. Die Inszenierung, die Tänze und Zwischenspiele, die Ausstattung, die Kostüme, das Textbüchlein – so vielerlei Dinge tragen zum Prestige einer Oper bei! Die Aufmerksamkeit des Publikums will fortwährend durch die Mannigfaltigkeit der Eindrücke unterstützt und rege gehalten werden! So haben Werke, die in gewisser Hinsicht Schöpfungen ersten Ranges waren, zwar nicht in der Bewunderung der Künstler, wohl aber in der Gunst des Publikums Schiffbruch gelitten, weil es ihnen an der nötigen Würze fehlte, die sie erst für den Gaumen derer, die sich mit dem keuschen Reiz des geistig Schönen nicht begnügen, annehmbar machte. [...]

Im Jahre 1856 lernte ich Jules Barbier und Michel Carré kennen. Ich fragte sie, ob sie geneigt wären, mit mir in Mitarbeiterschaft zu treten und mir die Komposition einer Dichtung anzuvertrauen. Sie erklärten sich mit großer Bereitwilligkeit damit einverstanden. Der Stoff, auf den ich zuerst ihr Augenmerk lenkte, war *Faust*. [...]

Faust hatte keinen durchschlagenden Erfolg, war aber unter meinen Werken für die Bühne dasjenige, welches bisher den größten Beifall geerntet hat. Ist damit zugleich gesagt, daß es meine beste Leistung ist? Ich weiß es nicht. Jedenfalls dient diese Erfahrung zur Bestätigung dessen, was ich weiter oben über den Erfolg gesagt habe, nämlich, daß derselbe vielmehr das Ergebnis einer Reihe glücklicher Umstände und günstiger Vorbedingungen als der Maßstab und Beweis für den inneren Wert eines Bühnenwerkes ist. Durch *äußere* Vorzüge wird die Gunst des Publikums erobert, durch *innere* wird sie gestärkt und festgehalten. Es ist nur allmählich möglich, die unzähligen Faktoren, welche bei einem Theaterstück zu berücksichtigen sind, ihrer Bedeutung nach zu erfassen und ihrer Form nach ganz zu begreifen. [...]

Keines der Werke, welche ich vor *Faust* geschrieben hatte, berechtigte zur Erwartung einer derartigen Oper; durch keines

Marie Miolan-Carvalho, die erste Interpretin der Marguerite in Gounods *Faust*, in ihrem Kostüm aus der Kerkerszene



war das Publikum darauf vorbereitet worden. In dieser Hinsicht bot sie also eine Überraschung. Eine Überraschung bot sie auch bezüglich der Interpretation. Frau Carvalho hatte allerdings schon vor der Rolle des Gretchens glänzende Proben ihrer vollendeten Technik und Auffassung gegeben – Eigenschaften, denen sie ihre Stellung unter den ersten Sängerinnen unserer Zeit verdankt; doch hatte sie bisher in keiner Rolle Gelegenheit gehabt, die eigentlichen Glanzpunkte ihres so sicheren, so verfeinerten und so überlegenen Talentes in dem Maße zu zeigen, nämlich die lyrischen und pathetischen Seiten desselben. Durch ihre Margarethe ist ihre Berühmtheit in dieser Beziehung erst begründet worden. Sie hat in dieser Rolle einen unverlöschlichen Eindruck hinterlassen, und dieselbe wird eine der ruhmvollsten Leistungen ihrer glänzenden Laufbahn bleiben. Barbot sang die schwierige Partie des Faust als hervorragend begabter Künstler. Balanqué, welcher die Rolle des Mephistopheles kreierte, eignete sich in Spiel, Erscheinung und Stimme vortrefflich für diese phantastische und satanische Figur, die er ungeachtet einiger Übertreibung in den Gesten und in dem ironischen Element mit feinem Verständnis zum Ausdruck brachte. Die kleinen Rollen des Siebel und Valentin lagen bei Fräulein Faivre und Herrn Raynal in guten Händen.

Was die Partitur anbelangt, so war darüber zu viel hin und her diskutiert worden, als daß ich auf einen Erfolg gehofft hätte.

Georg von der Vring
Schwarz
Nacht ohne dich.
Wer wird mein Herz bewahren?
Der Mond erblich.
Die Vogelwolken fahren.
Vorüberstrich
Ein Schwarm von schwarzen Jahren.



Marc Atkins: aus *Liquid City*



Hector Berlioz. Faust

26. März 1859.

Heute kann ich mir die Inhaltsangabe des Stückes ersparen. Jedermann hat selbstverständlich das Gedicht von Goethe gelesen.

– Ja, ja, ja, – werden Sie mir sagen, – Faust und Margarete und Mephisto wissen wir aus dem Kopf und die Sabbatgeschichte und den Hexenzauber ...

– Und ich antworte Ihnen, meine Herrschaften: – Nein, nein, nein! Nichts wissen Sie aus dem Kopf, denn erstens ist es sehr die Frage, ob Sie überhaupt Kopf haben, und zweitens haben Sie Faust höchst wahrscheinlich niemals gelesen, oder sollten Sie ihn doch eines Abends gelesen haben, um besser einschlafen zu können, wie man einen Roman von Paul de Kock liest (bei dem Sie allerdings nicht schlafen), so kennen Sie Faust deshalb doch nicht.

Aber einerlei, ich werde tun, als glaubte ich, jeder hätte darüber nachgegrübelt und dies wunderbare Gedicht verstanden und empfunden und werde mich über dies Thema ergehen, als seien wir alle in Jupiters Schoß groß geworden. –

Diese Träumereien, dieses Sehnen, der Durst nach Lust und Freude, die naive Leidenschaft, Liebesglut und Haß, der Einblick in Himmel und Hölle, das alles hat in der Tat viele Musiker und Dramatiker gelockt und angespornt, von den Zeichnern und Malern garnicht zu reden.

Wie oft hat man nicht Goethe damit belästigt (der seinerseits wiederum Marlowe belästigt hatte), aus seinem Werke eine Oper machen zu wollen, eine Legende, ein Ballett! ja ein Ballett! ...

Diese Idee, Faust tanzen zu lassen, ist wahrlich die großartigste, die je in einem Kopf ohne Gehirn entstanden ist, bei einem von diesen Menschen, die sich an allem vergreifen, alles profanieren ohne böse Absicht, wie die Amseln und Spatzen, welche die Meisterwerke der Bildhauerkunst in den öffentlichen Gärten für Vogelbauer halten.

Der Verfasser des Balletts Faust erscheint mir hundertmal erstaunlicher, als der Marquis von Molière, der sich daran machte, die römische Geschichte in Madrigale zu setzen.

Was die Musiker anbelangt, die sich daran versucht haben, die Personen des großen Gedichtes singen zu lassen, so muß ihnen vergeben werden, denn sie haben viel geliebt und diese Persönlichkeiten gehören ja auch von Rechts wegen in die Welt der Träume, der Leidenschaft, zur Kunst des Unbestimmten, des Unendlichen ... in das allumfassende Reich der Töne.

Außer dem Ballett von Faust gibt es über dasselbe Thema eine deutsche Oper von Spohr, eine italienische Oper von Signora Berlin, Ouvertüren von Richard Wagner und Lindpaintner, eine Symphonie von Liszt und eine Unmasse von Illustrationen, Legenden, Balladen, Kantaten, Sonaten und Variationen für Klarinette und Fagott.

Mit wievielen Dedikationen ist Goethe – der Olympier – nicht gequält worden! Wieviel Musiker haben ihm nicht geschrieben: »O Du!« oder nur ganz einfach: »O!« worauf er antwortete oder antworten mußte: »Ich bin Ihnen zu Dank verpflichtet, daß

Sie es der Mühe wert fanden, mein Gedicht zu illustrieren, ohne Sie würde es nicht beachtet werden, usw. ...«

Er war ein großer Spötter, der Gott von Weimar, den irgend jemand falsch den »deutschen Voltaire« genannt hat. Nur einmal fand er seinen Meister in einem Musiker. Denn das erscheint jetzt erwiesen, die musikalische Kunst wirkt nicht so verblöddend, wie die Herren von der Feder dies während langer Zeit haben glauben machen wollen. Seit einem Jahrhundert gibt es ungefähr ebensoviel geistreiche Musiker, als einfältige Schriftsteller.

Also Goethe war nach Wien gekommen, um dort einige Wochen zu verbringen. Er war viel mit Beethoven zusammen, welcher gerade seine herrliche Musik zu Egmont vollendet hatte.

Als er eines Tages mit dem melancholischen Titanen durch den Prater wandelte, verbeugten die Passanten sich ehrerbietig vor den beiden Spaziergängern, doch nur Goethe gab den Gruß zurück. Aber schließlich wurde er ungeduldig, weil er so oft den Hut lüften mußte: »Die guten Leute sind langweilig mit ihrer ewigen Dienerei,« sagte er.

– »Nichts für ungut, Exzellenz,« erwiderte Beethoven sanft, – »vielleicht gilt der Gruß mir.« ...

Erstaunlich ist es nicht, daß dies phantastische Drama eine so große Anzahl beabsichtigter, allerdings nicht ausgeführter Attentate erfahren hat. Ich bin im Gegenteil eher erstaunt, daß nicht schon vor zwanzig Jahren für unser größtes lyrisches Theater die größte Oper über dies große Thema Faust geschrieben wurde.

Aber nein! ein kleines Theater, ohne Subvention hat sich dieser edlen Aufgabe gewidmet. Es hat große Anstrengungen gemacht, sich Opfer auferlegt, und spart weder mit Talent noch Zeit und Geld, was ihm ein Anrecht gibt auf unsere lebhaftesten Sympathien und wärmsten Ermunterungen. Umgeben, wie wir es sind in der Kunstwelt, von Leuten, dessen einzige Sorge es ist, das Erhabene in den Staub zu ziehen, ist es unsere Pflicht, zu loben und anzuspornen, wo ein rühmliches Bestreben sich zeigt.

Dennoch finden viele das Faustthema unvereinbar mit den Anforderungen der Musik; andern ist es nicht dramatisch genug, langweilig und traurig.

Man mußte nur im Korridor im Théâtre Lyrique dies Gewirr von all den sonderbaren und widersprechendsten Meinungen hören:

– Na ja, das ist heute ein Erfolg! ...

– Ja, aber ich finde es wenig amüsam. –

– Amüsam! Nun mein Lieber, der Ausdruck paßt wohl nicht ganz hierher, man sieht sich doch nicht Faust an, um sich zu amüsieren. –

– Sie sind sonderbar! meinen Sie vielleicht, ich ginge ins Theater, um eine philosophische Abhandlung zu hören? Ich behaupte ...

– ... ach das Quartett im Garten ist entzückend! wie frisch, wie rührend! welch keusche Leidenschaft und welche Zärtlichkeit! –

– Na ja, da haben wir wieder das Wort »keusch!« einer der unanständigsten Ausdrücke, die man sich denken kann. Eure keusche Margarete ist eine ganz leichtsinnige Person, die den Fluch ihres Bruders vollauf verdient; vom ersten Liebeswort,



das ein Fremder ihr zuraunt, läßt sie sich umgarnen und bei der zweiten Zusammenkunft empfängt ihn die »keusche« Jungfrau in ihrem Gemach. Rührende Unschuld! ... –

– Ach seien Sie still ... –

– Liederliches Frauenzimmer, sie kriegt ein ...

– Ich bitte Sie, schweigen Sie! –

– ... und dann ertränkt sie es. –

– Sie rauben einem die ganze Poesie ... –

– Ja, habe ich etwa nicht recht? Kindesmord, das ist das richtige Wort! Keusch? Zum Kuckuck, eine schöne Keuschheit das! ... –

– ... Sie ergreifen ihre Degen, und vor diesem Scheinbild des Kreuzes erzittert Mephisto und flieht. –

– Diese glorreiche Idee hattest du nicht, Goethe!

Schade nur, die schöne Kirchenszene erscheint durch diese Idee absurd, denn Mephisto, der vor den Säbelgriffen in Kreuzesform zurückwich, dringt nun ohne Furcht bis in das Allerheiligste und erschrickt weder vor den wahren Kreuzen, noch vor den Altären, vor den geheiligten Bannern und frommen Gesängen. Wo bleibt da die Logik? –

– Darin mögen Sie wohl recht haben, aber einerlei, die Oper tritt doch aus dem gewöhnlichen, langweiligen Rahmen heraus.

- ... die Gartenszene ist ganz verfehlt. ...
- Ich finde im Gegenteil dies Duett im Garten ganz bezaubernd. –
- Es ist kein Duett, sondern ein Quartett. –
- Es sind wunderbare Stellen darin. –
- Ja, es ist ganz harmoniös, aber das ist auch alles, und übrigens ist es kein Quartett, sondern es sind vielmehr zwei alternierende Duette. –
- Nennen Sie es wie Sie wollen, das ist mir gleichgültig, wenn mich der Autor ergreift, bin ich zufrieden. Und er hat mich ergriffen. Dieser Monolog von Margarete am Fenster ist wundervoll! Ist das nicht eine ideale Schilderung wachsender Leidenschaft? ... –
- Aber was sollen die Schallbecken und die große Trommel während Margaretens Monolog? Was hat das für einen Zweck? –
- Sie kommen ein bisschen zu spät mit Ihrer Bemerkung, meine Liebe, denn das hat man sich schon in den Zwischenakten gefragt, aber niemand wußte eine vernünftige Erklärung dafür. –
- Ich werde den Autor fragen, das muß ich wissen, das interessiert mich. –
- Der Volkschor nach Valentins Tod ist ein Meisterwerk! –
- Ich bin ganz Ihrer Meinung, aber ich meine das Rezitativ, welches der sterbende Valentin singt, ist noch bedeutender. Diese Szene hat eine Kraft ...
- Alles in allem, man kann es sich nicht verhehlen, das ist heute ein Erfolg. –
- Ganz entschieden! und ein großer Erfolg. –
- Allerdings. –
- Ja, hatten Sie auf einen Durchfall gehofft? –
- Ich leugne nicht, das hätte mir Spaß gemacht. –
- Was Sie sagen! Können Sie Gounod nicht leiden? –
- Absolut nicht!
- Ja und warum? –

Der Mensch trägt einen langen Bart! ... Hat man je einen so bärtigen Musiker gesehen? Tragen Rossini, Halévy, Meyerbeer und Auber etwa Bärte? Was sind das für Zigeunermanieren! Wir sind doch nicht in Rußland! ...

– Da haben Sie recht! Das ist wahr! O ja, gegen so triftige Gründe läßt sich nichts sagen. ... In der Tat, ein so bärtiger Musiker kann kein Talent haben. Nun verstehe ich Ihre Abneigung gegen Gounod vollkommen. Aber irgend ein Dichter sagt einmal:

»Du côté de la barbe est toujours la puissance.«

Übrigens tragen Félicien David und Verdi auch einen Bart, und die scheinen Ihnen doch nicht zu mißfallen. ... –

– Ach das ist eine ganz andere Rasse von Künstlern und deren Bart ist auch nicht so lang. –

– Richtig, sehr richtig! Aber da beginnt der vierte Akt gerade, lassen Sie uns wieder in unsere Loge gehen. ...

Solches und Ähnliches erzählt man sich bei den Premieren im Foyer und in den Gängen im Theater bei allen Werken die einigen Wert haben.

Bei der Premiere von den Hugenotten sagte ein geistreicher Dichter ein Wort, welches man lange wiederholt hat:

Charles Gounod



– Das ist wirklich eine schöne Oper, schade, daß man sie nicht in Musik gesetzt hat. –

Also man grübelt, erfindet, arbeitet hart, setzt Schlaf und Gesundheit an die schwere Aufgabe der Komposition einer dramatischen Partitur, um den Launen einer unwissenden Menge als Fangball zu dienen – von den einen verhöhnt, von den andern verhimmelt, von allen mißverstanden. ...

Famæ sacra famés!

Bevor ich die zahlreichen Schönheiten erwähne, welche ich in der Partitur Faust fand, nachdem ich sie zweimal gehört habe, will ich noch vorausschicken, daß die Oper einen großen, berechtigten Erfolg erzielte.

In der instrumentalen Introduction, die an Stelle der Ouvertüre tritt, verrät sich der geschickte Harmonist.

Dieses Stück hat den Charakter einer traurigen Träumerei, von welcher sich die bald darauf folgenden ländlichen Gesänge frisch abheben. Sie vertreten hier die Goetheschen Ostergesänge und erwecken in Faust die Erinnerung an die reinen Gefühle seiner Jugend –; der Giftbecher entfällt seinen Händen. Warum dies so arrangiert ist, wird mir nicht ganz klar; mir scheint, das feierliche Läuten der Glocken und die frommen Gesänge, die aus der nahen Kirche in Fausts Arbeitszimmer dringen, sind unendlich viel ergreifender, als die Lieder der Bauern und seien sie noch so schön.

Nun erscheint Mephisto, und der Prolog endet mit einem Duett, dessen Stil mir nicht genügend ausgearbeitet scheint. Im übrigen ist es zu stark instrumentiert. Die Violinen bewegen sich unaufhörlich in den höchsten Höhen.

Der erste Akt wird durch einen außerordentlich munteren Volkschor eingeleitet, dessen Thema zuerst von den Tenören gebracht wird; dann übernimmt es der Sopran und allmählich geht es in alle verschiedenen Gesangsstimmen über mit einer überraschenden Leichtigkeit und Verve.

Im Ensemble sangen die Frauen im Chor viel zu hoch; schon in den ländlichen Gesängen hatte man unter diesem unerträglichen Fehler zu leiden.

In der Szene am Weinbrunnen hört man einen schönen Männerchor von hervorragender Energie, dessen Thema sich mit Geschick und zu angebrachter Zeit in die Form eines Chorals kleidet. Die religiöse Färbung dieses Gesanges ist durchaus gerechtfertigt, durch die Absicht des Volkes den bösen Geist zu beschwören.

Nichts Reizvolleres und Natürlicheres kann man sich denken als den ersten Satz der Margarete, welchen Madame Carvalho so anmutsvoll sprach:

Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Von Siebels Lied, der in Margaretens Garten Blumen pflückt, ist mir weder die Form noch die Weise im Gedächtnis geblieben.

Dagegen hat mich die darauffolgende Faustarie: »Sei mir gegrüßt, du heil'ge Stätte,« sehr ergriffen. Darin liegt unendlich viel echtes und tiefes Gefühl.

Aber das Solo, welches den Gesang des Tenors begleitet, schadet viel eher, als daß es dem Ganzen dienlich sei und ich glaube Duprez hatte recht, der eines Tages, als ein Instrumentensolo im Orchester ihn bei einer Romanze begleitete, sagte:



20/1/1999

WHITE SLEEVES :
ONE WHITE FOR CECILIA
ONE RED FOR BEATRICE

Black
Shawl outfit!
with clear 100%
BIKER FLUORESCENT
STRIP.

4 BISHOPS Mecca
Faust 1999

Dies Teufelsinstrument mit seinen Läufen und Variationen irritiert mich wie eine Fliege, die mir um den Kopf surrt und sich auf meine Nase setzen will.

In diesem Falle führt das Solo allerdings keine Variationen aus, es ist im Gegenteil mit großer Diskretion angewandt. Wie dem auch sei, ich kann nur wiederholen, die Melodie ist entzückend. Man hat wohl applaudiert, aber nicht genug, die Arie verdiente den hundertfachen Beifall. Ich weiß nichts, was so entmutigend wirkt für einen Komponisten, als diese Lauheit des französischen Publikums für musikalische Schönheiten dieser Art. Sie achten kaum darauf, die Melodie können sie nicht erfassen, der Rhythmus ist ihnen zu langsam, die Färbung zu fein, der Ton viel zu innig, als daß sie ihn verstünden.

Sie sagen: – Hm, es ist nicht schlecht und denken nicht weiter daran.

– Kaviar für das Volk! –

Aber ich bleibe dabei, es ist wundervoll und Barbot hat die Arie sehr gut gesungen.

– *Tant pis* für die, welche das nicht fühlen! ...

Der Gesang vom König von Thule ist in der Manier der Volkslieder geschrieben, was ihm einen sehr passenden, gotischen Charakter verleiht, aber er wird durch ein kurzes Rezitativ unterbrochen und das scheint mir nicht genügend motiviert. Nach meinem Empfinden müßte Margarete ihr altes Lied ohne Unterbrechung zu Ende singen.

Eine Bemerkung, die ich vorhin inmitten der Unterhaltungen im Foyer auffing, scheint mir nicht ganz ungerechtfertigt:

Margarete singt ein sanftes anmutiges Lied, nachdem sie den Schmuck angelegt hat, den sie in dem Kästchen gefunden. Gleichzeitig hört man die dumpfen Schläge der Schallbecken und der großen Trommel. Warum das? Sicher hat der Komponist hier eine Absicht gehabt, aber ich verstehe sie nicht.

Das Quartett von Mephisto, der alten Marthe, Margarete und Faust ist außerordentlich frisch und wahr und warm empfunden. Die Verfasser des Libretto hätten diese Szene vielleicht besser für die Musik einrichten können; so wie sie ist, hat der Komponist sie in hervorragender Weise wiedergegeben. Ich wüßte nicht zu sagen was schöner ist, die süße Harmonie des Gesanges, oder die verschleierte Orchestration der Begleitung. Dieser poetische Dämmerton, dieser musikalische Mondschein, welcher den Zuhörer umschmeichelt, ihn nach und nach berückt und bezaubert und ganz erfüllt von einer Erregung, die sich bis zum Schlusse stets steigert, ist bewunderungswürdig. Und diese prachtvolle Seite wird noch gekrönt durch Margaretes Monolog am Fenster. Die Leidenschaft des Mädchens bricht hier zum Schlusse mit ungestümer Macht und packender Beredsamkeit hervor.

Und dies glaube ich, ist das Meisterstück der Partitur.

Aber warum läßt man durch einen Mechanismus unter Margaretes Füßen die Sängerin emporsteigen, in dem Maße wie sich ihr Gesang erhebt? Der Zuschauer macht sich keine Illusionen darüber; er weiß sehr gut, daß Margarete kein reiner Geist ist, der sich allmählich in die Lüfte schwingt. Man hat wieder einmal das Bessere des Guten gewollt und ist über das Ziel hinausgeschossen. Es wäre weise, hinfort auf diesen Himmelfahrtseffekt zu verzichten.

An dieser Stelle, wo geistreiche, enharmonische Verflechtungen so wunderbare Modulationen herbeiführen, ist der Klang der Hörner mit Glück und Geschick angewandt. An einer der vorhergehenden Passagen hingegen, bei den Worten: »Himmliche Seligkeit« scheinen mir die Posaunen nicht angebracht zu sein.

Der dritte Akt beginnt mit der Romanze der verlassenen Margarete. Sie sitzt und Spinnrad und spinn. Um was handelt es sich? Um den Schmerz des armen Kindes, um seine verachtete Liebe, seine Herzensangst und Qual. Und nur dies zu schildern, daran soll der Musiker einzig und allein denken. Warum also in die Begleitung diese Art ein Rumrum bringen, welches das Geräusch des Spinnrades nachahmen soll? Bei Schubert war dies vielleicht zu entschuldigen, in einem Gesangsstück, welches nicht für das Theater bestimmt ist, einem den Gedanken an das Spinnrad geben zu wollen, weil man es nicht sieht (wenn hier das Spinnrad überhaupt eine Rolle spielen soll), aber in der Oper sieht man es: Margarete spinn wirklich. Wozu also diese überflüssige Nachahmung in der Begleitung.

Der Chor, den die Gefährten des Valentin singen:

Legt die Waffen nieder,

ist sehr hübsch.

Dem Marschmotiv, welches außerordentlich reich instrumentiert ist, fehlt es an Vornehmheit und Deutlichkeit. Durch die Klapphörner im Baß wird im Mittelsatz eine wunderbare Wirkung erzielt. Das Crescendo hingegen, welches das Motiv von neuem aufnimmt, mußte nach meinem Sinn etwas länger sein, um die Explosion des Finale noch mehr vorzubereiten und her austreten zu lassen.

Dieser Marsch wurde mit viel Geschrei da capo verlangt, aber die wundervolle Faustarie im zweiten Akt wurde nur wenig applaudiert!!!

– Pudding für das Volk! –

Die Serenade von Mephisto ist nicht hervorragend.

Im Ensemble der Sterbeszene von Valentin sind einige Passagen von außerordentlich dramatischer Wirkung.

Höre mich jetzt an, Margarete, ich sage Dir's,

Weil bald ich vor den ew'gen Richter trete,

wird von düsteren Harmonien begleitet, dann ertönt der Schreckensruf der Posaunen und mit dem Ensemble der Volksstimmen wird diese Stelle in ganz hervorragender Weise zu Ende geführt. Das ist von erhabener Wirkung. Ebenso musikalisch bedeutend ist die Kirchenszene, wo sich der Klang der Orgel und der frommen Gesänge mit Mephistos Fluch und den herzerreißenden Tönen der bereuenden Margarete vermischt. Der Hexensabbat auf dem Blocksberg erscheint verkürzt, aber ich weiß allerdings nicht recht, ob es möglich gewesen wäre, diese Szene auf einem kleinen Theater vollständiger darzustellen.

Nun sehen wir eine antike Erscheinung: Kleopatra, umgeben von ihrem wollüstigen Hof; die ägyptische Königin, Iras und Charmian liegen nachlässig hingestreckt auf purpurnen Ruhebetten und trinken. Man hört schmachtenden Bacchantengesang, der durch den Charakter der Szene gerechtfertigt ist. Der fünfte Akt wird durch ein zu langes Vorspiel eingeleitet. Wenn der Komponist uns noch eine Viertelstunde vor Mitternacht so

schauerliche Dinge zu sagen hat, so soll er sich nicht damit amüsieren Klarinettensoli spielen zu lassen.

Dieser Akt ist allerdings nur ganz kurz. Er besteht beinahe allein aus der berühmten Gefängniszene. Hier war die Aufgabe des Musikers außerordentlich schwer. Diese furchtbare Verzweiflung des wahnsinnigen Mädchens, die auf dem Stroh kauert, ihr wildes Angstgeschrei, Fausts vergebliches Flehen, das alles ist zu gespannt, zu gewaltsam, zu physisch schmerzhaft für die Musik. Dann kommt Mephisto hinzu und ruft:

Auf! Rettet ihr Leben, der Tag naht heran.

Hier ist eine solche Hast der Einwüfe geboten, ein so kurzer, herrischer drängender Akzent, wenn ich mich so ausdrücken darf, daß man nicht weiß, wie man das von den Sängern erreichen soll, besonders hier in Frankreich, wo sie die Töne im Rezitativ bis in alle Ewigkeit ausziehen, wenn sie nur zu sagen haben: – Ja, – Nein, – Du lügst. –

Nach vier Stunden Musik empfindet man immer eine große Erschlaffung. Folglich habe ich auch von diesem Akt, um die Wahrheit zu gestehen, nur eine sehr konfuse Idee, ich muß ihn noch wieder hören, um darüber urteilen zu können.

Der Schlußchor während Margaretens Apotheose wird entschieden viel zu laut gesungen. Es ist merkwürdig, welche Abneigung unsere lyrischen Theater gegen leise Chöre haben und welche unerklärliche Unwissenheit bei unsern Chordirektoren herrscht, welche die Wirkung nicht zu kennen scheinen, die eine sanfte Stimmung im Gesang unfehlbar auf alle Welt ausübt!

Madame Carvalho sang wie immer schön und hat die Rolle der Margarete mit Verständnis krüiert. Ihre Haltung, ihre Bewegungen sind außerordentlich weich und anmutsvoll, ihr Gewand sehr reizend. In der Gartenszene, in den bleichen Strahlen des Mondes, war ihre Gestalt unendlich poetisch.

Barbot hat sich seiner schwierigen Aufgabe als Faust mit viel Glück entledigt, oft sogar mit echtem Talent. Ballanqué ist ein vorzüglicher Mephisto. Er hat die richtige Erscheinung dafür, das scharfe Profil, den diabolischen Blick, die spöttische Miene und die gewaltige Stimme.

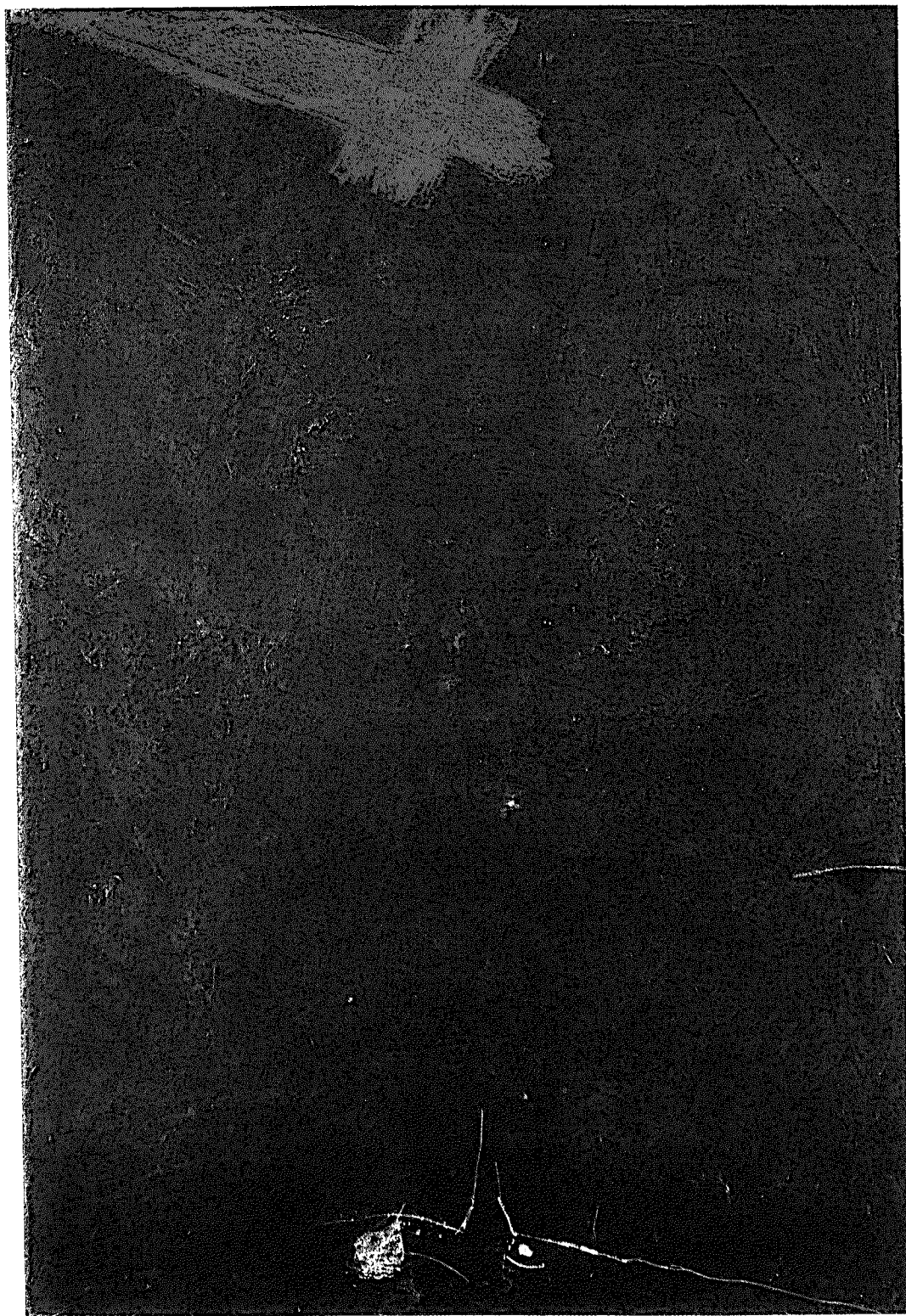
Ein junger Debütant, namens Reynal, mit einer guten, nicht tremolierenden Stimme, hat die Partie des wackeren Soldaten Valentin sehr anständig wiedergegeben.

Das Orchester, welches unter der geschickten Leitung von Deloffre stand, verdient unsere vollste Anerkennung und den Dank des Komponisten.

Ich denke es ist unnötig, hinzuzufügen, daß die Oper mit außerordentlicher Sorgfalt inszeniert und ausgestattet war. Man weiß hinlänglich, daß Carvalho, sobald es sich um das Schicksal großer Werke handelt, in deren Zukunft er Vertrauen hat, keine Kosten scheut und mit wahrhaft kühner Intelligenz große Summen opfert.

Ich habe kürzlich anlässlich der Aufführung von »La Fée Carabosse« gesagt: dies kann vielleicht der Erfolg des Tages werden.

»Faust« ist sicherlich der Erfolg der Zukunft.



Margarete. Faust. Mephisto.



Milan Kunc: Am Rande der Verzweigung, 1982

Hannelore Schlaffer. Faust oder Margarete oder Gretchen. Von der selbstbewußten Bürgerstochter zur Naiven

»Name ist Schall und Rauch« – Goethes Faust weiß sehr wohl, daß er mit dieser Antwort lediglich Margaretes Frage nach seiner Religion ausweicht. »Name« nämlich ist nicht nur »Schall und Rauch« – zu dieser Einsicht zumindest muß der kommen, der die vielen Versionen des Faust-Stoffes in der Moderne betrachtet und feststellt, daß die weibliche Hauptfigur einmal Margarete, dann wieder Gretchen heißt oder daß ein und daselbe Bühnenstück einmal *Margarete*, dann wieder *Faust* überschrieben ist. Der Namenswechsel verändert jedesmal auch den Charakter der Figuren, der Motive, der Interpretation.

Selbst das Publikum beteiligt sich manchmal an der Namensgebung, und es bleibt zu fragen, warum es gerade diese oder jene Bezeichnung wählte. Seit 1861, seit der Aufführung an der Dresdner Oper, zum Beispiel haben die Deutschen Gounods Oper *Faust* in *Margarete* umgetauft. Die Umbenennung wollte die Erinnerung an Goethes *Faust* verdrängen, und ohnehin hat das Publikum selbst die neue Titelrolle lieber noch Gretchen genannt als Margarete. Alle drei Figuren jedoch, Goethes Margarete, Gounods Marguerite und das Gretchen des Publikums, haben wenig miteinander gemein.

Der Name Gretchen wird in Goethes *Faust* vor allem von ihrem Bruder Valentin gebraucht, später auch von Faust. Die Verkleinerungsform legt sich dem Bruder nahe, da er bei der Schwester Vaterstelle vertritt, sie also für ihn Kind geblieben ist. Der Autor Goethe aber hat sie wachsen lassen, er stellt sie als selbständige, verantwortungsbewußte Haustochter vor, weshalb er den vollen Namen wählt, auf den sie getauft ist. Zwar nennt auch er seine Figur gelegentlich Gretchen, aber nur dann, wenn sie sich im privaten Raum aufhält, wenn sie ihre einsamen Lieder singt oder mit dem Bruder Valentin spricht. In allen Auftritten außerhalb des Hauses und sogar im Kerker ist sie Margarete. Das Publikum entmündigt diese Margarete, wenn es in ihr nur noch ein Gretchen sehen will, zu einem unbedeutenden, liebenswerten Geschöpf, dem sich folgenlose Gefühle des Mitleids entgegenbringen lassen.

Der erste Interpret Margaretens, der in ihr nichts als das naive Mädchen sehen möchte, ist Faust – das Publikum spricht ihm die Koseform nur nach. Da er sich ins Zimmer des geliebten Mädchens eingeschlichen hat, erscheint ihm das »Fräulein«, das er auf der Straße noch zu ehren und zu verehren vorgab, als Kind in den rührendsten Augenblicken ihres Kinderlebens.

Wenn Goethes Faust den Namen Gretchen gebraucht, so ist dies zwar die übliche Koseform eines Liebhabers, das Diminutiv bleibt aber dennoch eine Anmaßung. Faust übernimmt die Rolle des Beschützers, die dem Bruder zusteht, um die Eigenständigkeit Margaretens übergehen zu dürfen und sie zu Fall zu

bringen. Ihre wohlbekannte stolze Abweisung – »Bin weder Fräulein, weder schön« – hätte ihm zeigen müssen, daß sie ein waches Bewußtsein von ihrem Stand und ihren sozialen Möglichkeiten hat. Faust kann sie aber nur als Kind brauchen, sie soll auf seinem Weg Station, nicht Person sein. Goethes *Faust* nämlich ist das eigenartige Drama, das sich in einem zweiten Teil fortsetzen ließ, weil es zwei Hauptfiguren hat, von denen die eine, Margarete, tragisch untergeht, damit die andere, Faust, weiterlebt und sich in neue Welten begibt.

Das Publikum des 19. Jahrhunderts also hat sich dieses Bild und Inbild kindlicher Jungfräulichkeit geschaffen, indem es Fausts eigenen, lüstern-erotischen Blicken folgte. In Goethes *Dichtung und Wahrheit* hat es das biographische Vorbild für diese naive Naturerscheinung auszumachen vermeint. Im Gretchen des fünften Buches der Autobiographie, jener ersten Liebe des jungen Goethe, glaubte man das faßbare Vorbild entdeckt zu haben. Die Erinnerung des alternden Autors verklärt die Jugendgeliebte zum Kind: »Das Häubchen saß so nett auf dem kleinen Kopfe, den ein schlanker Hals gar anmutig mit Nacken und Schultern verband. Alles an ihr schien auserlesen, und man konnte der ganzen Gestalt um so ruhiger folgen, als die Aufmerksamkeit noch mehr durch die stillen treuen Augen und den lieblichen Mund allein angezogen und gefesselt wurde.«

An diese Szene aus *Dichtung und Wahrheit* haben sich die Kommentatoren gehalten, weil sie am ehesten der Assoziation von Gretchenfrisur und Gretchenzopf entsprach, die nun mit Goethes Figur verbunden wurde. Die Suche nach einem Vorbild im Leben des Dichters beweist aber nur, daß es ein literarisches Modell für seine Figur eigentlich nicht gibt: Die Margarete der Faust-Dichtung ist eine Erfindung Goethes. Die *Historia von D. Johann Fausten* von 1587, aus der der Dichter seinen Stoff bezog, kennt nur ein namenloses Mädchen, in das sich Faust verliebt; diese aber wird in keiner Weise schuldig. Am wenigsten läßt sich ein Vorbild für eine Figur finden, die ihr Kind umbringt und dafür enthauptet wird. Deshalb graben auch hier Neugier und Forscherlust wieder biographische Erlebnisse aus, um den Entwurf zu erklären. Goethe habe die Hinrichtung der Susanna Margaretha Brandt, der er als fünfundzwanzigjähriger Jurist auf dem Gerichtsplatz vor der Hauptwache in Frankfurt beigewohnt habe, zu den Schlußszenen seines Dramas angeregt. Nun ließe sich auf Heinrich Leopold Wagners Trauerspiel *Die Kindsmörderin* verweisen, das schon 1776 publiziert wurde und also der Öffentlichkeit früher bekannt war als die Fragmente des *Urfaust*. Doch behauptet Goethe im 14. Buch von *Dichtung und Wahrheit*, daß Wagner den Stoff von ihm, der ihm von der Absicht seines Dramas erzählte, übernommen habe: »Es war das erst Mal, daß mir Jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte.«

Das Sujet der Kindsmörderin wird von Goethe jedoch anders gehandhabt als von seinen Dramatiker-Zeitgenossen. Im Zeitalter der Aufklärung wurde das Motiv der verführten Unschuld mit einem sozialkritischen Programm aufgeladen; der Verführer im Drama des 18. Jahrhunderts nutzt seinen sozialen Rang,



Arv Scheffer: Marthe zeigt Gretchen
Fausts Juwelen, 1830

um sich ein Mädchen aus den unteren Ständen gefügig zu machen. Von der sozialen Anklage bleibt bei Goethe nichts erhalten. Faust braucht keine Frau niederen Ranges, um sich zu bestätigen. Gerade weil Margarete nur eine Episode im dramatischen Leben Fausts ist, das über das Mädchenopfer hinwegschreiten wird, verliert die Verführung ihren Leichtsinns, ihre Infamie. Faust ist ein Opfer wert. Die soziale Wut, die die Kindsmörderinnen-Dramen aufstacheln wollten, stimmt sich bei Goethe zum Bedauern darüber herab, daß große Geister nun einmal weibliche Liebesgaben brauchen. Die satanische Konstellation dämpft Goethe nicht allein durch die Gewissensqualen, die Faust heimsuchen, sondern, besser sichtbar für das Publikum, durch die Absolution Margaretes in der Kerkerszene. Nach diesem Freispruch steht der Verniedlichung der Mörderin zur Märtyrerin und der Märtyrerin zum melodramatischen Musterbild bürgerlicher Tugend nichts mehr im Wege.

Das deutsche Publikum, dem für Gounods Werk -- wie gesagt -- der Titel *Margarete* statt *Faust* vorgeschlagen wurde, hat denn auch die Oper begeistert aufgenommen und den neuen Titel akzeptiert, der ihm nicht den grübelnden Skeptiker, sondern die Gestalt eines begehrten Mädchens vorschwärmerische Augen rückte. Diese erste Banalisierung war so willkommen, weil die andere Banalisierung -- die Wandlung Fausts zu einer angeblich undeutschen, nämlich unproblematischen Figur -- kaschiert wer-

den konnte. Gounods Oper und Goethes Drama seien, so befand das Publikum, unvergleichlich! – ein Vergleich ist, gerade deshalb, besonders lehrreich.

Die Verschiebung der Aufmerksamkeit von der männlichen Hauptrolle auf die weibliche, auf die der Wechsel des Titels in Deutschland reagiert, setzt die Umgestaltung der Faust-Figur durch Gounods Oper voraus. Gedanken lassen sich nun einmal nicht so gut singen wie Gefühle, weshalb sich Goethes Grübler bei Gounod zum Heißsporn entwickeln mußte, der den Satan vor allem dazu braucht, um seinem inneren Aufruhr Luft zu verschaffen. Aus der Studierzimmer-Szene des Anfangs bleiben bei Gounod nur die Flüche der Ungeduld erhalten, mit denen Faust hinaus ins Leben drängt; die makrokosmischen Gedankenexperimente gehen weitgehend verloren und mit ihnen der rätselhafte Tiefsinn des Dramas – und erst recht die gern übersehene satirische Komödie seines Helden.

Goethes Faust nämlich ist eine Figur aus der alteuropäischen Gelehrten satire: Er ist ein mißmutiger, menschenverachtender, hypochondrischer Professor. Vom Leben weiß er schon längst nichts mehr, als Mephistopheles sich ihm zum Reisebegleiter durch alle Abgeschmacktheiten der Welt anbietet. Zu diesen Abgeschmacktheiten gehört nun einmal eine Frau. Faust, der in seiner Weltabgewandtheit die Frauen ganz vergessen zu haben scheint, muß deshalb wie geblendet sein, als ihm Mephisto nach der Verjüngung das Phantom eines Weibes im Spiegel zeigt, dessen Erscheinung zwischen deutschem Gretchen und antiker Helena changiert. Die Vorspiegelung ist nur der letzte Akt der Verjüngung Fausts; in diesem Mädchen stellt sich ihm Jugend als greifbar nahes Objekt vor.

Gounods Faust leidet auch schon, ehe er Marguerite gesehen hat, vor allem am Verlust der Lebensfreude, die ihm die Suche nach dem Stein der Weisen vergällt hat. Er spürt es nur zu deutlich, daß strenge Gelehrsamkeit den Verzicht auf Liebe bedeutet. Die Oper setzt eigentlich gerade an dem Punkt ein, an dem das, was das 20. Jahrhundert Frustration nennt, für Faust unerträglich geworden ist. Er braucht nicht erst den Teufel, um sich klar zu werden, daß eine Frau ihn aus dem Gelehrtenun-glück erlösen könne, er hat sie im Kopf, noch ehe Méphistophélès davon spricht.

Wollte man die beiden Faust-Figuren Goethes und Gounods mit den heutigen Maßstäben der akademischen Hierarchie messen, so wäre Goethes Faust ein alter Emeritus, dem ein langes Studium alle Lebenslust ausgetrieben hat, derjenige Gounods aber ein Privatdozent, der noch jung genug ist, um gegen die Askese der wissenschaftlichen Arbeit aufzubegehren.

Da Gounods Faust von Anfang an von Frauen träumt und die unschuldige Weiblichkeit, die er erobern wird, Gretchen, in sich schon entworfen hat, ist es um so merkwürdiger, daß dennoch der erste Teil der Oper ausschließlich Faust und Méphistophélès gehört. Über eine Dreiviertelstunde hinweg ist keine weibliche Stimme zu hören. Wer den Text verfolgt, wird aber sehen,

daß die weibliche Hauptfigur, Marguerite, unentwegt gegenwärtig ist, selbst wenn sie noch gar nicht auf der Bühne erscheint: Sie ist stumme Mitspielerin und Motor des gesamten Männerwesens. Schon der erste Gruß, mit dem der Chor den mißgelaunten Faust aus seiner Studierstube heraus- und ins Leben zurücklocken will, spricht, wenngleich noch unbestimmt, von ihr: »Fauls Mädchen, schläfst du noch! Der Tag strahlt schon im goldenen Mantel; [...] die ganze Natur erwacht zur Liebe!« Daß in der Tat damit Marguerite gemeint ist, zeigt Valentins spätere Schimpfrede gegen sie: »Deine weißen Hände werden nicht mehr arbeiten.« In Faust erregen diese Worte die Sehnsucht nach Jugend, Liebe, Glück; sie bringen so erst die Handlung in Gang: Gott »wird mir die Liebe wiedergeben, die Jugend und den Glauben!«

Noch ist die künftige Geliebte nur der gestaltlose Gedanke eines Mannes, bald aber erhält sie Gestalt und Figur, sie wird ein Phantom, ein inneres Bild: Méphistophélès läßt in einem Trugbild Marguerite am Spinnrad erscheinen. Die vage Sehnsucht Fausts nimmt dadurch konkrete Gestalt an. Eine noch faßlichere Erscheinung gewinnt das Idol Marguerite im gemalten Porträt auf jenem Medaillon, das Valentin auf dem Herzen trägt. Er bittet Gott und seine Freunde, die Schwester, die er verlassen muß, zu beschützen.

Gerade von Valentins frommem Gebet an aber scheint Gott seine Hand von Marguerite abzuziehen und sie dem Satan zu überlassen: Von nun an spricht vor allem Méphistophélès von ihr. Erst spät – und für eine Oper ungewöhnlich kurz – tritt endlich Marguerite selbst auf. Selten darf eine Hauptrolle bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne ihr Können so wenig zeigen wie hier. Aber gerade die Sparsamkeit von Marguerites ersten Worten hat den Zweck, die Imagination Marguerite noch ein weiteres Mal zu intensivieren.

Nur scheinbar also fällt die Oper in zwei Teile auseinander, in einen männlichen ersten und einen männlich-weiblichen zweiten Teil. Tatsächlich dominiert Marguerite von Anfang an das Geschehen, und man kann das deutsche Publikum nicht schelten, wenn es, da nun einmal der grüblerische Charakterzug des Goetheschen Faust entfiel, das eigentliche Wesen dieses Helden in der Eroberung der Frau sah, die von Anfang an seine Imagination beherrscht. Gounod und seine Librettisten Barbier und Carré haben ohnehin durch die Aufwertung Siébels zum zweiten Werber um Marguerite die Konstellation einer in Novelle und Oper üblichen Dreiecksbeziehung hergestellt, so daß die Liebe zum dominanten Thema werden mußte.

Gounod, der schon 1839 als junger Mann während eines Aufenthaltes in Rom auf Goethes Werk aufmerksam geworden war, fühlte sich, nachdem er kurz zuvor den Gedanken, Priester zu werden, aufgegeben hatte, vor allem von den chorischen Möglichkeiten des Textes angezogen, von Osterspaziergang, Hexenküche, Walpurgisnacht. Goethe selbst hat den sangbaren Charakter der *Faust*-Verse bemerkt, denn auch manche der Monologe Margaretes sind im Drama ausdrücklich als Lieder ge-

kennzeichnet (siehe dazu auch Hans Joachim Kreutzer, S. 179ff). Sie standen, dessen war sich Goethe bewußt, der Wirkung des Dramas auf einer Sprechbühne ebenso entgegen wie Fausts tief- und trübsinnige Monologe. Selten hat sich Goethe um die Vertonung seiner Werke bemüht. Diesmal aber bat er im November 1810 seinen Berliner Freund Zelter, er möge seinen *Faust* komponieren. Da Zelter dieser Bitte nicht entsprach, fühlte sich Goethe um so mehr in der Vermutung bestärkt, daß sein Stück für die Bühne ungeeignet sei. Die poetischen und intellektuellen Verluste, die das Drama durch Gounods Vertonung erlitt, hätte vielleicht sogar Goethe selbst akzeptiert, denn sie werden aufgewogen durch die erfolgreiche Erschließung des Werkes für die Bühne, die der Musik zu danken ist.

Gounods Librettisten gestalteten das Goethesche Mysterienspiel zum Bacchanal um. Der Wegfall des Vorspiels und des *Prologs im Himmel* leitet diesen Wandel ein und beseitigt eine der Ursachen für die Bühnenuntauglichkeit des Stückes: die Schwierigkeit, die die damalige Epoche darin sah, Gott auf die Bretter zu bringen. In Gounods Oper beherrscht Méphistophélès allein die Szene, und zwar diesmal als Gott des Weines. Nicht nur für die Studenten in Auerbachs Keller, bei denen es nahe liegt, ist der Wein das Lebenselixier. Trinken ist für alle Figuren ein symbolischer Gestus. Trunkenheit durch Wein und Trunkenheit durch Liebe gehen ineinander über. Im Laufe der Handlung verwandelt sich der Wein in einen immer anderen flüssigen Stoff, der meist einen tragischen Ausgang der Liebesgeschichte symbolisiert.

Selbst Marguerites Lied von Leben und Lieben, die Ballade vom König in Thule, ist ein Trinklied. Der König, der den goldenen Becher, das Geschenk seiner Geliebten, nach ihrem Tod zu seinem täglichen Gebrauch bestimmte und ihn nach seinem Tod keinem anderen gönnen will, ist der Inbegriff dessen, was sich ein liebendes Frauenherz als Mann wünscht. Der Becher, den das Mädchen als Substitut der Weiblichkeit versteht, symbolisiert hier das Gegenteil von dem, was sich die trinkenden Männer im Stück als Lebensideal entwerfen. Der stets aufs neue zu füllende Becher garantiert für sie den ewigen Wechsel von Begierde und Genuß. Die männliche und die weibliche Version eines Trinklieds, Lebensrausch und Treueschwur, sind unvereinbare und daher ins Tragische tendierende Gegensätze.

Gounods Marguerite ist eine kluge Person, die zwischen Wirklichkeit und Wunschtraum zu unterscheiden weiß und sich deshalb weniger den Träumen der Poesie als den Chancen der Gegenwart zuwendet. Sie macht sich die Unwirklichkeit der alten Geschichte bewußt und versteht sie lediglich als Ornament, mit dem sie ihre Bewunderung für den Galan umrahmen kann. Für sie ist der König von Thule als Faust auferstanden. Der soziale Stand eines Verehrers ist für sie wichtiger als seine Treue; im hohen Rang des Königs liegt für sie der Reiz der Erzählung, nicht in seinem tiefen Gefühl. Die Ballade, derer sich Goethes Margarete wie eines Gebetes zum Schutz gegen die Verführung erinnert, wird bei Gounod zu einer alten Fabel, die Marguerite dem feinen Herrn zuführt.

Verschieden auch reagieren die beiden Margareten, als sie das teuflische Präsent, das Schmuckkästchen, in ihrer Kammer finden. Goethe nutzt die Gelegenheit, um den Zwiespalt in Margaretes Wesen zu entfalten. Der Anblick von Gold und Perlen macht ihr die Grenzen ihres Standes bewußt, die sie akzeptiert: »Nach Golde drängt, / Am Golde hängt / Doch Alles. Ach wir Armen!« Bei Gounod tritt mit Margarete in dem Moment, da sie das Kästchen in Besitz genommen hat, eine Verwandlung ein, die sie erst zu der Marguerite der Oper macht. Denn so gut wie Goethes Faust, damit er zu einer sangbaren Partie werde, seine philosophische Nachdenklichkeit ablegen muß, so gut muß Margarete, wenn ihr Gesang das Ohr eines Publikums erfreuen soll, ihre moralische Bedenklichkeit und ihren Realitätssinn aufgeben.

Zum Glück hat Marie Miolan-Carvalho, die erste Verkörperung der Figur bei der Uraufführung im Théâtre Lyrique, die Chance erkannt, aus der Entdeckung des prachtvollen Geschenks im Schrein der Marguerite eine große Arie zu machen, in der sie, endlich, all ihr Können zeigen durfte. Auf ihre Empfehlung hin schrieb Gounod die Juwelen-Arie, mit der sich die Marguerite der Oper, während sie den Schmuck anlegt, selbst nobilitiert – als Sängerin wie als Figur. Bei Gounod ertönt ein Jubelgesang, während sich Marguerite schmückt und in den Stand einer Prinzessin erhebt: »Nein, das bist du nicht! [...] Das ist ein Königskind, das man im Vorbeigehen grüßt!«

Die Juwelen-Arie ist Gounods Champagner-Arie. Was einem Don Giovanni der Wein, das bedeutet einer Marguerite das Gold. Beides sind Rauschmittel, und so bezeichnet die Juwelen-Arie den Eintritt Margaretes in die orgiastische Welt der Männer. Nun ist sie nicht mehr Bürgermädchen, sondern verführte Verführerin; sie hat im Bacchanal, das der Text von Anfang an und die Musik zunehmend inszenieren, endlich ihren Platz gefunden. Wein und Gold entrücken die Figuren in eine Sphäre, in der Sprache zu Gesang werden muß. In der Begeisterung über die Entdeckung des kostbaren Metalls und in seiner glänzenden Erscheinung kommt das ekstatische Wesen der Oper erst recht zu sich.

Die Marguerite der Juwelen-Arie, die das Lebensglück in weiblicher Pracht vorstellt, wäre nicht geeignet gewesen, zum Gretchen des Publikums zu werden, zu jenem rührenden Wesen, das Sünden, je größer sie sind, um so liebenswerter machen. Zur Entstehung aber auch dieses Bildes hat Gounods Oper beigetragen. Seine Marguerite, wäre ihr Charakter mit der Juwelen-Arie festgelegt gewesen, hätte fast eine femme fatale werden können. Um aber Gretchen zu werden, dieses rührende Geschöpf, dem die Zuschauer sogar einen Mord nachsehen, muß Mitleid den Schrecken über die ungeheuerliche Tat überwiegen. Die Marguerite der Oper ist keine charakterlich geschlossene Figur. Sie wandelt sich mit ihren Arien. Zumindest hat die Primadonna, Marie Miolan-Carvalho, die dem Komponisten einen Tribut für ihren schönen Sopran abverlangte und ihn zur Juwelen-Arie inspirierte, die Figur zerbrochen und zwei verschiedene Wesen aus ihr werden lassen: die Naive und die

Kokette, die Unschuld und die Sirene. Übergangslos tritt nach der Juwelen-Arie Marguerite dem Mann aus der Fremde wieder als das naive Bürgermädchen entgegen.

Goethe hat einer solchen Bewußtseinsspaltung in seiner Figur vorgearbeitet. Verführung, das Substrat dessen also, was man die Gretchen-Tragödie nennt, ist an sich ein Prozeß, so daß sich auch die Goethesche Margarete wandeln muß, wenn gleich sich die Metamorphose der Spröden, die sich ihres Leibes noch gar nicht bewußt ist, zur Liebenden, die ihn verschenkt, und schließlich zur Verbrecherin, die ihn zerstört, in sanfteren Übergängen vollzieht. Eine Geschlossenheit der Figur bei Gounod, wenn überhaupt sie empfunden wird, entsteht durch das Medium des Gesangs, nicht durch die Konsequenz des Charakters: Vor allem ist Margarete nun eine, die schön singt; diese Eigenschaft enthebt sie jeglicher Schuld.

Alle Kunstgattungen, nicht nur Dichtung und Musik, haben daran gearbeitet, diese Sentimentalisierung Margaretes und ihre Umbenennung in Gretchen zu vollenden. Ohne die Anregung der Malerei hätte den beiden Librettisten das Bild und Gounod die Inspiration gefehlt, die ihn schließlich die lyrischen und das Publikum so rührenden Passagen seiner Musik schreiben ließ. 1850 lernte der Komponist den holländischen Maler Ary Scheffer (1795–1858) kennen. Dieser war durch einen Zyklus von Gemälden populär geworden, die Szenen aus Margaretes Leben darstellen. Sie wurden in Lithographien weit verbreitet und hatten fast mehr Erfolg als Delacroix' Illustrationen zum *Faust*, die freilich ebenso bühnenwirksame Entwürfe anboten. Scheffer richtete seinen Blick mehr auf die menschliche Sphäre des Dramas und machte es zu einem bürgerlichen Rührstück.

Marthe Kolb erklärt in ihrer Biographie *Ary Scheffer et son Temps 1795–1858* die Faszination, die der Maler auf den Musiker ausübte, vor allem aus dem Ambiente, mit dem Scheffer die Goethesche Figur umgibt. In der Tat wurde diese Ausstattung häufig als das Bühnenbild genutzt, in dem man im 19. Jahrhundert die Liebestragedie einquartierte. Gounod, so meint die Biographin, habe vor allem die Einfachheit von Ambiente und Figurendarstellung gefallen. Eine Beschreibung der ersten Aufführung von Gounods Oper zeigt, daß Marie Miolan-Carvalho ihr Kostüm nach Scheffers Gemälden gewählt hatte. Auch Charles Lenormant, dessen Biographie Scheffers ein Jahr nach der Premiere von Gounods Oper entstand, erkennt die Anregung, die des Malers Bild für die Sopranistin gewesen sein mußte, der man anders eine solche Rolle nicht hätte zutrauen mögen.

Aufmerksame Beobachter hatten schon damals die Verwandlung Margaretes in Gretchen, der selbstbewußten Bürgerstochter in die Naive, bemerkt. Camille Saint-Saëns, gewöhnt an die französische, verniedlichende Version dieser Figur, besuchte eine Aufführung von Goethes *Faust* in Deutschland und zeigte sich verwundert über die ihm unbekanntere Interpretation Margaretes als einer stolzen, kleinstädtischen Bürgerin: »Als ich Goethes ›Faust‹ zum ersten Mal auf einer deutschen Bühne



Ary Scheffer: Gretchen im Gebet vor dem Bildnis der Schmerzhaften Mutter Gottes, 1825

sah, war ich höchst erstaunt, eine schlanke Brünnette unerwartet auf der Bühne während einer Kirmes auftauchen zu sehen, die auf Fausts Komplimente in empörtem Ton antwortete: »Bin weder Fräulein, weder schön ...« und sich dann wieder schnell in der Menge verbarg. Sie war nichts weniger als das ideale, hellhäutige Geschöpf, mit dem uns Ary Scheffer vertraut gemacht hat (das die Kirche mit engelhaftem Antlitz verläßt, während Faust sie hingerissen betrachtet), oder die traumhafte Schöpfung, die durch Gounods Musik populär geworden ist.«

In Saint-Saëns' Beobachtung begegnen sich alle Künstler, die die Gretchen-Figur geschaffen haben: Goethe, Scheffer, Gou-

nod; der Dichter, der Maler, der Musiker – einer nur fehlt: das Publikum, das durch seine wechselnde Namensgebung die Akzente für das Verständnis der weiblichen Figur setzte. Ob man das Spiel eines intellektuellen Geistes, Fausts, oder das Drama eines unschuldigen Kindes, Gretchens, oder das Mysterienspiel der Erlösung durch das Ewig-Weibliche, durch Margarete, erleben wollte, entschied das Publikum je nachdem. *Faust* ist ein Gesamtkunstwerk. Goethe allein hätte mit seiner Figur nicht jenen Mythos schaffen können, zu dem sie erst durch die Mitarbeit der gebildeten Welt geworden ist. Und diese Welt entscheidet noch heute, ob sie Faust oder Margarete oder Gretchen sehen oder hören will.

Johann Wolfgang Goethe

Der König in Thule

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

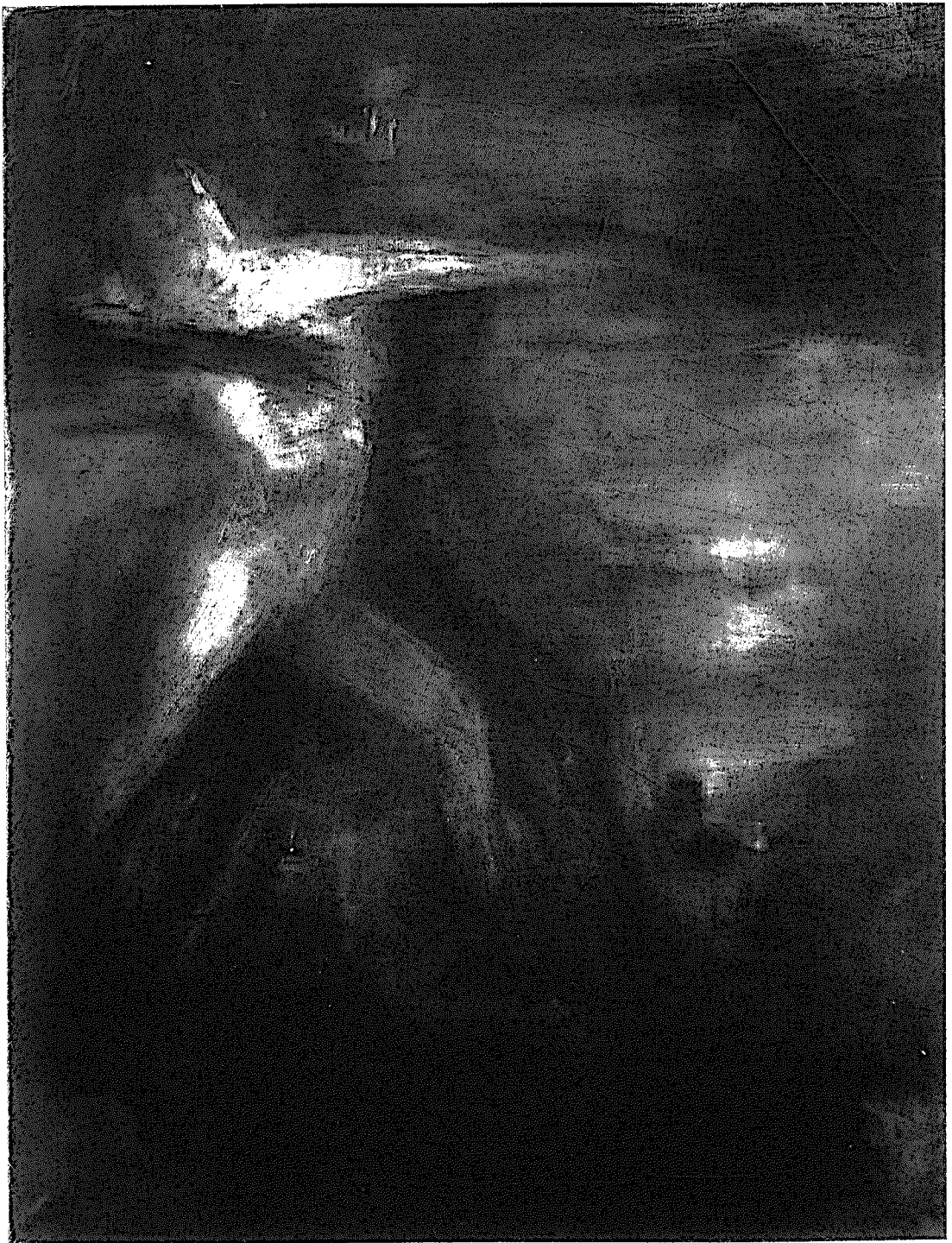
Es ging ihm nichts dartüber,
Er leert ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich.

Er saß bei'm Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Väter-Saale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heiligen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief in's Meer,
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.



Christa Näher: kein Titel (Tänzerpaar), 1987

In Weimar gibt es einen aufsehenerregenden Fall von Kindsmord. Eine junge Frau, unverheiratet, tötet ihr Söhnchen kurz nach dessen Geburt. Sie kommt ins Zuchthaus. Die gerichtlichen Verhandlungen ziehen sich bis zum Spätherbst hin. Dann wird das Urteil gefällt. Es lautet: Todesstrafe. Am 28. November 1783 wird es in Weimar vollstreckt. Beim Hochnotpeinlichen Halsgericht muß die junge Frau auf dem Marktplatz ihre Tat öffentlich bekennen, dann wird sie auf dem alten Richtplatz vor dem Erfurter Tor vom Scharfrichter mit dem Schwert enthauptet.

Die Bevölkerung hat der Hinrichtung beizuwohnen. Für die Weimarer ist es als Beispiel der Abschreckung, der Warnung vor solch *schwarzen Taten* gedacht.

Gewiß wird Christiane Vulpius die Enthauptung der Kindsmörderin erlebt haben.

Goethe hat mit dem Fall zu tun, er ist am Todesurteil direkt beteiligt.

Der unterschiedliche Blickwinkel, aus dem beide es erleben; Christiane, die Achtzehnjährige, als Zuschauerin, er als verantwortlicher Minister. Kaum fünf Jahre später werden sie ein Paar sein.

Goethe gibt am 4. November 1783 folgenden Satz zu den Akten: *daß auch nach meiner Meinung rätlicher seyn mögte die Todesstrafe beizubehalten.*

[...]

Ich stelle mir Christiane Vulpius' Ängste vor, als sie entdeckt, daß sie schwanger ist. Die Zeit bevor sie es Goethe sagt. Die Zeit danach. Was wird werden?

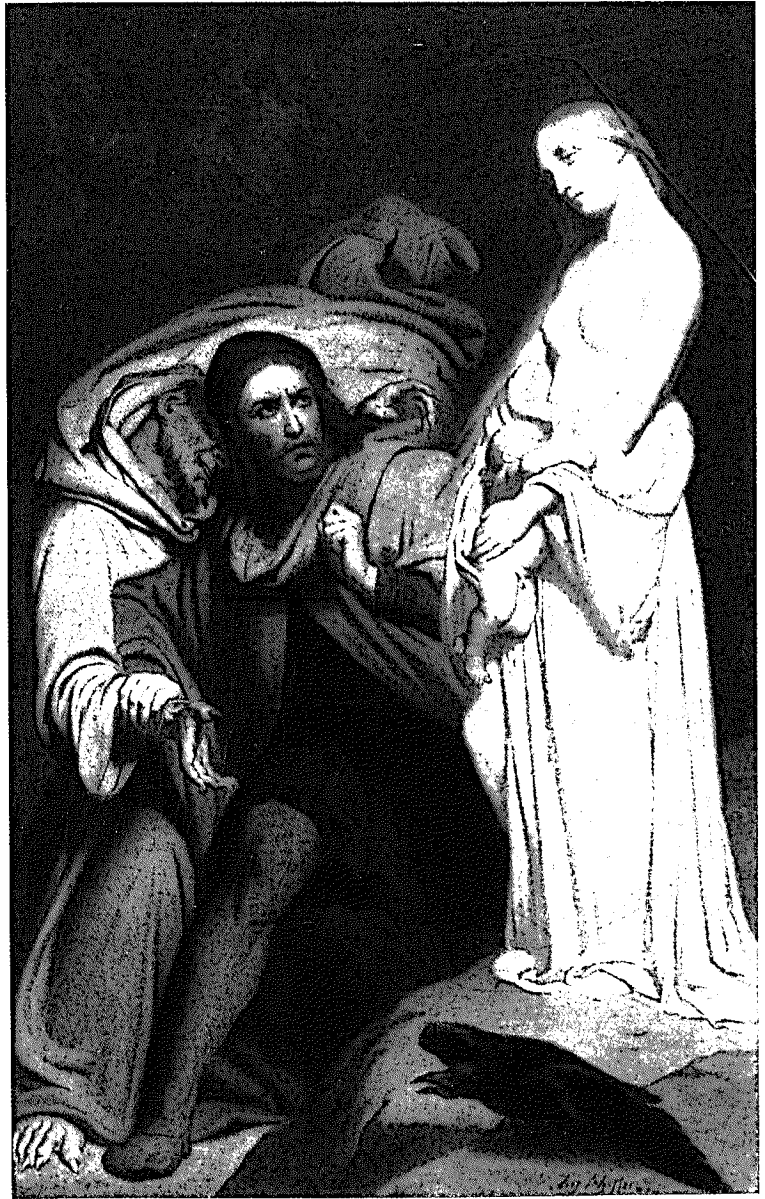
Stuprum inferre virgine, eine zur Hure machen. Uneheliche Beiwohnung, Hurerei, ist durch Gesetz verboten und hat die Strafe des *Stuprums* zur Folge, *stuprum flagitium probrum fornicatio*.

Ob Christiane Vulpius sich an das Schicksal von Anna Catharina Höhn erinnert hat? Der Fall liegt kaum fünf Jahre zurück.

Eine uneheliche Schwängerung, wird sie bekannt, gilt sie als Fall offenkundig gewordener Unzucht und steht unter Strafe. Selbst das Verbergen der Schwangerschaft ist nach Weimarer Gesetzen strafbar. Sanktionen des Weimarer Stadtrates und der Kirche sind zu fürchten. Die Strafen sind vielfältig: Geldstrafen, Schwurhand, öffentliche Kirchbuße. [...]

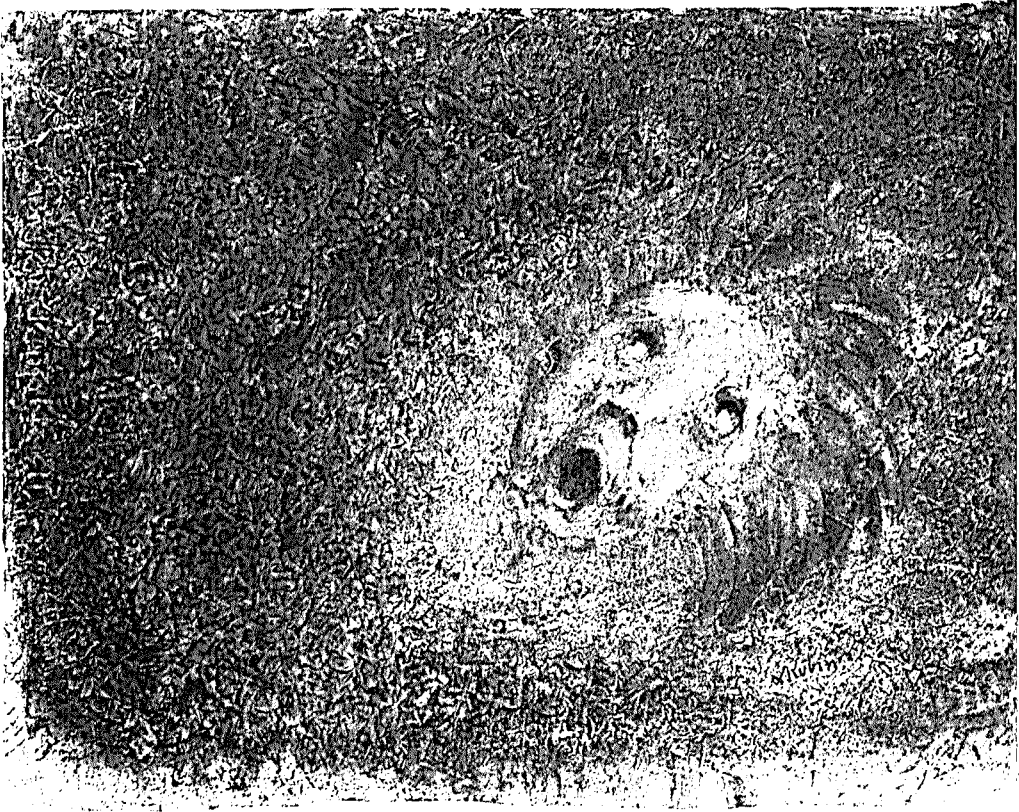
Ob Goethe sich sofort und freudig oder verwirrt und zögerlich zu seiner Vaterschaft bekannt hat, wissen wir nicht.

Er kennt selbstverständlich die Gesetzeslage. Die Vorstellung: Goethe sitzt in Weimar eine *Gefängnißstrafe* ab. Aber es ist, wie Christianes Bruder sagt: sein *hoher Stand* ist ein *Vollmachtsbrief*, *alles cum privilegio zu thun, was ein Niedriger nicht ohne Strafe zu thun wagen darf*. Goethe selbst ist in Sicherheit, aber er weiß, seine schwangere Freundin ist in seiner Hand. Nur er kann ihr helfen. Ende Juni muß Goethe sich in der Angelegenheit der unehelichen Schwangerschaft an Voigt, seinen Amtskollegen und Mitglied des Geheimen Consiliums, gewandt haben.



Schriftliches ist nicht überliefert. Ein halbes Jahr später aber, das Kind ist geboren, bedankt sich Goethe in einem Brief vom 27. Dezember 1789 – es ist der Tag der Taufe – bei Christian Gottlob Voigt für die *Gefälligkeit, womit Sie mir vor einem halben Jahr in re incerta beystehen wollten.*

Bei dieser *Gefälligkeit* kann es sich nur um dessen Bereitschaft gehandelt haben, die Angelegenheit der unehelichen Schwangerschaft zu regeln.



Alfred Kubin: Seele eines Kindes, um 1905

- 1 Bis jetzt, ich Arme,
hab ich es wohl verborgen
und war klug beim Lieben.
- 2 Schließlich kam es an den Tag,
denn mein Bauch schwoll an,
mir Schwangeren steht die Geburt bevor.
- 3 Deshalb schlägt mich die Mutter,
deshalb schilt mich der Vater,
beide behandeln mich hart.
- 4 Allein zu Hause sitze ich,
hinauszugehn trau ich mich nicht,
nicht unter Leute gehn und fröhlich sein.
- 5 Wenn ich auf die Straße gehe,
werde ich von allen angestarrt,
als wäre ich ein Ungeheuer.
- 6 Wenn sie diesen Bauch sehen,
dann stoßen sie sich gegenseitig an
und verstummen, sobald ich vorübergehe.
- 7 Immer stoßen sie sich mit dem Ellenbogen an,
zeigen mit dem Finger auf mich,
als hätte ich wunder was getan.
- 8 Sie deuten mit dem Kopf auf mich
und meinen, ich hätte den Scheiterhaufen verdient,
weil ich einmal einen Fehltritt tat.
- 9 Was soll ich alles aufzählen?
Ich bin im Gerede
und im Munde aller Leute.
- 10 Deswegen werde ich übel behandelt
und sterbe schon vor Leid,
immer bin ich in Tränen.
- 11 Das macht das Leid am schlimmsten,
daß mein Geliebter in der Fremde sein muß
wegen dieser kleinen Sache.
- 12 Wegen des Vaters grausamem Zorn
ging er nach Frankreich,
von diesem weit abgelegenen Land.
- 13 Ich bin voll Trauer,
daß er ferne ist,
das macht den Schmerz am schlimmsten.

aus: *Carmina burana*

Jürgen Schläder. Die Trivialität des Bourgeois. Zu Charakter und Funktion der Faust-Figur

Der Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie, also dem umfassenden klassischen Bildungskanon noch des späten 18. Jahrhunderts, gewinnt Gounods Faust kein Interesse ab. Auch die geheimen Lehren der Natur, die irrationalen Begründungen des Daseins üben auf ihn keine Faszination aus. Was die Welt im Innersten zusammenhält, schert diesen Faust herzlich wenig. Er kennt nur eine Sehnsucht: immerwährende Jugend und schrankenlosen Gefühlsrausch. Was Goethes Faust-Gestalt auf der ruhelosen Suche nach Neuem und Unbekanntem gleichsam nebenbei erfährt, gerinnt der Opernfigur zur einzigen Lebensperspektive.

Einen solchen Faust hindert auch nicht, im Unterschied zu Goethes grüblerischem Sucher, die österliche Heilsbotschaft himmlischer Chöre an der Beendigung seiner erschöpften Lebensbahn. Wo der *Prolog im Himmel* als metaphysisches Aktionsfeld suspendiert ist wie in dieser Oper, wo das göttliche Prinzip nicht den Machtkampf mit dem mephistophelischen besteht, um seine Überlegenheit zu beweisen, hat das Seelenheil als erstrebenswerte Dimension menschlichen Daseins keinen Sinn und keine Berechtigung. Den Faust der französischen Oper stimulieren vielmehr die Frühlingsgesänge junger Mädchen zu einem letzten Versuch, das Lebensglück zu zwingen. Wo die gesamte Schöpfung, der schwärmerische Gesang der Vögel, das schmeichelnde Licht der Morgensonne, das Murmeln des Bachs und die bunten Blumen einzig für die Liebe erwachen (der Mädchenchor formuliert die bezeichnende Erkenntnis »Toute la nature s'éveille à l'amour«), mag der alternde Faust nicht abseits stehen. Freilich gebieten ihm sein Zweifel an Gott und die Enttäuschung des Lebens den Ruf nach Satan. Wo Liebe und Jugend abhanden kommen, verliert auch der Glaube seine Funktion. Der Faust der Oper erkennt diese Defekte mit aller Schärfe. Ihm hilft nur noch die Hölle.

Folglich formuliert Faust in seinem Pakt mit Mephisto als Forderungen die zentralen Elemente des Genußlebens mit drastischer Eindeutigkeit. Nicht nach Reichtum, Ruhm, gesellschaftlichem Ansehen und purer Macht steht diesem Faust der Sinn, sondern nach Jugend, Vergnügen und jungen Geliebten. Deren Liebkosungen und Begierden fordert er ein, die kraftvolle Wirkung mächtiger Triebe will er genießen, die fantastische Ausschweifung des Herzens und der Gefühle durchleben. Er bringt seine hedonistischen Vorstellungen auf den Punkt: brennende Jugend mit ihren Begierden, mit ihrem Rausch und ihrem Vergnügen. Mephisto garantiert die Erfüllung der Träume und malt ein pralles, lebensechtes Bild der Jugend, die nach Faust ruft und die anzuschauen er nur zu wagen braucht: die anbetungswürdig schöne und liebe reizende Margarete. Daß sie als Vexierbild der Hölle, als Phantom selber schon bloße Verführung darstellt, ficht diesen Faust nicht an und fügt sich umstandslos in den gepriesenen Lebensentwurf: nicht länger Tod, nicht länger Gift, sondern pralles, ausschweifendes Leben.



Dieses vermeintliche Zerrbild einer Faust-Figur ist keineswegs, wie häufig behauptet, die typisch oberflächliche, romanisch verengte Sicht auf einen tiefgründig deutschen Charakter, sondern die Projektion beherrschender Lebensumstände des Zweiten Kaiserreichs in eine prominente literarische Gestalt von europäischem Format. Goethes rastloser Sucher, dessen Vertrauen in die Überlegenheit der Metaphysik den Blick in die innerste Logik der Welt erlauben könnte, war den Franzosen als literarische Gestalt und als individueller Charakter sehr wohl vertraut. Gerade ein skeptischer Querdenker wie Gérard de Nerval, der heute als Begründer der modernen französischen Lyrik gilt, legte 1826 eine kongeniale französische Übersetzung von Goethes *Faust*-Tragödie vor. Mitten im kritischen Diskurs über gesellschaftspolitische Probleme des modernen Staates, nur vier Jahre vor der Juli-Revolution von 1830, taugte vor allem dem jungen Frankreich Goethes komplexe Faust-Figur offensichtlich

als Chiffre für das mit Wissen und aus Erfahrung reflektierende Individuum, das seiner Welt nicht gleichgültig und schon gar nicht blind gegenübertritt.

Auch die nur zwei Jahre später von Eugène Delacroix, dem führenden Maler der französischen Romantik, veröffentlichten Illustrationen zu Goethes Tragödie belegen eine adäquate Rezeption des Stoffes wie der Titelfigur. Goethe selber war von Delacroix' *Faust*-Interpretationen in hohem Maße angetan. Die erste Lithographie des siebenteiligen Zyklus zeigt einen bescheidenen, still in sich gekehrten Denker im ernstesten metaphysischen Diskurs über den Sinn des Lebens mit einem Totenschädel, der freilich auf der Basis objektiven Wissens ruht, auf schweren Folianten. Konkreter läßt sich der vielschichtige und tiefgründige Charakter des Erkenntnissuchenden kaum ins Bild rücken. Doch auch die dämonische Dimension des welterfahrenen Mannes blieb Delacroix nicht verborgen. In der ersten Begegnung mit Gretchen verlieh er der Faust-Figur eine fatale äußere Ähnlichkeit mit Mephisto, der, so scheint es in dieser Lithographie, seinen Bruder im Geiste in das galante Abenteuer mit der gesellschaftlich durchaus schon arrivierten jungen Dame treibt. Faust als facettenreicher und problematischer Charakter – komplexes Leitbild einer kritischen vorrevolutionären Phase der französischen Gesellschaftsgeschichte.

Die nachfolgende Generation schuf sich freilich dreißig Jahre später ein gründlich revidiertes Faust-Bild. Sie blendete gerade die problematischen Facetten dieser Leitfigur rigoros aus und verengte ihren Charakter auf hingebungsvolle Schwärmerei. Das Zweite Kaiserreich unter Napoléon III. propagierte die Sicherung der ökonomischen und sozialen Herrschaft des Bürgertums durch eine radikale Entpolitisierung der Gesellschaft. An die Stelle des kritischen sozialen Diskurses trat der weltstädtische Konsum in allen Lebensbereichen. Nirgends wurden im 19. Jahrhundert leitende Ideen und fundiertes Wissen einer solch konsequenten Materialisierung unterworfen wie in Paris nach der Jahrhundertmitte. Die »Transformation de Paris«, das politische Programm Napoléons III., verschlang millionenschwere Kredite des Staates, die ungeahnte Impulse für die privatwirtschaftliche Konjunktur und eine grandiose Vollbeschäftigung bedeuteten. Im aufwendigen Leben über die eigenen Verhältnisse, nicht selten am Rande des Ruins, kopierte die Pariser Bourgeoisie den Lebensstil der eigenen Staatsführung. Die Zahlen der Pariser Handelskammer sprechen eine beredte Sprache: Nach der Nahrungsmittelbranche avancierten die Konsumgüterindustrie für hochwertige Pelze, Lederwaren und Präzisionsinstrumente sowie die Konfektionsbranche zu den umsatzträchtigsten und erfolgreichsten Wirtschaftszweigen. Der Handel boomte. In den neu etablierten großen Kaufhäusern, die im äußeren Erscheinungsbild mit den Opernhäusern der Stadt konkurrierten, präsentierte man die Handelsware in regelrechten Inszenierungen, um den Konsum zum rauschhaften Erlebnis für jedermann zu steigern.

Die mondäne Lebensführung charakterisierte den Kaiserhof, das gesellschaftliche Zentrum des Staates, in gleicher Weise wie

Napoléon III., Kaiser der Franzosen
Begründer des Second Empire in
Frankreich



die Pariser Halbwelt. Durch analoge materielle Strukturen verwischten sich die Grenzen zwischen »monde« und »demi-monde« bis zur Unkenntlichkeit. Beide Gesellschaftssphären dienten dem selben Götzen: dem Geld. Folgerichtig erhielt auch die gesellschaftliche Reputation einen Warencharakter, der sich ausschließlich über Besitz und finanzielles Leistungsvermögen definierte – mit skurrilen Konsequenzen. Die Geliebte anstelle der Ehefrau in aller Öffentlichkeit zu präsentieren, bedeutete für jeden Bourgeois nicht nur die ehrenvolle Erwähnung in der »chronique scandaleuse« der Stadt, sondern mehrte Ansehen und geschäftlichen Erfolg. Wer sich eine kostspielige Halbwelt dame zum Vergnügen leisten konnte, hatte den Nachweis ökonomischen Erfolgs unwidersprochen erbracht. Nach moralischen Grundsätzen fragte niemand. In seinem Roman *Nana* porträtierte Émile Zola knapp zwanzig Jahre nach Gounods Oper mit sensationellem Erfolg gerade diese Facette des Gesellschaftsbildes im Zweiten Kaiserreich und entwarf mit literarischen Mitteln ein künstlerisches Pendant zum musikalischen Bühnenwerk, das sich auch Ende der siebziger Jahre noch ungebrochener Beliebtheit beim Pariser Publikum erfreute. Opernbühne und Roman pointierten die Gesellschaft der fünfziger Jahre mit unnachsichtiger Schärfe: Das neue Paris repräsentierte unter Napoléon III. die perfekte Konkretion des zivilisatorischen Fortschritts, aber es verlieh der Stadt auch den Ruf des verruchten Sündenbabels der Welt.

Ein Jahrzehnt reichte aus, der französischen Metropole nach der gescheiterten Revolution von 1848 ein gründlich gewandeltes Profil zu geben. Die neue Lebenswirklichkeit spiegelte sich unmißverständlich im theatralen Arrangement der *Faust*-Tragödie und im modifizierten Konzept der Titelfigur. Das schrankenlose Vergnügen aller Gesellschaftskreise wird im Kirmesbild des zweiten Opern-Akts thematisiert. In seinem Zentrum formuliert Mephisto das Credo der gesamten Gesellschaft, denn ins »Rondo vom goldenen Kalb« stimmen alle gleichermaßen begeistert und bedenkenlos ein. Der fantastischen Animation des höllischen Gauklers überläßt man sich gern, denn niemand kann sich ihr erfolgreich entziehen, nicht Siebel, nicht Valentin und nicht Margarete. Sie alle werden Opfer jener unersättlichen Sucht nach Genuß, die Mephisto durch beständig neue Reize stimuliert. Als Urheber aller Lust verkörpert die Teufelsfigur die Eigendynamik einer rasend sich steigernden Konsumgesellschaft, die sich selber nicht mehr kontrolliert und deshalb unweigerlich auf die Katastrophe zutreibt.

Auch die Regungen des Herzens sind dieser Mechanik unterworfen, von Faust ausdrücklich eingefordert und von Mephisto brillant arrangiert. Am Höhepunkt des Festes, im betörenden Rausch des raschen Walzers, der der französischen Romantik als klangliches Symbol für Genuß und Amüsement galt, findet Faust das wunderbare Bild der Jugend wieder, das ihm Mephisto vorgaukelte. Nun soll es ihm Wollust und Vergnügen schaffen. Unfähig zur individuell reflektierten Gefühlsäußerung, vermag Faust den Rausch des raschen Walzers jedoch nur in den sentimental langsamen Walzer herabzustimmen und nach der koketten Zurückweisung durch Margarete dem andrängen-

Bariton oder der hohe Baß entsprochen – den Franzosen seit Mozarts Don Giovanni und den Bariton-Partien der italienischen Opern durchaus vertraut. Aber der Bariton tendierte zur Heldenfigur und wäre zum reifen Pathos als Ausdruck seelischer Spannungen fähig gewesen. Eben diese Eigenschaften schwebten Gounod für seine Faust-Figur offensichtlich nicht vor. Er entschied sich vielmehr für den lyrischen Schwärmer, der weder der gedanklichen Reflexion noch der seelischen Kontemplation zuneigt, sondern einzig dem schwärmerischen Sentiment.

Ob im Pakt mit dem Teufel, bei seiner Liebeserklärung, vor Margaretes Wohnung oder im Rausch der Walpurgisnacht – stets äußert Faust die nämlichen Gefühle: volkstümliche Schlichtheit und anbetende Schwärmerei. Der langsame Walzer der Liebeserklärung (im Finale des ersten Aktes) und die innige Kavatine (im zweiten Akt) akzentuieren die lyrische Emphase. Die wiegenden $\frac{6}{8}$ -Gesänge des Duets mit Mephisto (im ersten Akt) – um ein Beispiel zu nennen – greifen Ton und Rhythmus der Volkschöre auf, kehren den gleitenden Walzerschwung in die Kurzatmigkeit des kleineren Dreiertakts und stehen in schroffem Kontrast zum Gewicht und zur Bedeutung der dramatischen Augenblicke. Diese Momente klingender Selbstdarstellung formuliert der lyrische Tenor mit leichter Eleganz und intensiver Innigkeit. Auch er bedient sich der Spitzentöne des Fachs (h und c), doch ohne Nachdruck und nicht wiederholt, gleichsam als Färbung der sanften Rede, nicht als Ausdruck eines pathetischen Charakters.

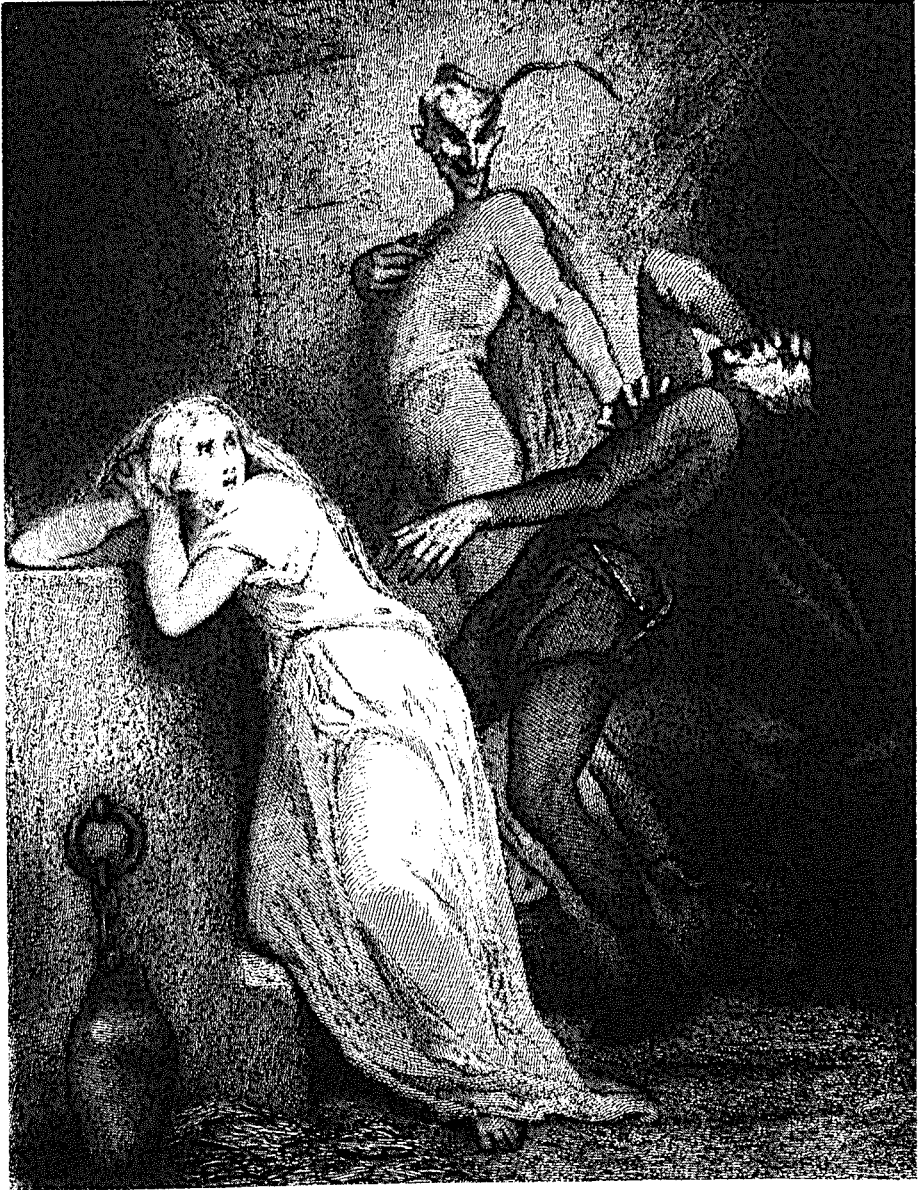
Mehr noch als durch seine vokale Selbstdarstellung ist Faust charakterisiert durch den musikdramatischen Kontrast zu anderen Figuren und durch jene Qualitäten, die Gounod seiner Titelfigur verweigerte. Große mehrteilige Vokalformen mit kontrastierenden Affekten stehen ihr nicht zu Gebote. Reflexion und Kontemplation sind eben nicht ihre Sache. Schon der bedeutende Augenblick des Teufelspakts gerinnt zur musikalischen Strophenform, zur Wiederholung des bereits Gesagten, nicht zur Auffächerung der Gedanken und Gefühle. Die zentrale Liebeszene mit Margarete (im Finale des zweiten Aktes) bezieht ihre lyrische Spannung aus Erinnerungen und Wiederholungen: aus der Zaubermelodie zu Margaretes Vexierbild im ersten Akt und aus der schwärmerischen Kavatine. Den Rausch der Liebeswonne, den Margarete in der Coda dieses Duets mit einer neuen, ihr eigenen Melodie stimuliert, vermag Faust nicht in Töne zu fassen. Er quittiert die Trunkenheit des Augenblicks einzig mit dem Ausruf von Margaretes Namen, dann ist die kontemplative Ausdrucksfähigkeit der Titelfigur erschöpft. Die hochgespannte Emphase des Liebesglücks malt anschließend die pathetische Orchestermelodie in tönendem Schweigen der Vokalstimmen. Vollends das Ende pointiert die Trivialität des Charakters. Während Margarete noch im Wahn ihre individuellen Gefühle benennen kann (»tu me fais horreur« – »es graut mir vor dir«) und Mephisto seinen vermeintlichen Triumph auskostet (»Jugée!« – »Gerichtet!«), verstummt Faust mit einem unspezifischen »Ah!« in mittlerer Lage und sinkt anschließend nieder – ebenso unspektakulär und wenig charakteristisch in der pantomimischen Gebärde wie im vokalen Ausdruck.

Gounods Konzept einer trivialen, auf die schwärmerische Attitüde verengten Faust-Gestalt ist im dramaturgischen Zusammenhang seiner Oper sinnvoll. Auch Mephisto äußert sich wie Faust nur in Couplets, in populären Strophenformen, doch zeugen das »Rondo vom goldenen Kalb«, die Serenade vor Margaretes Haus und die Beschwörung der Irrlichter in der Walpurgisnacht von extremer Wandlungsfähigkeit und Vielfalt des Ausdrucks. Der Animateur des Amüsements findet in jeder Situation den angemessenen Ton und beweist vollendete Geschmeidigkeit als charakterliche Stärke. Erst recht Margarete gewinnt durch die breit aufgefächerten Ausdrucksfacetten im Lied vom König von Thule, in der Juwelen-Arie, im Lied am Spinnrad und schließlich in ihrer heroischen Emphase des Kerkererzets (von der Kerkerarie, die Gounod für den Beginn des letzten Aktes vorgesehen hatte und die seit dem rigorosen Strich verschollen ist, ganz zu schweigen) die Tiefenschärfe eines profilierten Charakters.

In dieser Figurenkonstellation verkörpert der flache, konturlose Faust auf geniale Weise die Trivialität des Bourgeois' im Zweiten Kaiserreich. Er besitzt kaum charakterliche Individualität, verströmt sich in sentimentaler Schwärmerei, ist der Kontemplation und des reflektierten Handelns nicht fähig und wird deshalb vom gesellschaftlichen System, in dem er lebt, manipuliert und gegängelt – bis hinein in sein unspektakuläres, weil durchschnittliches Ende. Der Zeitgeist des Zweiten Kaiserreichs ist in dieser Opernfigur präzise porträtiert, weil auch prominente Gestalten wie Goethes rastloser Weltendeuter vom Kollektiv der Parvenus aufgesogen werden.

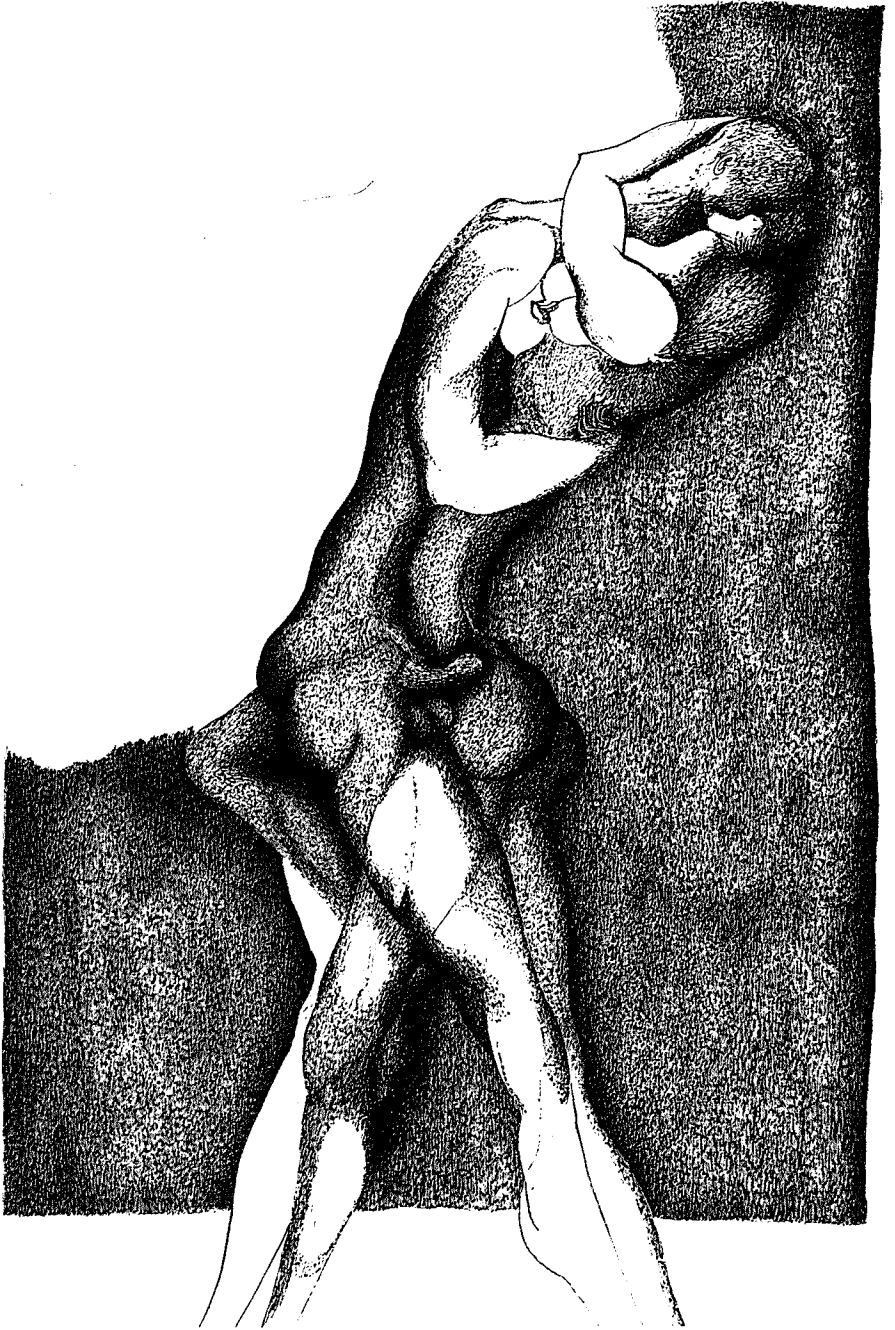
Die Rezeptionsgeschichte dieser Opernfigur illustriert deren überzeugende Stimmigkeit: Sie betrat die Bühne des Théâtre Lyrique 1859 auf dem Höhepunkt des ökonomischen Rausches – noch in der Umgebung des populären Komödiengenres mit gesprochenen Dialogen; und sie eroberte die repräsentative Institution der Opéra 1869 just in jenem Augenblick, in dem die Pariser Öffentlichkeit die Diskussion über die Bankrotterklärung des Staates am Beispiel eines umfassenden langfristigen Kreditvertrages für die Finanzierung des neuen Paris widerwillig, aber notgedrungen aufnahm – die exemplarische Figur nun im Ambiente einer großen Oper mit auskomponierten Rezitativen und aufwendigem Ballett zur Illuminierung der Walpurgisnacht, dem schrankenlosen Vergnügen der besseren Gesellschaftskreise. Gewandelt hat sich die Faust-Figur nicht, sie blieb sich selber gleich und stürzte widerstandslos in die selbst verschuldete Katastrophe.

Fausts unspektakuläres Ausscheiden aus der dramatischen Handlung und des Himmels Gericht über Mephisto sind konsequente und im Sinne des Gesellschaftsporträts verständliche Ziele des Dramas. Irritierend wirkt nur Margaretes Apotheose, die gerade von jener Orchestermelodie begleitet – und somit bewertet – wird, mit der sie sich im zentralen Liebesduett zum Rausch der Wollust bekannte. Dieser Theatercoup läßt sich vorderhand nicht widerspruchsfrei deuten. Wenn die Apotheose der Halbweltldame, für die Margarete im dramaturgischen Plan der Handlung als Symbol steht, ernst gemeint ist, dann ge-



Tony Johannot: Kerkerzene. Stahl-
stich zu Goethes *Faust*, 1845-47

winnt die Figur ein charakterliches Profil, das sie in der Handlung selber kaum entwickelte und das man ihr in der gesellschaftlichen Realität des Zweiten Kaiserreichs nicht zubilligte. Wenn das Zitat der Wollust-Melodie zum Aufstieg in den Himmel freilich eben diesen Gipfel der Gefühlsbegierde verklärt, darf man getrost nach der Rolle eines Gottes fragen, der Höllengaukler richtet, aber Kurtisanen absolviert. Mit Gounods bekannter Affinität zum Katholizismus stimmt dieses Verständnis der Apotheose nicht zusammen. Am Ende bleibt ein kleines Rätsel – nicht über die Figur des Faust, wohl aber über den Sinn der Tragödienhandlung.



Mac Zimmermann: Brutale Umarmung, 1967

Adolf Endler

Sunlight-Serenade

Und plötzlich geschminkt ihr Kußmund der spricht
Heute nicht
Heute gehts einfach nicht
Manchmal gehts eben nicht
Und heut leider nicht
Und ich starre ins trostlose Sommerlicht
Weshalb mach ich denn meinen Laden nicht dicht
Laß die Rolläden runter
Statt der Tränen
Was interessiert mich denn Cottbus
Was interessiert mich das Lausitzer Land
Was die Kundschaft von meinem Bockwurststand
Da wirts ohne mich Bockwürste geben
Was interessiert mich
Mein Leben

als ich stürzte und im Stürzen die Empfindung ES IST NICHT MEHR
AUFZUHALTEN, also mir nicht mehr Einhalt gebieten konnte sondern
mich ergab in diesen Schrecken des Fallens mit nach vorne
abstützenden Händen *gestrecktem Fell* usw., dann der Schmerz
: tränenerpressender Schmerz an Knien und Schulter – während
1 schwarzer Schirm schwebte über dem Kopf, und empor.

Friederike Mayröcker

Rüdiger Safranski. Wie böse ist Mephisto? Gedanken zum Genie der Einbildungskraft

In Goethes Weltschau war kein Platz für eine selbständige Macht des Bösen. Für Goethe gab es keinen Teufel. Bekanntlich muß man an den Teufel glauben wie an Gott. Und Goethe glaubte weder an einen überweltlichen Gott noch an den Teufel. Goethe war zeitlebens Spinozist. Für ihn galt: *Deus sive natura*. Gott ist die Natur, in ihrem ganzen Reichtum und vor allem in ihrer schöpferischen Kraft. Und der Mensch kann und soll diese schöpferische Kraft, die auch in ihm lebt, entdecken, bewahren und betätigen. Tätigsein ist deshalb der wahre Gottesdienst an der Natur. Mit dem Tätigsein und Streben hat es schlechterdings kein Ende. Das ist Goethes Vision der Unsterblichkeit. Zu Eckermann sagte der Neunundsiebzigjährige am 4. Februar 1829: »Die Überzeugung unserer Fortdauer entspringt mir aus dem Begriff der Tätigkeit; denn wenn ich bis an mein Ende rastlos wirke, so ist die Natur verpflichtet, mir eine andere Form des Daseins anzuweisen, wenn die jetzige meinem Geist nicht ferner auszuhalten vermag.«

Der Mensch erfüllt seine Bestimmung, wenn er als *natura naturata* zugleich die *natura naturans* wird. Natur als schöpferischer Prozeß, das bedeutet auch, und Goethe hat es immer wieder hervorgehoben, Polarität und Steigerung. Das war Goethes dialektische Formel. Die Gegensätze bewirken eine Spannung, die das Lebendige zur Steigerung anreizt und nicht in einem Dualismus erstarren läßt. Licht und Finsternis sind solche Polaritäten, die zusammen die farbige Welt entstehen lassen. Auch mit Gut und Böse verhält es sich so. Das Gute wird noch besser, wenn es durch die Feuerprobe des Bösen hindurchgegangen ist. Wie man sich das vorzustellen hat, erläutert der »Herr« im *Prolog im Himmel*. »Ich habe deines gleichen nie gehaßt«, sagt er zu Mephisto. »Von allen Geistern die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last. / Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen.«

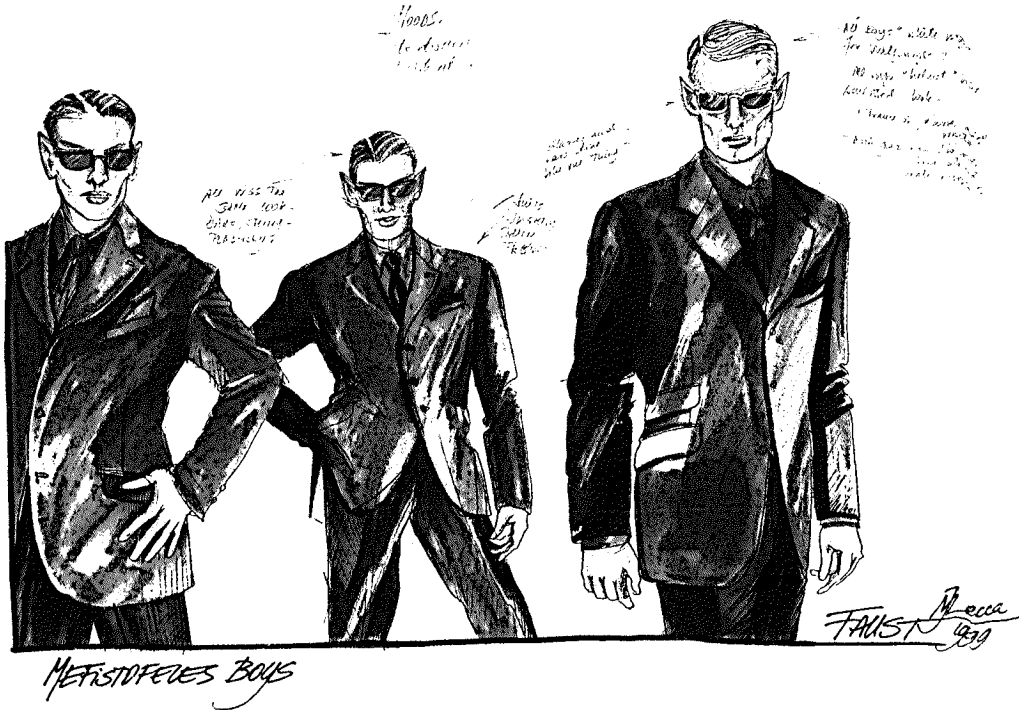
Mephisto bewahrt den Menschen vor Erschlaffung und hält ihn rege. Wodurch? Durch den Geist der Verneinung, durch Kritik. Mephisto ist ein verneinender Geist. Was verneint er? Im *Prolog im Himmel* können wir ihn bei seiner ersten bedeutsamen Verneinung beobachten: Die Engel rühmen den Kosmos und die hohen Werke des »Herrn«. Alle jubeln, nur Mephisto mäkelte. Als verneinender Geist ist er der kritische Rezensent des Kosmos. Was hat er zu beanstanden? Nichts weniger als einen entscheidenden Konstruktionsfehler beim Menschen. Der hat ein wenig »Himmelslicht«, man nennt es »Vernunft«. Sie ist aber, so die Kritik des Mephisto, in jeder Hinsicht ungenügend: zu wenig, um wirklich vernünftig, und zu viel, um wohligh ein Tier sein zu können. Mephisto argumentiert wie die eher pessimistische Richtung der modernen philosophischen Anthropologie, die den Menschen als exzentrisches Wesen, als Mängel-

wesen oder gar als Irrläufer der Evolution bezeichnet, aus dem Grunde, daß bei ihm tierische Instinkte und Vernunft nicht gut koordiniert seien, mit den bekannten Folgen: Todesangst, Selbstverstörung, Umweltzerstörung, Kriege. Der Mensch kann abstürzen in die Bestialität, ganze Kulturen können das, und er kann, mit den Worten Mephistos, »tierischer als jedes Tier« sein. Demgegenüber beansprucht Mephisto, den Menschen verbessern zu können, indem er ihn von dem unerträglichen Widerspruch zwischen Himmel und Erde entlastet und ihn ganz auf die Erde zurückbringt. Er will beweisen, daß der Mensch ein besseres Leben hat, wenn er nicht mehr irritiert wird vom *Schein des Himmelslichts*, sondern vorbehaltlos das genießt, was die Erde bietet. Mephisto beschreibt das Übel, von dem er den Faust kurieren will, so: »Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, / Und von der Erde jede höchste Lust, / Und alle Näh' und alle Ferne / Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.«

Wie soll man jemanden wie Faust bezeichnen, dessen Verlangen über den physischen Umkreis, in dem er lebt, hinausgreift? Man bezeichnet ihn am besten als Meta-Physiker. Wohl-gemerkt: Faust ist kein Metaphysiker im Sinne von metaphysischen Antworten. Die sind für ihn längst abgetan (vgl. den ersten Monolog »Habe nun, ach!«). Aber er ist ein Metaphysiker im Sinne des Fragens (er will nämlich wissen, was die Welt zuinnerst zusammenhält) und im Sinne des Verlangens, das ihn über die nur physischen Genüsse hinaustreibt. Die erste Wette, die Mephisto dem »Herrn« anbietet, läßt sich so formulieren: Mephisto wettet darauf, daß er auch einen so hartnäckigen Metaphysiker wie Faust in ein eindimensionales Wesen verwandeln kann: »Staub soll er fressen«. Mephisto will am Beispiel Fausts beweisen, daß dem Menschen besser gedient ist, wenn man ihm die metaphysischen Flausen austreibt und ihn zum ausgenücherten Realisten macht. Besser bodennah als im prekären Schwebestand zwischen Himmel und Erde.

Es gibt hier eine aufschlußreiche Umkehrung der Hiob-Rahmenhandlung, auf die Goethe im Prolog bekanntlich anspielt. Beidemale lassen sich Gott und Satan auf einen Handel ein. In der Hiobsgeschichte will der Satan beweisen, daß er Hiobs Gottvertrauen zerstören kann, indem er ihm großes Unglück bringt. In der Faustgeschichte aber will Mephisto umgekehrt beweisen, daß er den Faust von Gott wegführt, indem er ihm irdisches Glück bringt. Bei Hiob ist es das Unglück, bei Faust das irdische Glück, das zum selben Resultat führen soll: zum Transzendenzverrat.

Mephisto müßte uns in nachmetaphysischer Zeit eigentlich sehr vertraut vorkommen, und er ist himmelweit entfernt von allem, was man sonst unter dem Bösen versteht. Er ist nämlich die Verkörperung des Realitätsprinzips. Was dieses fordert, dazu will auch Mephisto verleiten: Man soll sein Verlangen nach Transzendenz aufgeben und sich um handfestere Genüsse kümmern. Mephisto wird zu Faust sagen: »Vom Kribskrabs der Imagination / Hab' ich dich doch auf Zeiten lang kuriert«. Mephisto redet wie die Positivisten, Soziologen oder Psychologen



heutzutage. Er will den Menschen entgeistern und in ein Triebbefriedigungswesen verwandeln – zu seinem eigenen Vorteil, wie Mephisto behauptet. Mephisto, als Verkörperung des Realitätsprinzips, empfindet sich als Arzt für einen Menschen mit problematischer Weltbindung. Das erkennen wir noch besser, wenn wir die zweite Wette, eben die zwischen Faust und Mephisto, genauer betrachten.

Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigur: Mephisto-Boys

Faust ist verzweifelt. Er fühlt sich in einen »Kerker« eingesperrt; es gelingt ihm nicht, die »unendliche Natur« zu fassen, weder in der Erkenntnis noch im Leben. Er will sich töten, denn immerhin ist es möglich, daß sich hinter der Pforte des Todes eine »Götterhöhe« auftut, ebenso möglich aber ist auch, daß man »ins Nichts« zerfließt. Solche Ungewißheit aber zieht er den Gewißeiten der beengenden Wirklichkeit vor. Im letzten Moment unterläßt er es doch, die Giftschale auszutrinken. Zum Weiterleben ermuntert ihn zuerst der Glockenklang des Osterfestes, dann aber Mephisto. Der verspricht ihm eine Welteinbürgerung mit Haut und Haaren, die Fülle des Daseins, den vollen Realitätsgenuß. Ich diene dir jetzt und hier, sagt Mephisto, und, wenn wir uns »drüben« wiedertreffen, dienst du mir. Das ist zunächst der übliche Teufelspakt, auf den Goethe anspielt. Aber dazu kommt es nicht, sondern zu einer Wette, und sie hat einen ganz anderen Sinn. Ich erinnere an Fausts Formel: »Werd' ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen [...].«

Betrachten wir die Wette vom Standpunkt des Faust: Er zeigt sich zwar erfahrungshungrig, vor allem aber will er seinen



Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen
Mephisto-Boys mit Wagner

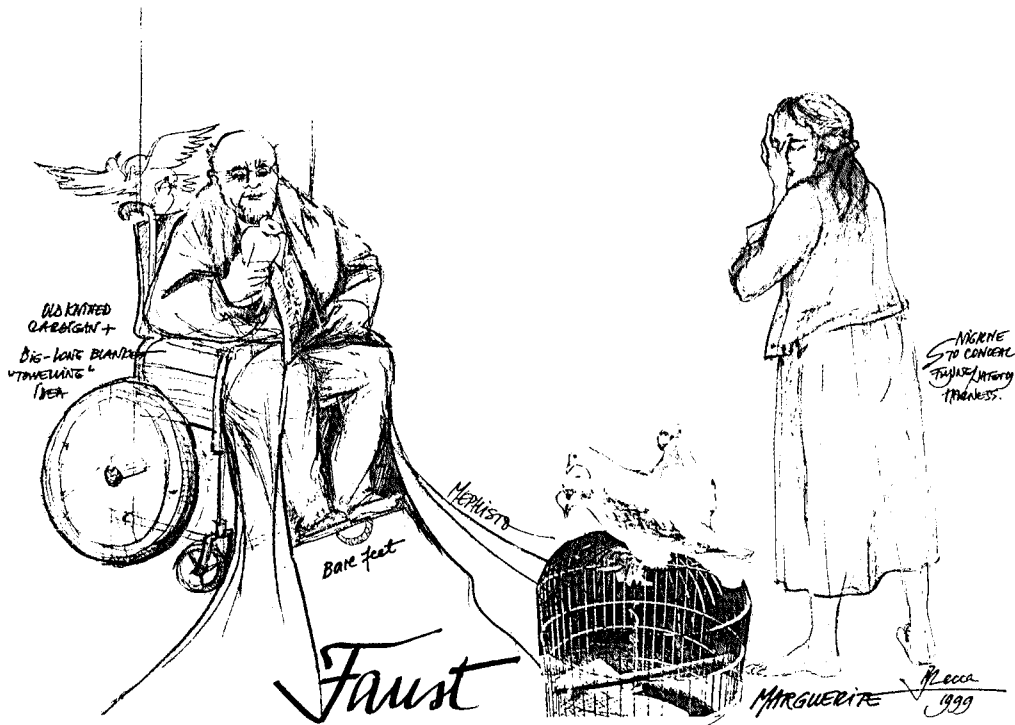
eigenartigen Stolz unter Beweis stellen. Er will nämlich beweisen, daß sein Verlangen größer ist als die Welt; daß die Welt zu klein und zu eng ist, um ihm genügen zu können, kurz: Er will die Unstillbarkeit seines metaphysischen Hungers beweisen. Und umgekehrt wettet Mephisto darauf, daß sich das metaphysische Verlangen erledigt, wenn man nur das Weltangebot tüchtig konsumiert. Faust will beweisen, daß seinem Streben kein Augenblick genügen kann, und Mephisto will ihn auf das »Faulbett« legen. Mephisto bietet dem Faust die Wonnen der Gewöhnlichkeit an. Er soll erkennen, daß er auch nur »ein Mensch mit Menschen« ist.

Mephisto, den wir zuerst als verneinenden Geist kennengelernt haben, wird durch diese Wette zum produktiven Prinzip. Zwischen Faust und Mephisto gibt es genau jene polare Spannung, die zur Steigerung führt. Erst im Wettstreit mit Mephisto wird Faust wirklich faustisch. Wie das? Faust strebt hinauf, und Mephisto zieht hinunter. Die Resultat dieser gegenstrebigsten Bewegungen *hinauf* und *hinunter* ist die Bewegung *hinaus*. Mephisto führt den Faust *hinaus* ins volle Leben. Er verhilft dem Erfahrungssüchtigen zu einem Praktikum vor Ort. Aber die Vertikale bleibt in Spannung mit der Horizontalen, und daraus entsteht etwas Produktives. Mephisto bietet handfeste Genüsse, und Faust macht etwas Sublimes daraus. Nehmen wir Gretchen. Mephisto verschafft sie Faust als Sexualobjekt, aber Faust verliebt sich. Aus Sexualität wird Erotik, aus Begierde wird Begeisterung. Faust verwandelt Natur in Kultur. Nach diesem Muster geht es auch sonst zu. Mephisto schafft an, und Faust macht mehr daraus.

Im Zusammenspiel des Metaphysikers Faust und des Realisten Mephisto zeigt sich das Betriebsgeheimnis der Moderne. Wir werden nämlich Zeuge, wie die ehemals vertikal gerichtete Strebung in die Horizontale umgebogen und dadurch in unerhörte Spannung versetzt wird. Die Moderne wird nicht mehr hinauf, sondern hinaus; sie ist nicht mehr kosmisch gesinnt, sondern global. So vollzieht sich vor unseren Augen die folgenreiche Umwandlung des metaphysischen Furors in eine Antriebskraft für die zivilisatorische Weltbemächtigung. Mit Mephistos Hilfe hat Faust Glück bei den Frauen, saniert Staatsfinanzen, schafft Brot und Spiele, wird zum erfolgreichen Kriegsherrn und schließlich zu einem Kolonisator großen Stils. Er gewinnt Land aus dem Meer und läßt Deiche bauen. In der Schule des Mephisto wird Faust zu einem Metaphysiker, der die Welt nicht übersteigt, sondern obsessiv in ihr aufgeht und deshalb vom Menschen fordert: »Er stehe fest und sehe hier sich um; / Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm; / Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen«.

Das *Faust*-Drama ist, neben vielem anderen, auch ein hohes Lied auf diese Tüchtigkeit. Aber die Himmelfahrt der Tüchtigkeit kann die Schatten dieser Tüchtigkeit nicht vergessen machen. Goethe läßt keinen Zweifel daran, daß die Tüchtigkeit ihren dunklen, ihren mephistophelischen Anteil hat. Ein Beispiel: Faust möchte seinen Besitz arrondieren. Da gibt es aber noch eine kleine Kapelle und das Häuschen von Philemon und Baucis. »Mein Hochbesitz er ist nicht rein«, sagt Faust, und die Gehilfen des Mephisto sind sofort zur Stelle, um die Flurbereinigung gewaltsam zu erledigen. Kapelle und Hütte gehen in Flammen auf, und die beiden Alten kommen darin um. Ist Faust durch sein tätiges Streben gerechtfertigt, ist er mit dem Satz aus dem *Prolog im Himmel* »Es irrt der Mensch solange er strebt« entschuldigt? Nein, Faust stört es ganz einfach, daß es in seinem riesigen Besitz und Herrschaftsbereich einen winzigen blinden Fleck gibt, über den er noch nicht verfügt. Ein penetranter Rest, der dem totalen Herrschafts- und Besitzwillen trotzt. Und je totaler die Ansprüche sind, um so penetranter wirken die resistenten Reste. »Die wenig Bäume, nicht mein eigen, / Verderben mir den Welt-Besitz.« Faust ist es müde, »gerecht zu sein« und möchte kurzen Prozeß machen. Er befragt Mephisto: »So geht und schaffst sie mir zur Seite!« Mephisto »pfeift gellend«, und seine Mordgesellen treten auf, die Philemon und Baucis verbrennen werden. Eine grausige Szene, und Albrecht Schöne hat herausgefunden, daß Paul Celan in seiner *Todesfuge* darauf anspielt. Faust, der den Tod bringt, ist auch ein Meister aus Deutschland, der »tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei / [...] läßt schaufeln ein Grab in der Erde« (Celan).

Wie hat sich bisher das Mephistophelische gezeigt? Zum einen verkörpert Mephisto das antimetaphysische Prinzip Realismus: Er verspricht dem Faust, diesem notorischen Metaphysiker, eine Welteinbürgerung mit Haut und Haaren. Zum zweiten ist Mephisto der Schatten, den Faustens Tüchtigkeit wirft: nämlich ihre bisweilen furchtbaren Folgen. Goethes Weltspiel zeigt, wie



Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen
Mephistophélès und Marguerite

über längere oder kürzere Kausalreihen das gelingende Leben hier die Zerstörung von Leben dort zur Folge hat. Es geht nicht gerecht zu in der Welt, und für die Weltkarriere Fausts gilt: Leichen pflastern seinen Weg. Wenn die Kausalreihen zwischen der Tat hier und ihrer Wirkung als Untat dort kurz sind, sprechen wir von Schuld; sind sie etwas länger, ist von Tragik die Rede; Schuld und Tragik können, bei noch längeren Verursachungsketten, sich zu bloßem Unbehagen verdünnen. Solchem Unbehagen wird sich keiner entziehen können, dem bewußt geworden ist, daß er, ob er will oder nicht, ein Überlebender ist, der davon lebt, daß andere Not leiden und sterben.

Mephisto, der erstens zum Weltkonsum anstachelt, verkörpert zweitens diesen abgründigen Schuldzusammenhang der Welt, dieses fatale Umschlagen einer Tat in eine Untat, sei es auf kurzen, sei es auf langen Wegen. Er verkörpert somit die böse Seite der so überaus tüchtigen Faustschen Welteroberungslust.

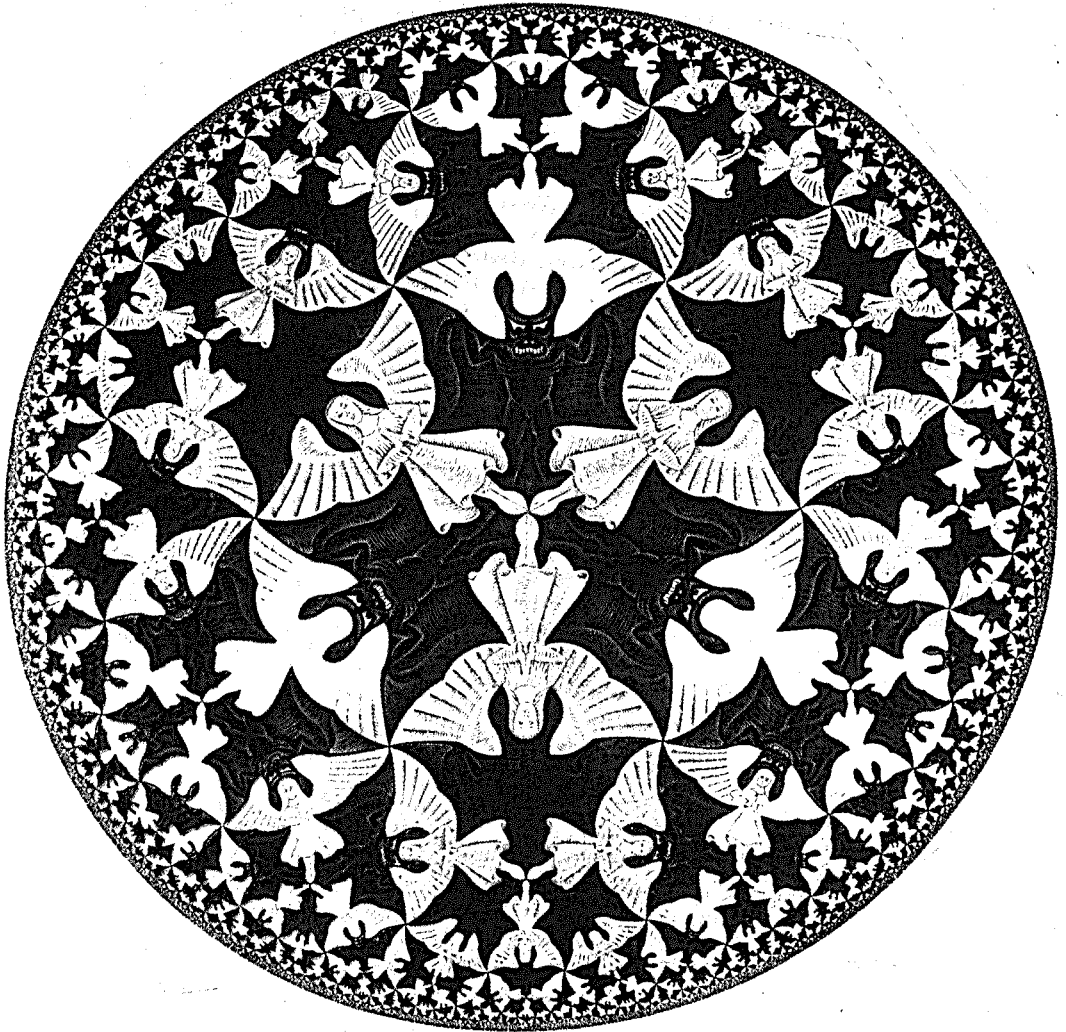
Eine dritte Bedeutung des Mephisto zeigt sich, wenn wir das Ende von Faust betrachten. Nach dem Verbrechen gegen Philemon und Baucis muß Faust sich zuerst einmal der »glühend bittren Pfeilen« der Schuldvorwürfe erwehren. Die Furien der Sorge quälen ihn. »Wen ich einmal mir besitze / Dem ist alle Welt nichts nütze, / Ewiges Düstre steigt herunter / Sonne geht nicht auf noch unter, / Bei vollkommenen äußern Sinnen / Wohnen Finsternisse drinnen.« Faust will die Macht der Sorge nicht anerkennen, kann jedoch nicht verhindern, daß ihn die Sorge schließlich mit Blindheit schlägt. Jetzt ist er so blind wie einst der schuldbeladene Ödipus. Faust aber läßt sich noch immer

nicht entmutigen: »Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen / Allein im Innern leuchtet helles Licht«.

Die meisten Interpreten haben dieses innere Licht gerühmt. Aber Goethe zeigt drastisch, wie elend Faust eigentlich endet (ehe er zum Himmel fährt) und daß ihn das vielgerühmte innere Licht nicht vor einem schlimmen Mißverständnis bewahrt: Faust hört das Gekirre der Spaten und glaubt, man sei an der Arbeit für sein menscheitsbeglückendes Projekt der Landgewinnung – »Eröffn' ich Räume vielen Millionen« –, tatsächlich aber ist man dabei, ihm das Grab zu schaufeln. In dieser Szene von beißender Ironie wird auch der inzwischen schon fast vergessenen Wette wieder gedacht. Faust, in seinem Mißverständnis befangen – als würde hier für Millionen ein Jahrhundertwerk verrichtet, wo doch nur sein eigenes Grab geschaufelt wird –, überläßt sich euphorischen Visionen: »Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn«, und nur deshalb spricht er das Wort: »Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!«. Es ist kein wirklicher Augenblick, sondern ein vorgestellter Augenblick, von dem er sich vorstellen kann, daß er ihm das »Verweile doch!« zusprechen würde. Eine doppelte Vorstellung, ein Gestrüpp von Konjunktiven. Faust, der nicht bemerkt, daß es mit ihm bald vorbei ist, hat sich, so spottet Mephisto, den »letzten, schlechten, leeren Augenblick« ausgesucht, um ihn festzuhalten. Fausts Ende vor dem allerletzten Ende ist also ein ziemlich erbärmliches Ende – das sieht Mephisto ganz richtig. Und weil dieses Ende so erbärmlich ist, kann man Mephisto beim Tode Fausts deshalb als den eigentlichen Sieger ansehen. Die Erde, das Grab triumphiert zunächst einmal – vor dem schließlichen Himmel-fahrtsfinale – über die Zukunftsvision. Und so zeigt sich Mephisto in dieser Szene der Grablegung des Faust als die wahrhaft dunkle Gestalt des Abgrunds. Immer wieder läßt Goethe diese Dimension des Ungeheuren, des Nichts und der Vernichtung durchscheinen. So etwa in dem Augenblick, da die Lemuren dem Faust das Grab schaufeln und Mephisto sagt: »Die Elemente sind mit uns verschworen, / Und auf Vernichtung läufst hinaus.« Das Leben, sagt Mephisto, ist wert, »daß es zu Grunde geht«. Mephisto also bleibt, obwohl er auch eine Witzfigur ist, der bedrohliche Komplize der Nacht, der Platzhalter des Nichts oder, wie ihn Faust anspricht, »Des Chaos wunderlicher Sohn«.

Unter diesem Aspekt aber ist Mephisto fast das Gegenteil jenes Mephisto, der zur antimetaphysischen Diesseitigkeit anstiftet. Wenn jener Mephisto zum Weltvertrauen verführt, so verkörpert dieser Mephisto die große kosmische Vergeblichkeit. Heute haben wir dafür andere Namen, zum Beispiel den der Entropie, die dem Universum den Wärmetod vorherzubestimmen scheint. Goethes Naturverständnis war tief genug, um auch noch das Ungeheure zu erfassen. Er läßt Mephisto auftreten als Verkörperung der großen Vergeblichkeit. Mit seiner Anwesenheit bleibt das Sein vom Nichts infiziert.

Nach dem Mephisto der Weltbemächtigung (1), dem Mephisto der fatalen Handlungsfolgen (2) und des Scheiterns und der



M. C. Escher: Kreislimit IV, 1960

Vernichtung (3) lernen wir eine vierte Bedeutung des Mephisto kennen, der das Nichts noch auf eine andere Weise auf die Bühne bringt. Mephisto ist nämlich auch der große Spielleiter, der Meister der Einbildungskraft. Was hat das mit dem Nichts zu tun? Das Nichts gehört zum Geheimnis der Einbildungskraft, denn sie funktioniert wie eine creatio ex nihilo. Bei der ersten Beschwörung der Helena, von Faust und Mephisto als Unterhaltungsprogramm für den Kaiserhof inszeniert, wird das modellhaft vorgeführt. Mephisto schickt Faust zuerst in die »Leere«, in die Zone des »Nichts«, besser bekannt unter dem Namen: das Reich der »Mütter«. Dies ist die Leere des schöpferische Zentrums; eine Leere, die voller Möglichkeiten, aber noch ohne Wirklichkeit ist, weshalb Faust zu Mephisto sagen kann: »In deinem Nichts hoff ich das All zu finden.« Man muß diesen Zusammenhang zwischen dem Nichts und dem schöpferischen Prozeß begreifen, um das Mysterium der Einbil-

© 2000 Cordon Art B.V. – Baarn – Holland

dungskraft zu verstehen. Um die Einbildungskraft geht es bei der Helenabeschwörung. Die beschworene Helena wird dann eine Phantasmagorie sein, die den eigenartigen Bereich zwischen Sein und Nichts besetzt hält. Faust hat sie aus dem Leeren hervorgebildet, und wenn er sie umfassen will, greift er ins Leere. Was hier geschieht, ist einerseits trivial: Faust versucht Helena wie eine Kinofigur zu umarmen, und das kann nicht gutgehen. Andererseits ist diese Szene medientheoretisch hochinteressant. Denn sie weist uns darauf hin, daß wir bis heute nicht wissen, wie der ontologische Status der medialen Wirklichkeit zu bestimmen ist, in welcher Zone zwischen Nichts und Sein sich solche Figuren wie Helena oder heute Madonna aufhalten.

Mephisto, den Platzhalter des Nichts, zugleich zum Meister der Verzauberung durch Imagination gemacht zu haben, ist ein genialer Schachzug Goethes. In der »klassisch-romantischen Phantasmagorie«, wie Goethe den Helena-Akt nannte, bekommt Mephisto seinen stärksten Auftritt. In dieser Szene erscheint er zunächst unter der Maske der häßlichen Phorkyas – das Weib mit dem einen Auge und dem einen Zahn. Aber ich meine nicht diesen Auftritt, sondern das Ende der Szene, wenn Mephisto riesenhaft hervortritt, seine Maske beiseite legt und sich als Spielleiter dieser ganzen imaginären Welt zu erkennen gibt. Der Platzhalter des Nichts als Genie der Einbildungskraft.

Hier stoßen wir erneut auf einen Widerspruch: Mephisto will den Faust vom »Kribskrabs der Imagination« kurieren, andererseits erscheint er als Meister der Imagination. Wie läßt sich dieser Widerspruch auflösen? Vielleicht so: Mephisto strebt nach der ganzen Macht der Imagination; er will der Meister der imaginativen Verzauberung sein wie auch der Regisseur der Entzauberung und Ernüchterung. Sybillinisch heißt es in den Regiebemerkungen am Ende des Helena-Aktes, daß Mephisto sich zeigt, »um, in sofern es nötig wäre, im Epilog das Stück zu kommentieren«.

Also hatte Goethe erwogen, dem Mephisto, diesem Genie der Einbildungskraft, das letzte Wort zu lassen. Aber dann zog er es doch vor, mit der Himmelfahrt und diesem »Ewig-Weiblichen«, das uns hinanzieht, zu enden. Aber warum sollten die Schlußapothese und das »Ewig-Weibliche« wirklicher sein als der Helena-Akt, bei dem sich Mephisto als Spielleiter zu erkennen gibt? Warum sollte die Schlußszene etwas anderes sein als eine Phantasmagorie, gemischt aus Sein und Nichts? »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben«, läßt Goethe seinen Faust sagen und erinnert uns daran, daß es Leben nur gibt in jener Zone, die vor dem Einbruch des Ungeheuren geschützt ist. Zuviel Licht und zuviel Finsternis halten wir nicht aus. Wir sind Wesen des Zwielfichtes. Vor dem Ungeheuren, ob es nun Licht oder Finsternis, das vollkommene Sein oder das Nichts ist, schützt uns die Einbildungskraft. Und insofern Mephisto mit der Einbildungskraft im Bunde ist, wirkt er mit an der Herstellung jenes Zwielfichtes, das wir zum Leben brauchen.

Tatsächlich: Er ist »Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft«.



Paul Nadar: Missy mit einer Phantomscheinung, 1887



Eva-Maria Schön: Handseite, 1993

einfache Sätze
während ich stehe fällt der Schatten hin
Morgensonne entwirft die erste Zeichnung
Blühen ist ein tödliches Geschäft
ich habe mich einverstanden erklärt
ich lebe

Helmut Heißenbüttel

Adolf Endler

Gebet / Aus den Heften des Irren Fürsten

Deine Blicke, die langen,
Rührn mit riesigen Stangen
Zoll für Zoll, Zoll für Zoll
Hier das Menschengewimmel,
Erster Koch Du im Himmel!
die Suppen (dünn-, dicken?),
In die wir uns schicken,
Ja, rühr sie! Und rühre
Auch den Troll dort, den Troll!
Ihm nimmer, Herr, schmoll!
Stets *keep smiling!*, wie toll
Ers auch treibe, *keep smiling!*



© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

Max Ernst: Le génie de la Bastille, 1960

Jugendwahn. Altersangst



Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurine Marthe

Johanna Adorján. Und wie alt sind Sie?

Die Hautalterung, heißt es, setzt mit 25 Jahren ein. Kein günstiger Zeitpunkt. Die meisten studieren dann gerade oder stehen am Anfang ihres Berufslebens – kein schöner Einfall der Natur, ihnen ausgerechnet jetzt ein vollkommen neues Problem aufzuhalsen. Und dann auch noch eines, das sie von nun an bis zum Ende ihrer Tage begleiten wird. Und: das mit den Jahren immer schlimmer wird.

Es ist schon ungerecht. Da kommt man als Baby mit einem makellosen Pfrirsichteint auf die Welt, wird ohne eine einzige Falte im Gesicht eingeschult, besteht das Abitur, ohne Cellulitis buchstabieren zu können – und ist viel zu jung, zu naiv, zu sehr mit dem Heranwachsen beschäftigt, um die Geschenke der Jugend zu schätzen. Und mit 25 soll alles vorbei sein?

Nicht unbedingt. Wir leben ja, was das Alter angeht, in einer äußerst freizügigen Gesellschaft. Alles ist möglich. Jeder darf so alt sein, wie er sich fühlt. Oder: so jung, wie er es sich leisten kann. Für ein paar tausend Mark kann man sich Gesicht und Hals liften lassen, ausgetrocknete Lippen mit Collagen oder eingefallene Wangenpartien mit Silikon aufpolstern. Man kann Krampfadern weglassen, graue Haare überfärben, ein Doppelkinn beseitigen, kurz, für ein paar tausend Mark kann man heutzutage ewig jung aussehen.

Was mitunter zu grotesken Ergebnissen führt. In New York beispielsweise lebt eine Frau, eine Millionärsgattin, die sich nach dem Vorbild einer Wildkatze hat operieren lassen. Sie muß weit über fünfzig sein, doch das ist schwer zu schätzen. Ihre Haut ist so straff und faltenlos wie der Marmorfußboden im Trump Tower, ihre Augen stehen so schräg auseinander, daß sie ein »V« bilden, die Nase ist winzig, der Mund voluptuös. Ihr Millionär hat sich mittlerweile von ihr scheiden lassen. Oder Michael Jackson. Erbleicht, verjüngt, ein Näschen klein wie ein Fingerhut. Wie ein seltsam erstarrter kleiner Junge sieht er aus, eine Comicfigur. Wirklich, seinen plastischen Chirurgen sollte man ins Gefängnis stecken. Oder Pamela Anderson. Die sich (bis auf die Oberweite) eins zu eins hat nach dem Kindchenschema modellieren lassen. Oder dieses deutsche Starlet, das sich eins zu eins hat nach Pamela Anderson modellieren lassen.

Daß die Menschheit sich nach ewiger Jugend sehnt, ist nichts Neues. »Gib meine Jugend mir zurück!« heißt es in Goethes *Faust*, Oscar Wilde schrieb in *Dorian Gray*: »Jugend ist das einzige, das zu besitzen sich lohnt.« Und Hieronymus Bosch malte sein Bild vom Jungbrunnen auch nicht erst in diesem Jahrhundert. Die Angst vor dem Tod mag ein Grund dafür sein, daß die Menschen das Altern so fürchten. Den Verlust von Schönheit und Potenz. In den letzten Jahren ist jedoch noch ein neuer Aspekt hinzugekommen: Der Jugend gehört die Macht.

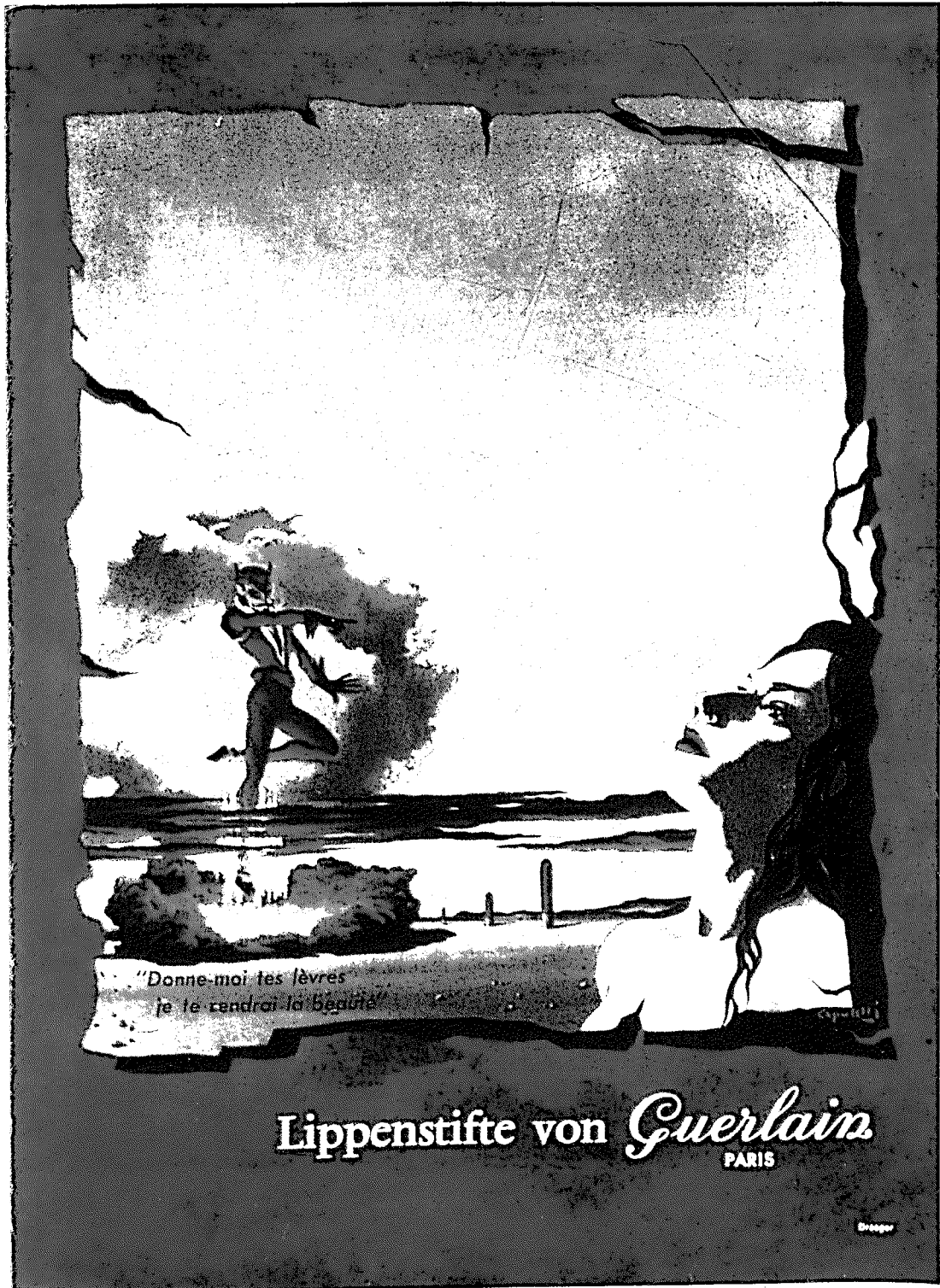
Die Jugend: Für die Programmdirektoren der Fernsehanstalten, für die Musik- und Filmindustrie, für die Werbung, die Mode, die Banken ist das die Gruppe der 14- bis 49jährigen. Sie sind es, die man erreichen will. Sie haben Geld, sie wollen es ausgeben, sie haben noch was vor im Leben – ihr Geschmack diktiert das Angebot. Wer heutzutage fünfzig oder älter ist, hat schlechte Karten. Unter Marktgesichtspunkten ist er tot. Und was das Äußere betrifft: Schöner war er auch schon mal.

»Gib mir deine Lippen, und ich gebe dir deine Schönheit zurück.«
Werbung für Guerlain Parfumeur
Paris, 1960

Kein Wunder also, daß alle panisch damit beschäftigt sind, sich jung zu halten. Anders jedoch als die alten Ägypter, die ihre Toten einbalsamierten, versucht man heute, sich bei lebendigem Leib zu konservieren. Man versucht es mit Cremes, mit Peelings und Masken. Man versucht es in Schönheitsfarmen, Beautyzentren und Badezimmern. Man versucht es beim Friseur, beim Visagisten. Oder bei der Kleidung. Ein besonders heikles Versuchsfeld. Da tragen dann vierzigjährige Frauen Minnie-Mouse-Spangen im Haar und durchwühlen die Jugendabteilungen der Kaufhäuser nach bauchfreien Girlie-Tops in ihrer Größe. Da versuchen fünfzigjährige Geschäftsmänner, ihren seriösen Business-Look durch bunte Nike-Sneakers aufzupeppen. Da zeigen Großmütter mehr Dekolleté, als ihre Töchter es je wagen würden.

Und es wird immer infantiler: Im Fernsehen laufen Sendungen, die für Babys konzipiert wurden; führende Modehäuser verkaufen Jojos mit Designer-Logo; womöglich gibt es bald Schnuller für Erwachsene. Wie wohl den Jugendlichen, den echten, dabei zumute ist? Wie mögen sich Sechzehnjährige fühlen, wenn ihre Eltern und Großeltern dieselbe Musik hören wie sie, dieselbe Mode tragen, dieselben Filme sehen?

Vielleicht ist es eine Reaktion auf den Jugendwahn der Erwachsenen, daß immer mehr Jugendliche heute Firmen gründen. Vielleicht läuft am Ende alles auf einen großen Tausch hinaus: Wir kaufen uns eure Jugend, und ihr führt unsere Geschäfte. Wäre doch ein perfekter Deal. Wenn da nicht die Sache mit der Hautalterung wäre...



"Donne-moi tes lèvres
je te rendrai la beauté"

Lippenstifte von *Guerlain*
PARIS

Orange

Jochen Jung. O Jugend

»... und, sagt, war das nicht die beste Zeit, damals, als wir jung auf See waren; jung waren und nichts besaßen, auf der See, die nichts gibt, außer harten Püffen – und manchmal einer Gelegenheit, die eigene Kraft zu fühlen – ist es nicht das allein, dem ihr nachtrauert?«

Joseph Conrad, *Jugend*

Jung waren alle mal – alt hingegen wird nicht jeder. Zumindest von der Statistik her ist also nicht ganz einzusehen, warum wir der Jugend derart penetrant den Vorzug vor dem Alter geben.

Und dennoch tun wir es, tun es zunehmend rückhaltloser, tun es ganz und gar. Neben der ersten, realen, von uns mit Ach und Krach gelebten Welt haben wir eine zweite errichtet, die man kaum noch Schein-Welt nennen kann und auch nicht virtuell: Längst ist sie von den Medien und der Mode, der Werbung und der Medizin in unsere Köpfe hinüberschoben, und immer lustvoller werden da die Trennungen zwischen real und unreal, unwahr und wahr unscharf gemacht.

Das Menschenbild, das dabei entstanden ist und das uns Filme und Fernsehserien ebenso vorführen wie die Anzeigenseiten der Magazine, die wir ja nicht nur beim Friseur lesen, dieses Menschenbild hat offensichtlich den alten Kampfspruch realisiert: ›Trau keinem über dreißig.« Das Porträt, das unsere Gesellschaft von sich selbst entwirft, hat immer weniger mit ihrem Spiegelbild zu tun. Dynamisch, energisch, herausfordernd und offen – so und entsprechend lauten die Wunschattribute und jedenfalls nicht klug und weise, gütig oder standfest.

Young and beautiful, jeune et beau. Ich habe Chanel No. 5 zum ersten Mal an meiner Großmutter gerochen, und es roch gut. Kann man sich heute eine Werbeseite für diesen Duftklassiker denken mit einer Dame im Großmutteralter als Model? Würden die Großmütter selbst das überhaupt wollen?

Mon dieu, la jeunesse! – Was ist das überhaupt, die Jugend? Sie ist zumindest nicht der Anfang, nicht der Beginn. Das ist die Kindheit: strampeln, stammeln, krabbeln. So geht's los. Dann der erste Schritt, das Buchstabieren lernen, lernen überhaupt. Jugend hingegen ist der Fort-Schritt, die Entwicklung, ist Schwung und Sehnsucht, Kraft, Kühnheit und Respektlosigkeit, ist auch die erste Erfahrung von Unzugehörigkeit, Alleinsein, Anderssein.

Mon dieu, la jeunesse! Ist das nicht auch die Zeit, in der man sich unsterblich fühlt? Und war man nicht – die Jünglinge! – gerade in diesem Alter wie nie danach bereit, zu sterben für das Vaterland, die Ideale und die Liebe? War nicht das soeben vergangene Jahrhundert ganz besonders eine Zeit, in der die Jugend zum frühen Sterben angehalten war? Der Erste Weltkrieg, der Zweite, der –

Als Kind kannte ich ein Spiel, da ging es darum, ein Wort zu erraten oder einen versteckten Gegenstand. Wenn der Suchende herumtappte, riefen die Eingeweihten ihm je nachdem zu: »Wasser, Wasser«, und wenn er näherkam: »Es brandelt, es brandelt!«, und wenn er endlich draufgekommen war: »Feuer, Feuer!« Sie mußten ihm zwar hilfreiche Andeutungen machen, aber ungenaue, so daß er möglichst lange herumsuchen mußte. – Ich glaube, ein Thema wie Jugendwahn und Altersangst, oder vielleicht etwas weniger wäßrig und etwas brandelnder formuliert, »Lebens(sehn)sucht und Todesangst« ist, wenn man den Zustand unserer Welt bedenkt, auch so ein freundlicher Versuch, uns zum gedanklichen Herumtappen anzuregen, aber vom Brennpunkt noch ein wenig fernzuhalten.

Erich Fried

Wie alt war, als er starb, Jan Pallach? So alt wie Hamlet? Wie alt James Dean, Che Guevara, Stauffenberg? Wir denken: gar nicht alt, sie waren jung, und sie werden noch lange unsere Vorstellung mitprägen, wenn wir uns Jugend imaginieren. Das klingt nach Tod und Verklärung, aber wir wissen ja nur zu genau, daß es in der Regel nur Tod und Vergessen ist.

Jetzt müssen wir es aber einmal richtig zugeben, damit keine Mißverständnisse aufkommen: Wir lieben das Junge. Vor allem das junge Fleisch, und das nicht nur auf dem Teller. Gerade weil wir wissen, wie sich altes anfühlt, haben wir – in allen Ehren, versteht sich – das junge gern, schauen ihm gerne nach, verspüren die Lust, es zu berühren. (Wobei unser eigenes Alter gar keine Rolle spielt, sobald wir nur die Jahre hinter uns haben, in denen wir noch fanden, daß unsere Großmutter wunderbar riecht.) Wir sind ja weder Faust noch Mephisto und schon gar nicht der liebe Gott, wir gehören nur einfach zu denen, die das Muntere lieben, die glänzenden Augen, aktive Energie und durchfeuchtete Haut, straffe und knacki- – halt! Hier kommt irgend etwas durcheinander, was doch wohl besser auseinander gehalten werden sollte.

Erinnern wir uns daher lieber noch einmal daran, daß es viele in Ehren oder Unehren Ergraute gibt, die sich ihrer Jugendzeit gar nicht gern entsinnen. Kindsein war schön, und auch Erwachsenwerden war in Ordnung, aber die Zeit dazwischen... Die Pubertät, die vielen Peinlichkeiten, die Unentschiedenheit, die Unerfüllbarkeiten – man war ganz froh, das eines Tages hinter sich zu haben. Erst etwas später hat man dann freilich auch begriffen, daß noch nicht wirklich viel gewonnen war, als man gewußt hat, wie das geht im Bett und im Beruf und in der sogenannten Freizeit.

Spätestens dann spürt man eine kleine sentimentale Welle in sich aufsteigen, »ja damals« sagt eine dünne Stimme in einem oder singt sie gar?

A propos singen und wie simpel das auch immer klingen mag: Musik ist stets jung, noch besser: alterslos. Zwar gibt es Alte Musik, aber alte Musik gibt es nicht. Bach, Schütz, Josquin, Guillaume – aus welchen Räumen das auch immer kommt, wir sind davon umgeben, es schlüpft in unser Ohr, ist in uns, ganz ununterscheidbar, wach und gegenwärtig. Ein Ton, ein Klang, (sich) bewegende Melodie und Takt: etwas Neues, das sich einer Ordnung unterwirft, die es selbst erfunden hat: Das ist das System Jugend, das ist die Musik.

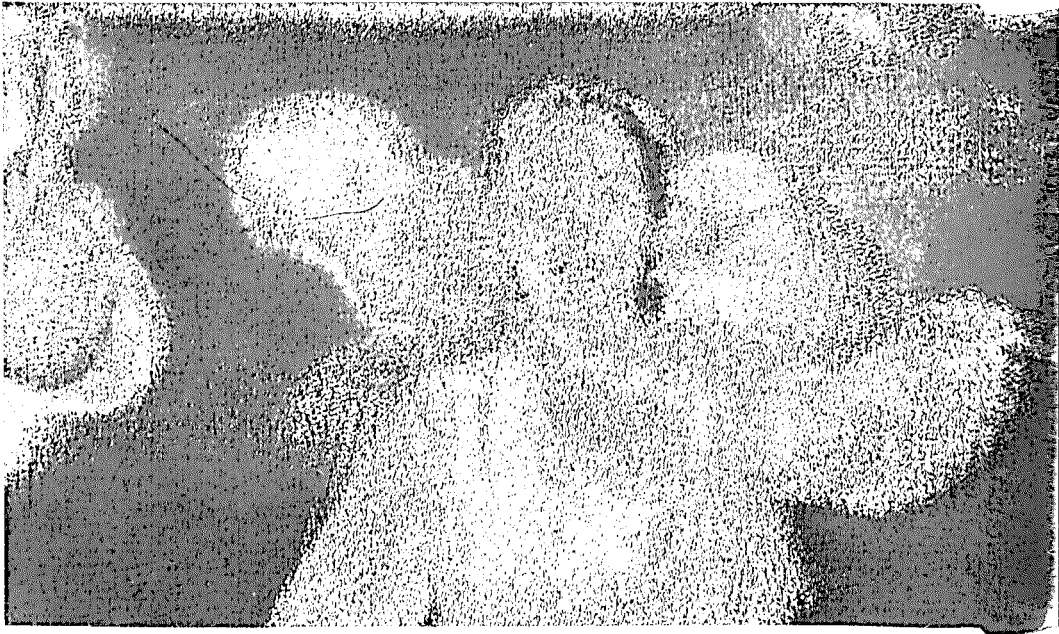
Ich habe ein Feuer angezündet
ein großes Feuer
ein Freudenfeuer
auf meinem lieblichsten Hügel
von meinem schönsten Besitz.

Mein Leib ist die Brandstelle
mein Herz das Glutbecken
meine Blumen sind seine Speise
meine Büsche, meine Bäume sein Lodern
Meine Vögel stürzen in seine Flammen
meine Rehe, meine Hirsche verbrennen,
meine Wälder enttanzen,
die Fülle meiner Erde nimmt es dahin.

Aber die unten wohnen,
sie wachen auf und rufen:
Ein Feuer brennt!
Sie gehen heraus aus ihren Hütten,
sie wandeln einher in seiner Wärme,
ein rosiger Schein umkleidet ihre dunklen Gestalten.

Paula Ludwig





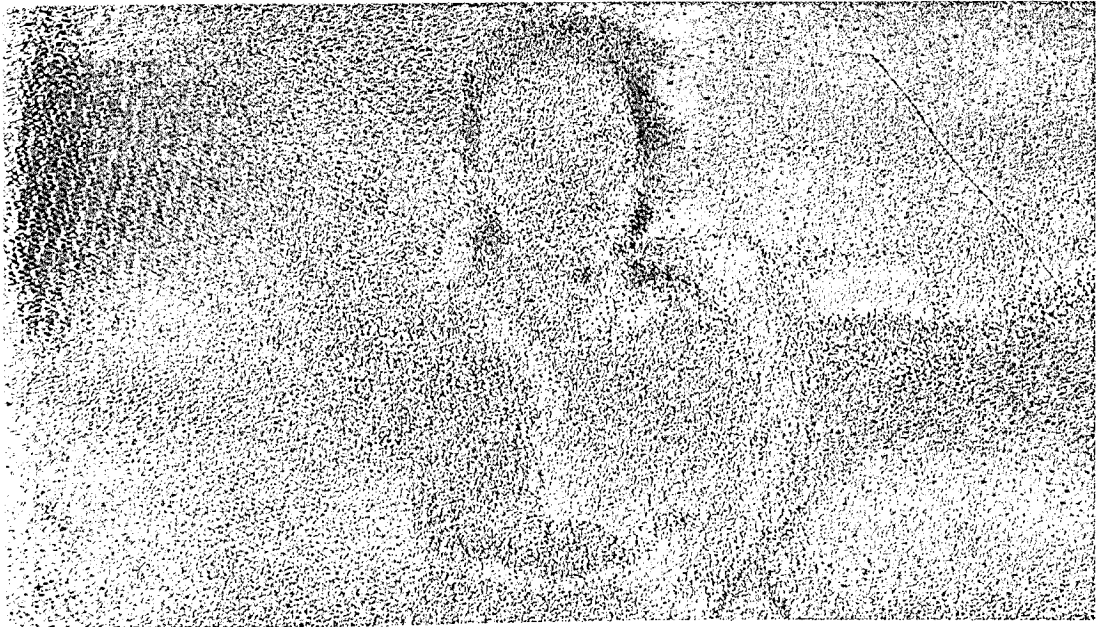
Margarita Nikolajewna saß vor dem Spiegel, sie trug nur einen Bademantel auf dem nackten Körper und schwarze Wildlederschuhe. Die goldene Armbanduhr lag vor ihr neben dem Golddöschen von Asasello, und Margarita ließ kein Auge vom Zifferblatt. Zeitweilig hatte sie das Gefühl, daß die Uhr kaputt sei und die Zeiger stillstünden. Aber sie bewegten sich, wenn auch sehr langsam und scheinbar klebend, und endlich erreichte der große Zeiger die neunundzwanzigste Minute der zehnten Stunde. Margaritas Herz tat einen harten Schlag, so daß sie nicht sofort nach dem Döschen greifen konnte. Sie bezwang sich jedoch, öffnete es und erblickte eine fettige gelbliche Creme, die nach Sumpfschlamm zu riechen schien. Mit der Fingerspitze strich sie sich etwas davon auf die Hand, wodurch der Geruch nach Wald und Sumpfpflanzen noch stärker wurde, dann verrieb sie sie auf Stirn und Wangen.

Die Creme trug sich leicht auf und schien sofort einzuziehen. Nach einigen Reibungen blickte Margarita in den Spiegel und ließ die Dose auf das Uhrglas fallen, das sich mit Rissen überzog. Sie schloß die Augen, blickte nochmals hin und brach in stürmisches Gelächter aus.

Die mit der Pinzette schmal gezupften Augenbrauen hatten sich verdichtet und lagen als gleichmäßige Bögen über den grün gewordenen Augen. Die dünne senkrechte Kerbe über der Nasenwurzel, entstanden im Oktober, als der Meister verscholl, war spurlos verschwunden. Verschwunden waren auch die gelblichen Schatten an den Schläfen und die beiden kaum sichtbaren Faltenetze an den äußeren Augenwinkeln. Die Wangenhaut war von gleichmäßigem Rosa, die Stirn weiß und klar, und die Friseurlocken hatten sich geglättet.

Der dreißigjährigen Margarita blickte aus dem Spiegel eine Frau von etwa zwanzig mit naturgewelltem schwarzem Haar entgegen, die unablässig lachte und die Zähne zeigte.

aus: Michail Bulgakow,
Der Meister und Margarita



Wim Wenders:
Woman running #2 (S. 94),
Woman running #1 (S. 95), 1991

Nachdem Margarita sich satt gelacht hatte, schlüpfte sie mit einem Ruck aus dem Bademantel, schöpfte reichlich von der leichten Fettcreme und verrieb sie mit kräftigen Bewegungen auf dem Körper. Sogleich wurde die Haut rosig und leuchtend. Im Nu beruhigte sich, als hätte man ihr eine Nadel aus dem Gehirn gezogen, ihre Schläfe, die den ganzen Abend seit dem Treffen im Alexandergarten geschmerzt hatte, die Arm- und Beinmuskeln kräftigten sich, dann wurde ihr Körper gewichtslos.

Sie sprang in die Höhe und schwebte über dem Teppich, dann sank sie langsam wieder herab.

»Eine tolle Creme! Eine tolle Creme!« schrie sie und warf sich in den Sessel.

Die Einreibung hatte sie nicht nur äußerlich verändert. In jeder Faser ihres Körpers brodelte die Freude gleich prickelnden Bläschen. Margarita fühlte sich frei, frei von allem. Außerdem begriff sie mit aller Klarheit, daß genau das eingetreten war, was das Vorgefühl ihr am Morgen geweissagt hatte, und daß sie die Villa und ihr bisheriges Leben für immer aufgeben würde. Aber von dem früheren Leben bohrte in ihr noch der Gedanke, daß sie eine letzte Pflicht zu erfüllen hatte vor dem Beginn des Neuen, Ungewöhnlichen, das sie in die Luft emporzog. Nackt, wie sie war, lief sie aus dem Schlafzimmer hinüber ins Arbeitszimmer ihres Mannes, wobei sie immer wieder emporschwebte. Sie machte Licht und stürzte zum Schreibtisch. Hier riß sie ein Blatt vom Notizblock und schrieb mit Bleistift rasch mit großen Buchstaben die Mitteilung:

»Verzeih mir und vergiß mich so schnell wie möglich. Ich verlasse Dich für immer. Suche nicht nach mir, das wäre nutzlos. Ich bin eine Hexe geworden vor Kummer und Nöten, die über mich hereingebrochen sind. Ich muß weg. Leb wohl. Margarita.«

Herbert Rosendorfer. Wer vom Baum fällt, wird erschlagen. Oder: nichts ist so ernst gemeint, wie es klingt

Da gab es jene Dichterin, deren Verse in gefälligen Anthologien veröffentlicht wurden. Ich nenne ihren Namen nicht, obwohl ich ihn kenne. Es ist länger her, daß ich eins ihrer Gedichte in so einer Blütenlese fand und in den üblichen biographischen Vermerken am Schluß des Bandes bei ihrem Namen das Geburtsdatum 1928. In einer einige Jahre später erschienenen Anthologie: geboren 1937. Ein Freund gab wieder einige Jahre später eine solche Sammlung heraus, und die Dichterin schrieb für die biographischen Vermerke: geboren 1944. »Was zuviel ist, ist zuviel«, sagte der Freund; was aber tun? Er kam auf die Idee des nicht anders als genial zu nennenden absichtlichen Druckfehlers: geboren 1844.

Auch die seltsame Marotte, daß etwa bei Sängerinnen in den Lebensabrisse in Programmheften kaum je das Geburtsdatum angegeben wird, entspringt wohl dem Jugendlichkeitswahn. Sängern (männlich) wird gnadenlos ihr Jahrgang um die Ohren gehauen. Warum eigentlich? Auch Männer wollen lieber jung sein, obgleich männliche Gesichtsfalten in glücklichen Ausnahmefällen – ich denke dabei an das schon nahezu insektische Zynikerantlitz des zerfurchten greisen Somerset Maugham, dämonisch-ansprechend. Während Damengesichtsfalten... nun ja. Eine Möglichkeit ist das Liften. Es gibt eine angebliche Schauspielerin, eine ungarische Amerikanerin, die, sagt man, bereits um sozusagen hundertachtzig Grad geliftet ist. Sie ist – um mindestens fünfzig Jahre zu jung gekleidet – bei einer der beliebten Publikums-Verblüffungs-Sendungen aufgetreten (ihr einziger Auftritt seit Jahren), und die Hände waren es, die Hände, die sie verraten haben. Die Hände haben nicht verraten, daß die Dame einmal Miß Ungarn war, wohl aber, daß sie Miß Ungarn 1937 war. Manche meinen, sie sei schon Marketenderin im Burenkrieg gewesen.

Sind Frauen anfälliger für den Jugendlichkeitswahn? Weil es im *Don Giovanni*, dieser umfassenden Welt-Weisheits-Oper, heißt: »ma passion predominante, è la giovin principante« (aber seine bevorzugte Leidenschaft ist vor allem die Junge). Nein, nur tragen es, scheint's, die Männer mit mehr Fassung und in der Hoffnung, daß Graumelierung, Zierglatze und Falten dämonie immer noch aufs andere Geschlecht wirken (und zwar auf die jungen Exemplare davon), und daß die langen Hosen, dieser Segen für die männliche Menschheit, Sulzknien und O-Bein verbergen. Aber es wirkt nicht immer. Schon bei Hans Sachs hat das Evchen den blondlockigen, jugendfrisch daherfedernden Stolz vorgezogen, obwohl das, was Sachs singt: »Wahn, überall Wahn« sicher interessanter ist als das relativ schlicht-gemütvolle »Morgendlich leuchtend...«

Aber es hilft eben nichts. Die einfachste Methode dagegen, gegen den Jugendlichkeitswahn (den der anderen – nur den der anderen?), ist die Resignation, und daß man sich einredet,

Wie irgendein Liebender wünscht zu gefallen, und empfand bittere, daß es nicht möglich sein möge, fügte seinem Anzuge jugendliche heiternde Einzelheiten hinzu, er Edelsteine an und benutzte Parfüm; er brauchte mehrmals am Tag Zeit für seine Toilette und schmückte, erregt und gespannt, Tische. Angesichts der süßen, die es ihm angetan, ekelte er über den alternden Leib; der Anblick des grauen Haares, seiner schmerzlichen Gesichtszüge stürzte ihn in Schrecken und Hoffnungslosigkeit. Es trieb ihn körperlich zu erquicken und sich herzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses.

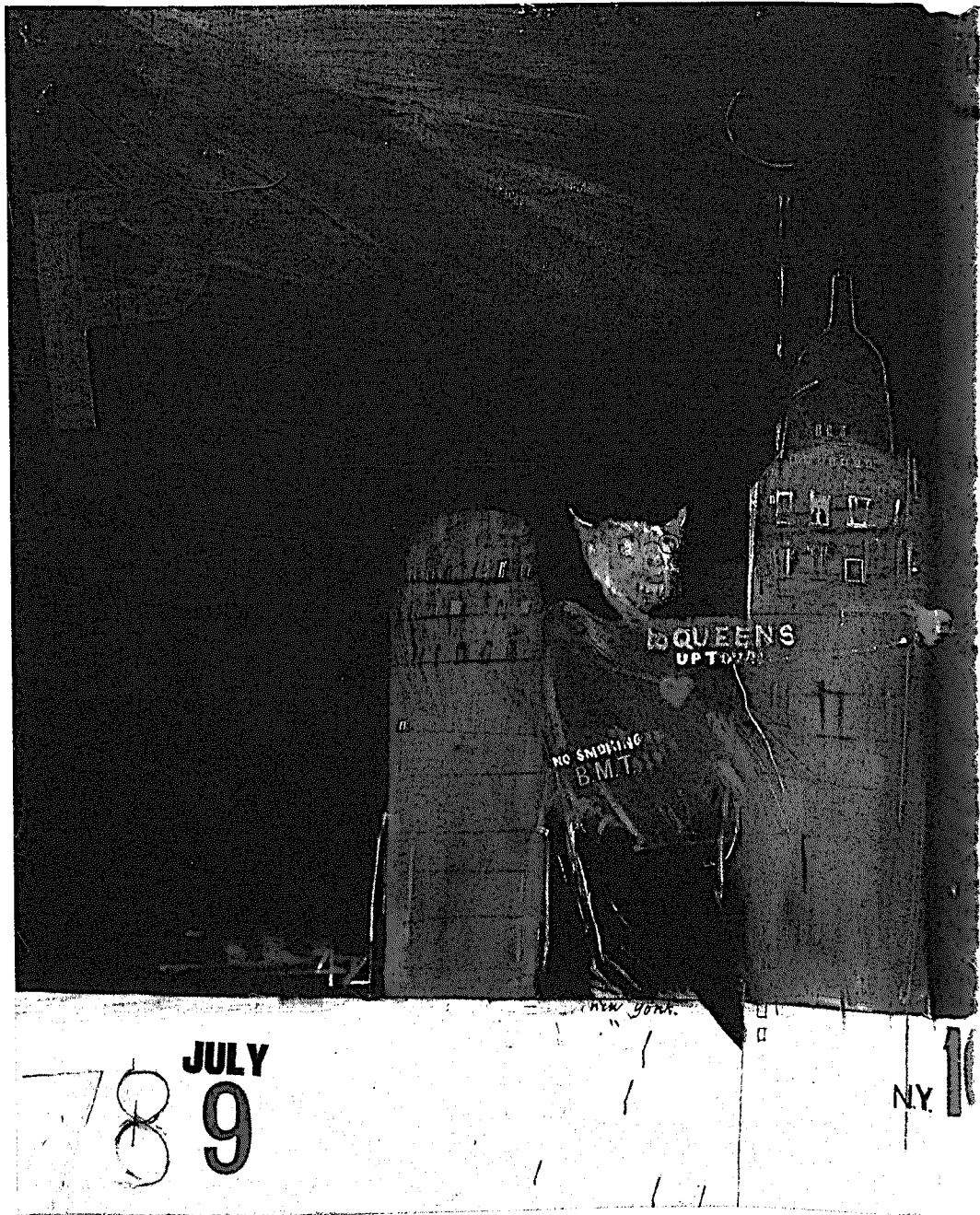
aus: Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*

man sei durch den bloßen Zeitablauf gescheiter geworden als die grünen Grashüpfer, und daß man Dummheiten nicht ein zweites Mal macht, wenn auch, weil man meist keine Gelegenheit mehr dazu hat. Eine etwas abwegige, wenngleich einfache Methode zur Verjüngung ergibt die Änderung des Zahlensystems. Wenn man für sich privat statt des ohnedies unpraktischen Dezimalsystems (zehn ist nicht so gut und oft teilbar) das Duodezimal-System einführt, ist man mit sechzig erst fünfzig. Also: statt 6×10 nur 5×12 . Und sechzig erst mit 72 ... hilft nicht viel? Ja, hilft nicht viel, solange nicht alle so zählen.

Die Seele zu verkaufen, so wie es Faust gemacht hat, um (bei Goethe) die Erkenntnis vom Sinn des Lebens und die Jugend einzutauschen (bei Gounod nur letztere), gelingt nicht jedem. Es hat sich noch nicht herumgesprochen, aber wer Ohren hat, der hört es: der Himmel nimmt jeden, der Teufel ist wählerisch. Bei den meisten steht es ihm nicht dafür.

Wenn, sage ich immer, der Papst, der Bundeskanzler und der Präsident der USA jünger sind als ich, dann werde ich mich wirklich alt fühlen. Noch – heute, im Februar 2000 – rettet mich der 78jährige Pontifex Wojtila. Wie lang noch?

Sehr ernst nimmt diese ganze Fragen die Sozialversicherung. Wer soll bei der dereinst (bald) zu erwartenden End-Vergreisung der Bevölkerung die Renten zahlen? Auf eine jugendliche Sekretärin kommen vier zerknittert-schöne pensionierte Führungskräfte, die allenfalls noch ihren Dackel spazierenführen. Es liegt, heißt es, ein Plan in der Schublade, der einem pragmatischen Ritual eines Negerstammes nachgebildet ist. An einem bestimmten Tag werden alle, die über sechzig sind, auf Bäume gesetzt, und unten schütteln die Jungen. Wer herunterfällt, wird erschlagen, sofern er nicht vom Sturz schon hinüber ist. Wer sich festhalten kann, darf noch ein Jahr im Greisenverschlag bleiben. Die Sache findet alljährlich am Tag Christi Himmelfahrt statt. Noch ist der Plan in der Schublade. Ich rate, statt über die verlorene Jugend nachzugrübeln, das Festklammern zu trainieren.



David Hockney: I'm in the Mood for Love, 1961

Das Libretto

FAUST

Oper in vier Akten von Charles Gounod

Libretto von Jules Barbier und Michel Carré nach Carrés *Faust et Marguerite* und Goethes *Faust I* in der französischen Übersetzung von Gérard de Nerval

Text der Erstfassung mit Sprechdialogen (1859)

Wörtliche deutsche Übersetzung von Isabell Holtzmann

Personen

Doktor Faust	Tenor
Méphistophélès	Baß
Valentin	Bariton
Wagner	Baß
Marguerite	Sopran
Siébel	Mezzosopran
Marthe Schwerdtlein	Alt

Junge Mädchen, Landleute, Studenten, Soldaten, Bürger, Mädchen und Frauen, Kirchengemeinde, Irrlichter, Hexen, Hetären der Antike, Dämonen, Engel

Acte 1

Le cabinet de Faust

Scène 1
Faust, seul.

(Il fait nuit. Faust est assis devant une table chargée de parchemins. Un livre est ouvert devant lui.)

Faust:
Rien!
En vain j'interroge, en mon ardente veille,
La nature et le Créateur;
Pas une voix ne glisse à mon oreille
Un mot consolateur!
J'ai languï triste et solitaire,
Sans pouvoir briser le lien
Qui m'attache encore à la terre!
Je ne vois rien! Je ne sais rien!
Rien! Rien!
(Il ferme le livre et se lève. Le jour commence à poindre.
Faust va ouvrir sa croisée.)
Le ciel pâlit; devant l'aube nouvelle
La sombre nuit s'évanouit!
(avec désespoir)
Encore un jour! encore un jour qui luit!
Ô mort! quand viendras-tu
M'abriter sous ton aile?
Eh bien! puisque la mort me fuit,
Pourquoi n'irais-je pas vers elle?
(Il saisit une fiole sur la table.)
Salut! ô mon dernier matin!
J'arrive sans terreur
Au terme du voyage;
Et je suis, avec ce breuvage,
Le seul maître de mon destin!
(Il verse le contenu de la fiole dans une coupe de cristal.
Au moment où il va porter la coupe à ses lèvres, des voix
de jeunes filles se font entendre au dehors.)

Chœur de jeunes filles:
(dessus derrière la scène)
Ah!

Paresseuse fille
Qui sommeille encor,
Déjà le jour brille
Sous son manteau d'or;
Déjà l'oiseau chante
Ses folles chansons;
L'aube caressante
Sourit aux moissons;
Le ruisseau murmure,
La fleur s'ouvre au jour,
Toute la nature
S'éveille à l'amour!

Faust:
Vains échos de la joie humaine,
Passez, passez votre chemin!
Passez, passez!
Ô coupe des aïeux, qui tant de fois fut pleine,
Pourquoi trembles-tu dans ma main?
(Il porte de nouveau la coupe à ses lèvres.)

Chœur de laboureurs:
(derrière la scène)
Aux champs l'aurore nous rappelle,
On voit à peine l'hirondelle,
Qui vole et plonge d'un coup d'aile

1. Akt

Fausts Studierzimmer

1. Szene
Faust, allein.

(Nachts. Faust sitzt an einem Tisch mit einem Berg
Papieren. Vor ihm ein aufgeschlagenes Buch.)

Faust:
Nichts!
Vergeblich befrage ich in dieser glühenden Nacht
die Natur und auch den Schöpfer;
keiner flüstert mir
ein tröstendes Wort ins Ohr.
Ermattet, trostlos, einsam bin ich,
kann mich nicht lösen von dem,
was auf dieser Erde mich hält.
Ich sehe nichts. Ich weiß nichts.
Nichts. Nichts.
(Er schließt das Buch und erhebt sich. Der Tag bricht.
Faust geht zum Fenster, um es zu öffnen.)
Es wird hell. Vor dem neuen Morgen
geht die dunkle Nacht zu Ende.
(verzweifelt)
Schon wieder ein Tag. Wieder ein Tag, der glänzen will!
O Tod, wann wirst du kommen
und mich in deine Obhut nehmen?
Nun denn! Da der Tod mich meidet,
warum sollte nicht ich zu ihm gehen?
(Er nimmt ein Fläschchen vom Tisch.)
Sei begrüßt, du mein letzter Morgen!
Ich beende ohne Bangen
meines Lebens Reise
und bin mit diesem Trank
der einzige Herr über mein Schicksal.
(Er gießt den Inhalt des Fläschchens in einen Kelch
Kristall. Als er gerade dazu ansetzt, den Kelch zum
zu führen, hört man von draußen Stimmen
von Mädchen.)

Chor der Mädchen:
(von oben, hinter der Bühne)
Ah!

Faules Mädchen,
schläfst du noch?
Der Tag schon strahlt
im goldenen Mantel.
Die Vögel schon singen
ihre lustigen Liedchen;
das Morgengrauen streicht
mit einem Lächeln über die Ernten;
es murmelt der Bach,
die Blumen öffnen sich dem Tage;
die ganze Natur
erwacht zur Liebe.

Faust:
Eitles Echo der menschlichen Freude,
geh vorbei, geh deines Wegs!
Vorbei, vorbei!
O Kelch meiner Vorfahren, der du so oft gefüllt warst:
warum nur zitterst du in meiner Hand?
(Er führt den Kelch erneut an seine Lippen.)

Chor der Landarbeiter:
(hinter der Bühne)
Aufs Feld ruft uns der Tag;
die Schwalbe sieht man kaum,
sie fliegt und taucht mit einem Flügelschlag

Dans la profondeur du ciel bleu!
Le temps est beau, la terre est belle!
Beni soit Dieu!

Les jeunes filles et les laboureurs:
Béni soit Dieu!

Faust:
(raposant la coupe)
Dieu! Dieu! Dieu!
(Il se laisse retomber dans son fauteuil.)
Mais ce Dieu, que peut-il pour moi?
Me rendra-t-il l'amour, la jeunesse et la foi?

(avec rage) Maudites soyez-vous, ô voluptés humaines!
Maudites soient les chaînes
Qui me font ramper ici-bas!
Maudit soit tout ce qui nous leurre,
Vain espoir qui passe avec l'heure,
Rêves d'amours ou de combats!
Maudit soit le bonheur, maudites la science,
La prière et la foi!
Maudite sois-tu, patience!
A moi, Satan! à moi!

Scène 2
Faust, Méphistophélès.

Méphistophélès:
(rapparaissant)
Me voici!
D'où vient ta surprise?
Ne suis-je pas mis à ta guise?
L'épée au côté, la plume au chapeau,
L'escarcelle pleine, un riche manteau
Sur l'épaule: en somme,
Un vrai gentilhomme!
Eh! bien! docteur, que me veux-tu?
Voyons, parle! Te fais-je peur?

Faust:
Non.

Méphistophélès:
Doutes-tu de ma puissance?

Faust:
Peut-être!

Méphistophélès:
Mets-la donc à l'épreuve!

Faust:
Va-t'en!

Méphistophélès:
Fie! c'est là ta reconnaissance!
Apprends de moi qu'avec Satan
L'on en doit user d'autre sorte,
Et qu'il n'était pas besoin
De l'appeler de si loin
Pour le mettre ensuite à la porte!

Faust:
Et que peux-tu pour moi?

Méphistophélès:
Tout. Mais dis-moi d'abord
Ce que tu veux; est-ce de l'or?

Faust:
Que ferais-je de la richesse?

Méphistophélès:
Bon! je vois où le bât te blesse!
Tu veux la gloire?

Faust:
Plus encor!

Méphistophélès:
La puissance?

in die Tiefe des blauen Himmels.
Das Wetter ist schön, die Erde ist schön;
gelobt sei Gott!

Die jungen Mädchen und die Landarbeiter:
Gelobt sei Gott!

Faust:
(stellt den Kelch zurück)
Gott! Gott! Gott!
(Er läßt sich in seinen Sessel fallen.)
Doch dieser Gott, was kann er für mich tun?
Wird er mir die Liebe wiedergeben, die Jugend und den
Glauben?
(erzürnt) Verdammte seid ihr, o menschliche Gelüste!
Verdammt die Ketten,
die mich hier unten auf Knien halten!
Verdammt sei alles, was uns blendet!
Eitle Hoffnung, die mit der Zeit vergeht,
Träume von Liebe oder von Kämpfen!
Verdammt das Glück, verdammt die Wissenschaft,
das Beten und der Glaube!
Verdammt auch du, Geduld!
Komm, Satan, komm zu mir!

2. Szene
Faust, Mephisto.

Mephisto:
(tritt auf)
Hier bin ich!
Warum so überrascht?
Gefällt Euch nicht, wie ich gekleidet bin?
Das Schwert an der Seite, die Feder am Hut,
die Börse gefüllt, über der Schulter
ein prächtiger Mantel; kurz:
ein wahrer Edelmann!
Nun, Doktor, was wollt Ihr von mir?
Sagt schon! Mache ich Euch Angst?

Faust:
Nein.

Mephisto:
Zweifelt Ihr an meinen Kräften?

Faust:
Vielleicht.

Mephisto:
So stellt sie doch auf die Probe.

Faust:
Verschwinde!

Mephisto:
Pfui! Ist das Euer Dank?
Merkt Euch eins: Mit Satan
muß man anders umgehen.
Es war nicht nötig,
ihn zu rufen von so fern,
um ihn gleich wieder vor die Tür zu setzen.

Faust:
Und was könnt Ihr für mich tun?

Mephisto:
Alles. Aber sagt mir doch erst,
was Ihr begehrt. Ist's Gold?

Faust:
Was sollte ich mit Reichtum anfangen?

Mephisto:
Gut, ich sehe, wo der Schuh Euch drückt;
Ruhm ist's, was Ihr sucht.

Faust:
Mehr noch.

Mephisto:
Macht?

Faust:

Non! Je veux un trésor
Qui les contient tous!
Je veux la jeunesse!
À moi les plaisirs,
Les jeunes maîtresses!
À moi leurs caresses!
À moi leurs désirs!
À moi l'énergie
Des instincts puissants,
Et la folle orgie
Du cœur et des sens!
Ardente jeunesse,
À moi tes désirs,
À moi ton ivresse,
À moi tes plaisirs!

Méphistophélès:

Fort bien! Je puis contenter ton caprice.

Faust:

Et que te donnerai-je en retour?

Méphistophélès:

Presque rien:
Ici, je suis à ton service,
Mais là-bas tu seras au mien!

Faust:

Là-bas?

Méphistophélès:

(lui présentant un parchemin)
Là-bas! Allons, signe.
Et quoi! ta main tremble!
Que faut-il pour te décider?
La jeunesse t'appelle;
(Il fait un geste.)
Ose la regarder!
(Apparition de Marguerite au Rouet)

Faust:

Ô merveille!

Méphistophélès:

Eh bien! que t'en semble?

Faust:

(prenant le parchemin)
Donne! *(Il signe.)*

Méphistophélès:

Allons donc!
(prenant la coupe restée sur la table)
Et maintenant, Maître, c'est moi qui te convie
À vider cette coupe où fume en bouillonnant
Non plus la mort, non plus le poison, mais la vie!

Faust:

(prenant la coupe et se tournant vers Marguerite)
A toi, fantôme adorable et charmant!
(Il vide la coupe et se trouve métamorphosé en jeune et élégant seigneur. La vision disparaît.)

Méphistophélès:

Viens!

Faust:

Je la reverrai?

Méphistophélès:

Sans doute.

Faust:

Quand?

Méphistophélès:

Aujourd'hui!

Faust:

C'est bien!

Méphistophélès:

En route!

Faust:

Nein! Ich will einen Schatz,
der dies alles beinhaltet!
Ich will die Jugend!
Das ewige Glück,
junge Mädchen!
Ihre Zärtlichkeit,
ihre Sehnsucht und ihr Verlangen!
Für mich die Kraft
heftiger Triebe,
verrückte Orgien
von Herz und Sinnen!
Glühende Jugend,
ich will deine Begierden,
ich will deine Trunkenheit,
ich will dein Glück!

Mephisto:

Sehr gut! Eure Launen kann ich bedienen.

Faust:

Und was verlangt Ihr als Gegenleistung?

Mephisto:

Fast nichts:
Hier stehe ich zu Euren Diensten,
dort drüben aber werdet Ihr zu meinen stehen.

Faust:

Dort drüben?

Mephisto:

(Er hält ihm ein Blatt Papier hin.)
Dort drüben. Los, unterschreibt!
Was noch! Eure Hand zittert?
Was braucht Ihr noch, um Euch zu entscheiden?
Die Jugend ruft Euch;
(Er macht eine Handbewegung.)
Ihr dürft sie anschauen.
(Es erscheint Margarete am Spinnrad.)

Faust:

O Wunder!

Mephisto:

So. Was denkt Ihr jetzt?

Faust:

(nimmt das Blatt)
Gebt her! *(Er unterschreibt.)*

Mephisto:

Auf denn! *(Er greift zu dem Kelch, der auf dem Tisch geblieben ist.)*
Denn nun, mein Herr, ist es an mir, Euch einzuladen,
diesen Kelch zu trinken, aus dem Euch heiß entgeg-
strömt nicht Tod, noch Gift, sondern: Leben!

Faust:

(nimmt den Kelch und dreht sich zu Margarete)
Auf dich, du reizende, bezaubernde Erscheinung!
*(Er trinkt den Kelch aus und ist mit einem Schlag in den
jungen, eleganten Herrn verwandelt. Die Erscheinung
schwindet wieder.)*

Mephisto:

Kommt!

Faust:

Werde ich sie wiedersehen?

Mephisto:

Gewiß.

Faust:

Und wann?

Mephisto:

Noch heute.

Faust:

Dann ist's gut!

Mephisto:

Auf geht's!

Faust et Méphistophélès:
En route!
À moi/toi les plaisirs,
Les jeunes maîtresses! *etc.*
(*Ils sortent.*)

Une des portes de la ville
: *A gauche, un cabaret à l'enseigne du dieu Bacchus.*)

Scene 3
Wagner, jeunes filles, matrones, bourgeois, étudiants, soldats.

Etudiants:
(*dans la taverne*)
Vin ou bière,
Bière ou vin,
Que mon verre
Soit plein!
Sans vergogne,
Coup sur coup,
Un ivrogne
Boit tout!

Wagner:
Jeune adepte
Du tonneau,
N'en excepte
Que l'eau!
Que ta gloire,
Tes amours,
Soient de boire
Toujours!

Etudiants:
Jeune adepte *etc.*
(*Ils trinquent et boivent.*)

Soldats:
Filles ou forteresses,
C'est tout un, morbleu!
Vieux burgs, jeunes maîtresses,
Sont pour nous un jeu!
Celui qui sait s'y prendre
Sans trop de façon
Les oblige à se rendre
En payant rançon!

Bourgeois:
Aux jours de dimanche et de fête,
J'aime à parler guerre et combats;
Tandis que les peuples là-bas
Se cassent la tête.
Je vais m'asseoir sur les côtesaux
Qui sont voisins de la rivière,
Et je vois passer les bateaux
En vidant mon verre!

(*Bourgeois et soldats remontent vers le fond du théâtre. Un groupe de jeunes filles entre en scène.*)

Jeunes filles:
Joyez ces hardis compères,
Qui viennent là-bas;
Ne soyons pas trop sévères,
Retardons le pas.
(*Elles gagnent la droite du théâtre.*)

Jeunes étudiants:
(*à leur suite*)
Joyez ce mines gaillardes
Et ces airs vainqueurs!
Amis, soyons sur nos gardes!
Tenons bien nos cœurs!

Faust und Mephisto:
Auf geht's!
Für mich/Euch das Glück,
junge Mädchen! *etc.*
(*Sie gehen ab.*)

Vor einem Stadttor
(*Links eine Schenke mit Namen Bacchus*)

3. Szene
Wagner, Mädchen, Frauen, Bürger, Studenten, Soldaten.

Studenten:
(*in der Taverne*)
Wein oder Bier,
Bier oder Wein,
immer 'rein
in mein Glas!
Ohne Scheu
Schluck für Schluck,
ein Trinker
trinkt alles.

Wagner:
Freunde
des Fasses,
nur kein
Wasser!
Ruhm und Ehre
eurer Liebe
sei, zu trinken
ohne Ende.

Studenten:
Freunde *etc.*
(*Sie stoßen an und trinken.*)

Soldaten:
Mädchen oder Burgen,
das ist uns alles eins.
Alte Burgen, junge Frauen
sind für uns ein Spiel.
Wer sie versteht,
ohne viel zu fragen,
nimmt sie gleich ein,
auch ohne viel zu zahlen.

Bürger:
An Sonn- und Feiertagen
rede ich gern von Krieg und Schlachten;
dieses niedere Volk jedoch
schlägt sich lieber die Köpfe ein.
Hier sitze ich auf den Hügeln
gleich neben einem Fluß
und schaue bei einem Glas Wein,
wie die Schiffe vorüberziehen.

(*Bürger und Soldaten ziehen sich in den Hintergrund zurück. Eine Gruppe junger Mädchen kommt auf die Bühne.*)

Junge Mädchen:
Seht die kühnen Genossen,
die dort drüben kommen;
seien wir nicht streng
und gehen wir langsam weiter.
(*Sie gehen auf die rechte Seite.*)

Junge Studenten:
(*ihnen folgend*)
Seht diese verschmutzten Gesichter
und die selbstbewußten Mienen!
Freunde, seien wir auf der Hut
und zügeln wir unsere Herzen.

Matrones:

(observant les étudiants et les jeunes filles)
Voyez après ces donzelles
Courir ces messieurs!
Nous sommes aussi bien qu'elles,
Si non beaucoup mieux!
(Tous les groupes redescendent en scène.)

Jeunes filles:

On voudrait plaire,
Mais c'est en vain!
De votre colère
Nous ne craignons rien!
Front qui se renfrogne
Rougit, voilà tout!
Un galant m'accepte,
Je le prends au mot!
Certes, l'on doit croire
À vos beaux discours!

Matrones:

(aux jeunes filles)
Vous voulez plaire,
On le sait bien!
Le mot est fin!
Soyez sans vergogne,
Comme ils sont sans goût.
Il faut être inepte,
Je le dis tout haut,
Pour se faire gloire
De telles amours.

Bourgeois:

Allons, voisin!
Vidons un verre de vin.
Ma femme grogne
Sur tous.
Toujours il faut l'en croire.

Jeunes étudiants:

De cette affaire
Voyons la fin!
Voyez leur colère,
Voyez leur maintien!
Leur front se renfrogne,
Elles ont du goût!
Gageons qu'on m'accepte
Dès le premier mot.

Étudiants:

Vive le vin!
Vin ou bière,
Bière ou vin,
Que mon verre
Soit plein!
Sans vergogne,
Coup sur coup,
Un ivrogne
Boit tout.
Jeune adepte
Du tonneau,
N'en excepte
Que l'eau!
Que ta gloire,
Tes amours,
Soient de boire
Toujours!

Soldats:

Vive la guerre!
Métier divin!
Pas de beauté fière,
Nous savons leur plaire,
En un tour de main!
Allons en besogne,
Sans peur ni vergogne,

Frauen:

(beobachten die Studenten und die jungen Mädchen)
Seht, wie all den Mädchen
diese Herren hinterher rennen!
Sind wir nicht auch so schön wie diese,
wenn nicht noch mehr?
(Alle Gruppen kommen auf die Bühne herunter.)

Junge Mädchen:

Man will gefallen,
doch scheint es vergebens.
Euer Mißfallen
fürchten wir nicht.
Die Stirn in Falten
und gerötet, mehr ist es nicht.
Den Verehrer, der mich auswählt,
den nehme ich beim Wort.
Gewiß muß man ihm glauben,
was er so alles redet.

Frauen:

(zu den jungen Mädchen)
Ihr möchtet gefallen,
wir wissen es wohl.
Die Rede ist gut.
Seid ohne Scham,
so wie sie keinen Geschmack haben.
Man muß törricht sein,
das sage ich ganz bestimmt,
um sich dieser Liebeleien
zu rühmen.

Bürger:

Auf geht's, Nachbar,
laß uns ein Glas Wein trinken.
Meine Frau ist einfach
auf alle böse.
Immer soll man ihr glauben.

Junge Studenten:

Laßt uns in dieser Sache
zu Ende kommen.
Seht ihren Ernst,
seht ihre Haltung.
Die Stirn liegt in Falten;
sie wissen, was sie wollen.
Wetten, daß sie mich
schon beim ersten Wort auswählen.

Studenten:

Es lebe der Wein!
Wein oder Bier,
Bier oder Wein,
immer 'rein
in mein Glas!
Ohne Scheu
Schluck für Schluck,
ein Trinker
trinkt alles.
Freunde
des Fasses,
nur kein
Wasser!
Ruhm und Ehre
eurer Liebe
sei, zu trinken
ohne Ende.

Soldaten:

Es lebe der Krieg!
Göttliches Gewerbe!
Nicht eine stolze Schönheit,
der wir nicht
im Handumdrehn gefallen.
Ans Werk,
ohne Angst oder Scheu,

A l'assaut partout!
De ce grand précepte,
Fier soldat n'excepte
Femme ni château;
Et couvert de gloire,
Chante la victoire
Au bruit des tambours!

*(Les étudiants et les soldats séparent les femmes en riant.
Tous les groupes s'éloignent et se dispersent.)*

Scène 4

Wagner, Siébel, étudiants.

Wagner:
(à Siébel)
Eh bien! et Valentin?

Siébel:
Il fait ses adieux à sa sœur et sera ici dans un instant.

Wagner:
Attendons-le et buvons!

Les étudiants:
Buvons!

Wagner:
(se levant)
Merci à vous, chers amis, qui avez voulu nous mettre
joyeusement en route, Valentin et moi, en nous faisant
boire le coup de l'étrier.

Un étudiant:
Aux premières armes de notre ami Wagner!

Tous:
Ouil

Wagner:
Une politesse en vaut une autre, Messieurs! Je bois à la
médecine!

Un étudiant:
A la philosophie!

Un autre:
A la jurisprudence!

Wagner:
Eh bien! Siébel, tu ne bois pas, mon fils!

Siébel:
Merci! je n'ai pas soif!

Wagner:
Tu m'affliges, Siébel! *(se rasseyant)* Messieurs, Siébel
m'afflige. Que l'amour lui fasse perdre la tête, bien! mais
la soif, cela n'est pas permis! Allons, Siébel!

Tous:
Allons, Siébel! *(On passe un verre à Siébel.)*

Wagner:
Gageons que je lui donne soif!... À Marguerite!

Tous:
A Marguerite!
(Siébel vide son verre d'un trait.)

Wagner:
(riant)
Joyez! *(On rit.)* Valentin trouvera les bouteilles vides.

Scène 5

Les Mêmes, Valentin.

Valentin:
*(paraissant au fond, il tient une petite médaille d'argent à
la main)*
O sainte médaille qui me viens de Marguerite, tu ne me
quitteras plus!

Angriff an allen Fronten
sei die Regel
aller stolzen Soldaten
bei Frauen und Schlössern.
Und mit Ruhm geschmückt
preist er den Sieg
zum Trommelschlag.

*(Die Studenten und Soldaten trennen lachend die Frauen.
Alle Gruppen entfernen sich und strömen auseinander.)*

4. Szene

Wagner, Siebel, Studenten.

Wagner:
(zu Siebel)
Nun gut, und Valentin?

Siebel:
Er verabschiedet sich gerade von seiner Schwester und
wird gleich hier sein.

Wagner:
Warten wir auf ihn und trinken wir derweil.

Studenten:
Laßt uns trinken!

Wagner:
(erhebt sich)
Habt Dank, meine Freunde, daß ihr Valentin und mich so
freundlich mit einem Abschiedstrunk auf den Weg schickt.

Ein Student:
Auf das erste Gefecht unseres Freundes Wagner!

Alle:
O ja!

Wagner:
Ein Prosit fordert das nächste, meine Herren. Ich trinke
auf die Medizin!

Ein Student:
Auf die Philosophie!

Ein anderer:
Auf die Juristerei!

Wagner:
Aber Siebel, mein Sohn, du trinkst ja gar nicht.

Siebel:
Danke, ich habe keinen Durst.

Wagner:
Du machst mir Sorgen, Siebel! *(setzt sich wieder hin)* Mei-
ne Herren, Siebel macht mir Sorgen. Daß er über die Lie-
be den Kopf verliert, gut. Aber den Durst, das darf nicht
sein. Los, Siebel!

Alle:
Los, Siebel! *(Man reicht Siebel ein Glas.)*

Wagner:
Wetten, daß ich ihm Durst mache... Auf Margarete!

Alle:
Auf Margarete!
(Siebel trinkt sein Glas auf einen Zug leer.)

Wagner:
(lachend)
Seht Ihr! *(Alle lachen.)* Valentin wird die Flaschen leer vor-
finden.

5. Szene

Dieselben, Valentin.

Valentin:
*(erscheint im Hintergrund, hält eine kleine Silbermedaille
in der Hand)*
O heilige Medaille, die ich von Margarete erhielt, du wirst
mich nie mehr verlassen.

(Il passe la médaille à son cou et se dirige vers le cabaret.)

Allons, c'est là que mes amis m'attendent.

Wagner:

(apercevant Valentin)

Ah! voici Valentin! *(Il se lève.)*

Valentin:

Un dernier coup, Messieurs, et disons-nous adieu. Il faut que nous ayons fait ce soir notre première étape.

Wagner:

Bon! laisse passer la grande chaleur. Il est à peine midi, et c'est aujourd'hui jour de kermesse.

Valentin:

Il me tarde d'être en route!

Wagner:

Est-ce pour pleurer?

Valentin:

Eh bien! quand cela serait!...

Wagner:

Eh! que diable, mon cher, il faut être homme. Ce n'est pas la première fois que tu quittes ta sœur.

Valentin:

Non; mais je n'ai plus ma mère pour rester près d'elle!

Siébel:

Je te promets pour elle l'amitié d'un frère, Valentin.

Les étudiants:

Nous aussi!

Valentin:

Merci, mes amis! ne parlons plus de cela et buvons!

Wagner:

Oui, buvons, trinquons, chantons! Pas de mélancolie, morbleu! et mettons les gosiers d'accord!

Valentin:

Avant de quitter ces lieux,
Soi natal de mes aïeux,
À toi, Seigneur et Roi des cieux,
Ma sœur je confie,
Daïgne de tout danger
Toujours la protéger,
Cette sœur, si chérie.
Délivré d'une triste pensée,
J'irai chercher la gloire au sein des ennemis,
Le premier, le plus brave au fort de la mêlée,
J'irai combattre pour mon pays.
Et si, vers lui, Dieu me rappelle,
Je veillerai sur toi fidèle,
Ô Marguerite!
Ô Roi des cieux, jette les yeux,
Protège Marguerite, Roi des cieux!

Scène 6

Les Mêmes, Méphistophélès.

Méphistophélès:

(paraissant au fond)

Décidément, je n'aurais pas cru que M. le docteur rede-vint si jeune; le voilà qui court, comme un écolier, après tous les minois qu'il voit passer dans la rue!

Wagner:

Attention! *(Il monte sur un escabeau.)*

Valentin:

Non; ne chante pas!

(Er hängt sich die Medaille um den Hals und geht in Richtung Schenke.)

Auf geht's, dort warten meine Freunde auf mich.

Wagner:

(erkennt Valentin)

Ah! Du bist's, Valentin! *(Er erhebt sich.)*

Valentin:

Noch einen letzten Schluck, meine Herren, dann Abschied nehmen. Wir müssen heute abend die Etappe hinter uns haben.

Wagner:

Gut! aber laß uns die große Hitze abwarten. Es ist erst Mittag, und heute ist Kirmes.

Valentin:

Ich habe es eilig, auf den Weg zu kommen.

Wagner:

Um den Tränen freien Lauf zu lassen?

Valentin:

Nun denn! und wenn's so sei...

Wagner:

Zum Teufel, mein Freund, sei ein Mann! Du nicht zum ersten Mal deine Schwester.

Valentin:

Nein; aber meine Mutter ist nicht mehr da, um sie zu sehen.

Siébel:

Ich verspreche dir, Valentin, daß ich ihr ein Bruder werde.

Studenten:

Wir auch!

Valentin:

Vielen Dank, meine Freunde! Laßt uns nicht mehr reden und lieber trinken!

Wagner:

Ja, laßt uns trinken, anstoßen und singen! Keine Traurigkeit aufkommen lassen, zum Teufel! Auf daß die Kerzen klingen!

Valentin:

Bevor ich dieses Land verlasse,
die Scholle meiner Ahnen,
vertraue ich dir, Herr im Himmel,
meine Schwester an.
Mögest du vor jeder Gefahr
meine teure Schwester
immer beschützen.
Ohne trübe Gedanken werde ich
inmitten der Feinde nach Ruhm streben.
Als Erster, Tapferster und Stärkster im Gemenge
werde ich für mein Land kämpfen.
Und wenn Gott mich zu sich ruft,
werde ich treu auf dich acht geben,
o Margarete!
O Gott im Himmel, laß deine Augen auf ihr ruhen,
schütze Margarete, Gott im Himmel!

6. Szene

Dieselben, Mephisto.

Mephisto:

(erscheint im Hintergrund)

Fürwahr, ich hätte es nicht für möglich gehalten, daß Herr Doktor so jung werden würde; da rennt er wie Pennäler hinter alle den jungen Röcken her, die ihm auf der Straße begegnen.

Wagner:

Aufgepaßt! *(Er steigt auf einen Schemel.)*

Valentin:

Nein, sing nicht!

Wagner:
Pourquoi?
Valentin:
Parce qu'on n'a pas besoin de se dire adieu en musique.
Wagner:
Et si je veux chanter, moi! Oui, je chanterai, et le diable ne me fera pas taire!
Méphistophélès:
(à part)
Plait-il...
Wagner:
Un rat, plus poltron que brave,
Et plus laid que beau,
Logeait au fond d'une cave,
Sous un vieux tonneau...
Un chat...
Méphistophélès:
(s'approchant)
Pardon!
Wagner:
(se retournant)
Hein?
Méphistophélès:
Me sera-t-il permis de m'asseoir près de vous, Messieurs?
Je ne voudrais rien perdre d'une chanson si heureusement commencée.
Wagner:
Je chante pour mes amis, Monsieur, non pour vous.
Méphistophélès:
Un auditeur de plus n'est pas fait pour intimider un chanteur de votre mérite.
Wagner:
Qu'en savez-vous? J'ai à peine chanté trois notes.
Méphistophélès:
Il suffit de trois notes pour révéler un virtuose.
Wagner:
En seriez-vous un, par hasard?
Méphistophélès:
La force est petite, mais le désir est grand.
Wagner:
Pardieu! je vous prends au mot. Donnez-nous donc une chanson, vous qui jugez si bien les autres.
Méphistophélès:
Plusieurs, si vous le désirez.
Wagner:
Non, je n'en veux qu'une, pourvu qu'elle soit bonne.
Méphistophélès:
Je ferai de mon mieux.
Tous:
Nous vous écoutons!
Valentin:
(à part)
Singulière personnage!
(Les étudiants se groupent autour de Méphistophélès. Valentin le regarde avec défiance et se tient à l'écart avec Siebel.)
Méphistophélès:
Le veau d'or est toujours debout!
On encense
Sa puissance
D'un bout du monde à l'autre bout!
Pour fêter l'infâme idole,
Rois et peuples confondus,
Au bruit sombre des écus,
Dansent une ronde folle;
Autour de son piédestal!
Et Satan conduit le bal!
Tous:
Et Satan conduit le bal!

Wagner:
Warum denn nicht?
Valentin:
Wir brauchen keine Musik, um uns zu verabschieden.
Wagner:
Und wenn ich singen will? Jawohl, ich werde singen, und auch der Teufel wird mich nicht zum Schweigen bringen.
Mephisto:
(beiseite)
Wenn er es so will...
Wagner:
Eine Ratte, eher feig als mutig,
eher häßlich als hübsch,
wohnte in einem tiefen Keller
unter einem alten Faß.
Eine Katze...
Mephisto:
(kommt näher)
Entschuldigen Sie!
Wagner:
(dreht sich um)
Was gibt's?
Mephisto:
Darf ich mich zu Ihnen setzen, meine Herren? Ich möchte nicht, daß mir etwas entgeht von einem so vielversprechend begonnenen Lied.
Wagner:
Ich singe nur für meine Freunde, mein Herr, nicht für Sie.
Mephisto:
Ein Zuhörer mehr wird einen Sänger wie Sie doch nicht einschüchtern.
Wagner:
Was wissen Sie denn davon? Ich habe doch gerade erst drei Töne gesungen.
Mephisto:
Drei Töne reichen schon aus, um den Meister zu erkennen.
Wagner:
Sind Sie vielleicht selber einer?
Mephisto:
Die Kraft ist klein, doch der Wille groß.
Wagner:
Zum Teufel! ich nehme Euch beim Wort. Singt uns also ein Lied, wenn Ihr das Urteil über andere so wohl versteht.
Mephisto:
Soviele Ihr wollt.
Wagner:
Nur ein einziges, aber ein gutes.
Mephisto:
Ich gebe mein Bestes.
Alle:
Wir sind ganz Ohr!
Valentin:
(beiseite)
Was für ein seltsamer Genosse.
(Die Studenten umringen Mephisto. Valentin betrachtet ihn mißtrauisch und hält sich mit Siebel abseits.)
Mephisto:
Das goldene Kalb steht noch immer!
Man verehrt
seine Kräfte
an allen Enden dieser Welt!
Um den infamen Götzen zu feiern,
versammeln sich Könige und Völker
zum dumpfen Klang der Schwerter
im tollen Reigen
um seinen Sockel.
Und Satan führt den Tanz!
Alle:
Und Satan führt den Tanz!

Méphistophélès:

Le veau d'or est vainqueur des dieux!
Dans sa gloire
Dérisoire
Le monstre abjecte insulte aux cieus!
Il contemple, ô rage étrange!
À ses pieds le genre humain
Se ruant, le fer en main
Dans le sang et dans la fange,
Où brille l'ardent métal!
Et Satan conduit le bal!

Tous:

Et Satan conduit le bal!

Wagner:

Votre belle voix, Monsieur, et la pensée morale de votre
chanson, me réconcilient avec vous; car j'avoue que je
vous avais pris d'abord pour un mauvais plaisant.

Méphistophélès:

Bien obligé.

Wagner:

(lui offrant un verre)

Nous ferez-vous l'honneur de trinquer avec nous?

Méphistophélès:

(prenant le verre)

Comment donc!

(saisissant la main de Wagner)

Ah! voilà qui est fâcheux! Voyez-vous cette veine?

Wagner:

Eh bien?

Méphistophélès:

Vous vous ferez tuer à la première affaire, mon bon ami!

Wagner:

Hein?

Siébel:

Vous êtes donc sorcier?

Méphistophélès:

(prenant la main de Siébel)

Assez pour lire dans ta main que tu ne toucheras plus une
fleur sans la flétrir, mon pauvre Siébel!

Siébel:

Moi?

Méphistophélès:

Tu t'en apercevras ce soir, si tu t'avises de vouloir porter
un bouquet à Marguerite!

Valentin:

Comment savez-vous le nom de ma sœur, Monsieur?

Méphistophélès:

Prenez garde, mon brave! Avec votre vivacité, vous vous
ferez tuer par quelqu'un qui n'est pas loin d'ici. À votre
santé, Messieurs! *(Il boit.)* Peuh! Voilà de mauvais vin!

Wagner:

Corbleu! n'êtes-vous venu ici que pour faire le charlatan
et le drôle?

Méphistophélès:

Permettez-moi de vous en offrir de ma cave et du meilleur.
*(montant sur le banc et frappant sur un petit tonneau
surmonté d'un Bacchus qui sert d'enseigne au cabaret)*
Holà! seigneur Bacchus, à boire! *(Le vin jaillit du tonneau
et remplit son verre.)*

(redescendant à terre)

C'est du vrai vin de Chypre, Messieurs, digne d'être bu à
la santé que vous portiez tout à l'heure, à la santé de
Marguerite!

Mephisto:

Das goldene Kalb steht über allen Göttern!
Mit seinem
lächerlichen Glanz
verhöhnt das üble Monster den Himmel.
Zu seinen Füßen, o ohnmächtige Wut,
wälzt sich die menschliche Rasse,
das Eisen in der Hand,
in Blut und Schlamm,
wo nur das glühende Metall glänzt.
Und Satan führt den Tanz!

Alle:

Und Satan führt den Tanz!

Wagner:

Eure Stimme, mein Herr, klingt gut, und die
Liedes versöhnt mich. Zugegeben, ich hatte
für einen schlechten Witzbold gehalten.

Mephisto:

Besten Dank.

Wagner:

(bietet ihm ein Glas an)

Würdet Ihr uns die Ehre geben, mit uns anzustoßen?

Mephisto:

(nimmt das Glas)

Wie kann ich das ablehnen!

(nimmt Wagners Hand)

Ach, wie ärgerlich! Seht Ihr diese Ader?

Wagner:

Und was ist damit?

Mephisto:

Mein Freund, Ihr werdet bei der ersten Gelegenheit
tötet werden.

Wagner:

Wie?

Siébel:

Könnt Ihr etwa hexen?

Mephisto:

(nimmt Siebels Hand)

Genug, um in deiner Hand zu lesen, daß du keine Bl-
mehr anrühren wirst, ohne daß sie welkt, mein armer Sié-

Siébel:

Ich?

Mephisto:

Du wirst es heute abend merken, wenn du dich
schickst, Margarete einen Strauß zu bringen.

Valentin:

Woher kennt Ihr den Namen meiner Schwester, Herr?

Mephisto:

Paß auf, mein Freund! Bei Eurem Eifer wird Euch ja-
töten, der sich nicht weit weg von hier aufhält. Zum
meine Herren! *(Er trinkt.)* Bäh! Was für ein schief-
Wein!

Wagner:

Zum Teufel! Seid Ihr nur gekommen, um hier zu prü-
und Euch lustig zu machen?

Mephisto:

Erlaubt mir, daß ich aus meinem eigenen Keller
einen besseren anbiete. *(Er steigt auf die Bank und
auf ein kleines Faß, über dem ein Bacchus hängt, der
Schenke den Namen gegeben hat.)* Hallo, Herr Bac-
etwas zu trinken! *(Der Wein spritzt aus dem Faß und
sein Glas.)*

(wieder auf dem Boden)

Das ist Wein aus Zypern, meine Herren. Er verdient es
das Wohl der Person getrunken zu werden, auf die
eben getrunken haben, auf das Wohl von Margarete!

Valentin:

Que le ciel m'écrase si tu en bois une seule goutte!
(Il arrache le verre des mains de Méphistophélès et en jette le contenu qui s'enflamme en tombant à terre.)

Wagner:

Holà! je brûle! Est-ce l'enfer qui s'allume?

Méphistophélès:

Paix, ivrogne!

Wagner:

(tirant son épée)

Ah! tu fais le manant!

(Valentin, Siebel et les étudiants tirent leurs épées. Méphistophélès trace autour de lui un cercle avec la sienne. Les étudiants s'élancent sur lui et s'arrêtent comme devant une barrière invisible. L'épée de Valentin se brise.)

Valentin:

Qu'est-ce que cela? Mon épée se brise dans l'air? Es-tu le diable?

Tous:

De l'enfer qui vient émousser nos armes,
Nous ne pouvons pas repousser les charmes!

Valentin:

Mais puisque tu brises le fer...

Tous:

Mais puisque tu brises le fer...

Valentin:

Regarde!

Tous:

Regarde!

Valentin:

(prenant son épée par la lame et la présentant sous forme de croix à Méphistophélès)
C'est une croix qui de l'enfer nous garde!
(Tous présentent la garde de leurs épées à Méphistophélès.)

Tous:

C'est une croix qui de l'enfer nous garde!
(Méphistophélès recule devant la croix. La scène se vide.)

Scene 7

Méphistophélès, Faust.

Méphistophélès:

(remettant son épée au fourreau)
Serviteur! je vous revaudrai cela!

Faust:

(entrant en scène)
Qu'y a-t-il donc?

Méphistophélès:

Oh! rien. Une plaisanterie.

Faust:

Tu n'as pas l'air content!...

Méphistophélès:

Laissons cela! Nous avons à nous occuper d'affaires plus sérieuses. Eh bien! qu'allons-nous faire? par où commencerons-nous? Quel rôle me sera donné dans l'orgie de monsieur le docteur?

Faust:

Fais que mes passions soient satisfaites! C'est tout ce que je te demande.

Méphistophélès:

Rien de plus? Monsieur le docteur n'est pas exigeant.

Faust:

Où est la jeune fille qui m'est apparue ce matin?

Valentin:

Der Himmel soll mich verschlingen, wenn Ihr nur einen Tropfen davon trinkt! (Er reißt Mephisto das Glas aus der Hand und schüttet den Inhalt auf den Boden, wobei dieser sich entzündet.)

Wagner:

Holla, ich brenne! Ist die Hölle entflammt?

Mephisto:

Sei friedlich, Trinker!

Wagner:

(zieht sein Schwert)

Ha, Ihr spielt den Grobian!

(Valentin, Siebel und die Studenten ziehen ihre Schwerter. Mephisto zeichnet mit dem seinigen einen Kreis um sich. Die Studenten stürzen sich auf ihn und werden wie von einer unsichtbaren Schranke zurückgehalten. Valentins Schwert zerbricht.)

Valentin:

Was ist denn das? Mein Schwert zerbricht in der Luft? Seid Ihr der Teufel?

Alle:

Gegen die Hölle, die unsere Waffen stumpf werden läßt, können wir nicht ankommen.

Valentin:

Aber da Ihr Eisen brecht,...

Alle:

Aber da Ihr Eisen brecht,...

Valentin:

Schaut her!

Alle:

Schaut her!

Valentin:

(nimmt sein Schwert an der Klinge und hält es Mephisto in Form eines Kreuzes hin)

Das ist ein Kreuz, das uns vor der Hölle schützen wird!

(Alle halten Mephisto den Kreuzesgriff ihrer Schwerter entgegen.)

Alle:

Das ist ein Kreuz, das uns vor der Hölle schützen wird!

(Mephisto weicht vor dem Kreuz zurück. Die Bühne leert sich.)

7. Szene

Mephisto, Faust.

Mephisto:

(steckt sein Schwert wieder in die Scheide)

Euer Diener! dieses werde ich Euch schuldig sein!

Faust:

(kommt auf die Bühne)

Was gibt es denn?

Mephisto:

O nichts. Nur ein kleiner Spaß.

Faust:

Ihr scheint nicht eben zufrieden...

Mephisto:

Lassen wir das. Wir müssen uns um ernstere Dinge kümmern. Nun, was machen wir? Womit fangen wir an? Welche Rolle spiele ich in dem Gelage des Herrn Doktor?

Faust:

Sorgt dafür, daß meine Leidenschaften befriedigt werden! Das ist alles, was ich von Euch verlange.

Mephisto:

Sonst nichts? Herr Doktor sind nicht sehr anspruchsvoll.

Faust:

Wo ist das junge Mädchen, das mir heute früh erschienen ist?

Méphistophélès:

Comment! vous y pensez encore? Je croyais que vingt autres beautés, que nous avons rencontrées en chemin, vous l'avaient fait oublier.

Faust:

Oui, d'autres femmes ont attiré mes regards, mais ce n'était que la distraction d'un moment; celle-là résume en elle la beauté de toutes les autres; c'est celle-là que je veux!

Méphistophélès:

Mon bon monsieur, celle-là est l'innocence même et nous ferions peut-être mieux de nous adresser ailleurs.

Faust:

Elle seule, te dis-je, ou je me sépare de toi!

Méphistophélès:

Je tiens trop à votre compagnie pour rien négliger de ce qui peut me la conserver.

Faust:

En ce cas, ne prend pas de temps et conduis-moi vers elle!

Méphistophélès:

C'est inutile! La belle enfant passera par ici tout à l'heure, et j'entends de ce côté un bruit de fête qui nous fera prendre patience.

Scène 8

Les Mêmes, jeunes filles, matrones, étudiants, bourgeois. Puis Siébel et Marguerite.

(Les étudiants et les jeunes filles, bras dessus, bras dessous, et précédés par des joueurs de violon, envahissent la scène. Ils sont suivis par les bourgeois qui ont paru au commencement de l'acte. Les musiciens montent sur les bancs, la valse commence.)

Chœur:

Ainsi que la brise légère
Soulève en épais tourbillons
La poussière
Des sillons,
Que la valse nous entraîne!
Faites retentir la plaine
De l'éclat de vos chansons!

Méphistophélès:

(à Faust)
Vois ces filles
Gentilles!
Ne veux-tu pas
Aux plus belles
D'entre elles
Offrir ton bras?

Faust:

Non! fais trêve
À ce ton moqueur!
Et laisse mon cœur
À son rêve!

Siébel:

(rentrant en scène)
C'est par ici que doit passer Marguerite!

Quelques jeunes filles:

(s'approchant de Siébel)
Faut-il qu'une fille à danser vous invite?

Siébel:

Non! non! je ne veux pas valser!

Chœur:

Ainsi que la brise légère, etc.
(Marguerite paraît.)

Faust:

La voici! C'est elle!

Mephisto:

Wie? Sie ist Euch noch nicht aus dem Sinn? Ich dachte, die zwanzig anderen Schönheiten, die uns über den Weg gelaufen sind, ausgereicht hätten, um sie zu vergessen.

Faust:

Ja, ich habe die anderen Frauen bemerkt, aber das ist nur eine kurze Ablenkung; jene aber vereint in sich die Schönheit von allen anderen zusammen; jene will ich!

Mephisto:

Mein lieber Herr, jene ist die Unschuld selbst, und wir tun gut daran, uns anderweitig umzusehen.

Faust:

Nur sie allein, sage ich, oder ich trenne mich wieder von Euch.

Mephisto:

Mir liegt zu viel an Eurer Gesellschaft, als daß ich es unversucht ließe, sie zu bewahren.

Faust:

Also, verliere keine Zeit und führe mich zu ihr!

Mephisto:

Das ist nicht nötig. Das schöne Kind kommt gleich vorbei, und ich höre schon von dieser Seite festliches Geräusch, das uns die Zeit vertreiben wird.

8. Szene

Dieselben, junge Mädchen, Frauen, Studenten, etc. Danach Siebel und Margarete.

(Die Studenten und die jungen Mädchen, eingehängt, voran die Geigenspieler, stürmen auf die Bühne. Ihnen folgen die Bürger, die schon zu Beginn des Aktes aufgetreten sind. Die Musiker steigen auf die Bänke, der Walzer beginnt.)

Chor:

So wie der leichte Wind
in dichten Wirbeln
den Staub
der Felder hebt,
so soll der Walzer uns mit sich reißen!
Das ganze Land erklinge
vom Schall unserer Lieder!

Mephisto:

(zu Faust)
Seht diese
netten Mädchen!
Wollt Ihr nicht
die schönste
von ihnen
zum Tanz auffordern?

Faust:

Nein! Hört auf
mit dem Spott
und überlaßt mein Herz
seinen Träumen!

Siébel:

(kommt zurück auf die Bühne)
Hier muß Margarete vorbeikommen.

Einige junge Mädchen:

(nähern sich Siébel)
Muß Euch etwa ein Mädchen zum Tanz auffordern?

Siébel:

Nein! nein! ich will nicht tanzen!

Chor:

So wie der leichte Wind etc.
(Margarete tritt auf.)

Faust:

Da ist sie! Ja, sie ist es!

Méphistophélès:
Eh! bien! abordez-la!
Siébel:
(apercevant Marguerite et faisant un pas vers elle)
Marguerite!
Méphistophélès:
(se mettant devant Siébel et lui barrant le passage)
Plait-il!
Siébel:
Maudit homme! encor là!
Méphistophélès:
(d'un ton mielleux)
Eh! quoi! mon ami, vous voilà!...
Vraiment, mon ami, vous voilà!
(Siébel recule devant Méphistophélès qui lui fait faire aussi le tour du théâtre en passant derrière le groupe des danseurs.)
Faust:
(abordant Marguerite qui traverse la scène)
Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle,
Qu'on vous offre le bras pour faire le chemin?
Marguerite:
Non, monsieur! je ne suis demoiselle ni belle,
Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main!
(Elle passe devant Faust et s'éloigne.)
Faust:
(la suivant des yeux)
Par le ciel! que de grâce et quelle modestie!
O belle enfant, je t'aime!
Siébel:
(redescendant en scène sans avoir vu ce qui vient de se passer. Il s'éloigne.)
Elle est partie!
Méphistophélès:
(à Faust)
Eh bien?
Faust:
Eh bien! On me repousse!
Méphistophélès:
(en riant)
Allons! à tes amours
Je le vois, cher docteur,
Il faut prêter secours!
Quelques jeunes filles:
Qu'est-ce donc?
D'autres jeunes filles:
Marguerite,
Qui de ce beau seigneur refuse la conduite!
(Les étudiants se rapprochent.)
Tous:
Valsons encor! Valsons toujours!
Ainsi que la brise légère
Soulève en épais tourbillons
La poussière
Des billons,
Que la valse vous entraîne!
Faites retentir la plaine
De l'éclat de vos chansons!
Jusqu'à perdre haleine,
Jusqu'à mourir,
En Dieu les entraîne.
C'est le plaisir!
La terre tournoie
Et fuit loin d'eux!
Quel bruit, quelle joie
Dans tous les yeux!

Mephisto:
Auf, sprecht sie an!
Siebel:
(sieht Margarete und geht auf sie zu)
Margarete!
Mephisto:
(stellt sich vor Siebel und versperrt ihm den Weg)
Wie's beliebt!
Siebel:
Verfluchter Kerl! Immer noch hier.
Mephisto:
(mit honigsüßer Stimme)
Nun denn! mein Freund! Ihr hier!...
Wirklich, mein Freund, Ihr hier!
(Siebel weicht vor Mephisto zurück. Dieser drängt ihn einmal um die Bühne und hinter die Gruppe der Tänzer.)
Faust:
(spricht Margarete an, die über die Bühne geht)
Erlauben Sie, schönes Fräulein,
darf ich Sie ein Stück des Weges geleiten?
Margarete:
Nein, mein Herr! ich bin weder Fräulein noch schön,
und kann recht wohl alleine gehen.
(Sie geht an Faust vorbei und entfernt sich.)
Faust:
(folgt ihr mit dem Blick)
Himmel! welche Anmut und welche Bescheidenheit!
O schönes Kind, ich liebe dich!
Siebel:
(kommt auf die Bühne zurück, ohne gesehen zu haben, was gerade vorgefallen ist. Er entfernt sich.)
Sie ist fort.
Mephisto:
(zu Faust)
Und nun?
Faust:
Nun! Man weist mich zurück!
Mephisto:
(lacht)
Ha, ha! Ich sehe schon,
Eurer Liebe, Herr Doktor,
muß man nachhelfen!
Einige junge Mädchen:
Um was geht es?
Andere junge Mädchen:
Margarete
verweigert diesem schönen Herrn das Geleit!
(Die Studenten treten hinzu.)
Alle:
Laßt uns wieder tanzen! Immer weiter tanzen!
So wie der leichte Wind
in dichten Wirbeln
den Staub
der Felder hebt,
so soll der Walzer uns mit sich reißen!
Das ganze Land erklinge
vom Schall unserer Lieder!
Bis wir außer Atem
zu Boden sinken –
weiß Gott,
ein Heidenspaß!
Die Erde dreht sich
immer schneller!
Welch ein Lärmen, welche Freude
steht in allen Augen!

Acte 2

Le jardin de Marguerite

(Au fond, un mur percé d'une petite porte. À gauche, un bosquet. À droite, un pavillon dont la fenêtre fait face au public. Arbres et massifs.)

Scène 1

Siébel, seul.

Siébel:

(Siébel entre par la petite porte du fond et s'arrête sur le seuil du pavillon, près d'un massif de roses et de lilas.)

Faites-lui mes aveux,
Portez mes vœux,
Fleurs écloses près d'elle,
Dites-lui qu'elle est belle,
Que mon cœur nuit et jour
Languit d'amour!
Révélez à son âme
Le secret de ma flamme,
Qu'il s'exhale avec vous
Parfums plus doux!
(Il cueille une fleur.)
Mais que vois-je, fanée!
Ce maudit sorcier que Dieu damne m'a porté malheur!

Je ne puis sans qu'elle se fane toucher une fleur.
Si je trempais mes doigts dans l'eau bénite? Qui sait? Le diable n'a peut-être pas prévu cela!

(s'approche du pavillon et trempe ses doigts dans un bénitier au mur)

Voyons maintenant... *(Il cueille une ou deux roses.)* Elles se fanent... Non, elles restent fraîches! Victoire! Je suis désensorcelé!

C'est en vous que j'ai foi;
Parlez pour moi!
Qu'elle puisse connaître
L'émoi qu'elle a fait naître,
Et dont mon cœur troublé
N'a point parlé!
Si l'amour l'effarouche,
Que la fleur sur sa bouche
Sache au moins déposer
Un doux baiser!

Scène 2

Faust, Méphistophélès, Siébel.

Siébel:

(riant)
Le diable doit faire une bonne grimace!
(Il cueille des fleurs pour former un bouquet et disparaît dans les massifs du jardin.)

Méphistophélès:

(entrant doucement par la porte du fond)
Drôle!...

Faust:

C'est ici?

Méphistophélès:

Oui.

Faust:

Que regarde-tu de ce côté?

Méphistophélès:

Le jeune Siébel, votre élève.

2. Akt

Margaretes Garten

(Im Hintergrund eine Mauer mit einem kleinen Tor. Links: Wäldchen. Rechts ein Gartenhaus mit einem Fenster zum Publikum. Bäume und Sträucher.)

1. Szene

Siebel, allein.

Siebel:

(Siebel tritt durch das kleine Tor im Hintergrund und tritt neben Rosen- und Fliedersträuchern auf der Schwelle. Pavillons stehen.)

Gesteht ihr meine Liebe,
bringt ihr meine Wünsche,
Blumen, die ihr in ihrer Nähe erblüht seid;
sagt ihr, daß sie schön ist,
daß Tag und Nacht mein Herz
vor Liebe vergeht!
Enthüllt ihrer Seele
das Geheimnis meiner Flamme,
daß sie mit euch
eure sanften Düfte atme!
(Er pflückt eine Blume.)

Aber was sehe ich – verwelkt!
Dieser verfluchte Hexenmeister, den Gott verdammte,
möge, hat Unglück über mich gebracht!

Ich kann keine Blume mehr berühren, ohne daß sie verwelkt?
Wie, wenn ich meine Finger in Weihwasser tauchte?
weiß? Vielleicht hat der Teufel das nicht bedacht!

(Er nähert sich dem Gartenhaus und taucht seine Finger in das Weihwasserbecken an der Mauer.)

Jetzt mal sehen... *(Er pflückt ein oder zwei Rosen.)*
verwelken... Nein, sie bleiben frisch! Sieg! Ich bin
dem Zauber befreit!

In euch habe ich Vertrauen;
sprecht für mich!
Daß sie die Aufregung erkennen möge,
die sie in mir ausgelöst hat,
von der mein verwirrtes Herz
noch nie gesprochen hat.
Wenn die Liebe sie verschreckt,
so möge zumindest die Blume
ihrem Mund
einen sanften Kuß bringen.

2. Szene

Faust, Mephisto, Siebel.

Siebel:

(lachend)
Der Teufel wird ein dummes Gesicht machen.
(Er pflückt Blumen und bindet sie zu einem Strauß. Derselbe verschwindet er im Garten zwischen den Sträuchern.)

Mephisto:

(tritt leise durch die Hintertür ein)
Seltsam!...

Faust:

Ist es hier?

Mephisto:

Ja.

Faust:

Was schaut Ihr immer nach der einen Seite?

Mephisto:

Da ist der junge Siebel, Euer Schüler.

Faust:
Que fait-il chez Marguerite?
Méphistophélès:
Il cueille des fleurs pour lui en faire un bouquet.
Faust:
C'est là le pavillon qu'elle habite?
Méphistophélès:
C'est là qu'aujourd'hui ou demain, si vous n'êtes un sot...

Faust:
Que t'importe?
Méphistophélès:
Eh! eh! ... cela ne m'est pas indifférent. Chut! voici notre amoureux! Cachons-nous un moment, je vous prie.
(Méphistophélès et Faust entrent dans le bosquet.)

Siébel:
(retrant en scène, un bouquet à la main)

Mon bouquet n'est-il pas joli?

Méphistophélès:
(à part)
Charmant!

Siébel:
Je vais le suspendre à sa porte, pour qu'elle le voie en entrant.
(Il attache le bouquet à la porte du pavillon.)

Méphistophélès:
(à part)
Bonne idée!

Siébel:
Ce soir je reviendrai, comme si de rien n'était; et si elle veut savoir de qui viennent les fleurs, je le lui dirai sur les jous.

Méphistophélès:
(à part)
Séducteur!

Siébel:
Si j'ose le lui dire!

Méphistophélès:
A la bonne heure!
(Siébel sort par la porte du fond.)

Scène 3
Faust, Méphistophélès.

Méphistophélès:
C'est votre faute, docteur! Si vous m'aviez laissé quelques instants de répit, nous ne serions pas arrivés les mains vides et nous aurions de quoi donner la réplique aux fleurs de M. Siébel.

Faust:
Le rival n'est pas dangereux!

Méphistophélès:
Qui sait? un bouquet donné à propos change bien des choses!

Faust:
(s'approchant du pavillon)
Vois comme tout respire dans cette chambre un sentiment de calme et d'ordre!

Méphistophélès:
Oui, c'est assez propre. Ne seriez-vous pas d'avis que j'allasse vous chercher quelque petit écrivain pour en faire présent à votre belle?

Faust:
(sans écouter Méphistophélès)
Suffit-il donc d'une impression de l'air pour changer les dispositions de notre âme! Je ne voulais que de rapides plaisirs, et je sens l'amour s'emparer de tout mon être!...

Faust:
Was macht denn der bei Margarete?
Mephisto:
Er pflückt Blumen, um ihr einen Strauß zu bringen.

Faust:
Ist dies das Gartenhaus, in dem sie wohnt?
Mephisto:
Genau dort, wo heute oder morgen, wenn Ihr nicht gar zu dumm...

Faust:
Was geht Euch das an?

Mephisto:
He, he!... das ist mir auch nicht gleichgültig. Sest! da ist unser Liebhaber. Verstecken wir uns ein Weilchen, bitte.
(Mephisto und Faust gehen in das Wäldchen.)

Siébel:
(kommt zurück auf die Bühne mit einem Strauß in der Hand)
Ist mein Strauß nicht hübsch?

Mephisto:
(beiseite)
Entzückend!

Siébel:
Ich werde ihn an ihrer Tür befestigen, damit sie ihn sieht, wenn sie heimkommt.
(Er befestigt den Strauß an der Tür des Gartenhauses.)

Mephisto:
(beiseite)
Gute Idee!

Siébel:
Heute abend komme ich wieder her, als ob nichts gewesen wäre; und wenn sie wissen will, von wem die Blumen sind, werde ich es ihr mit einem Kuß auf die Wange sagen.

Mephisto:
(beiseite)
Verführer!

Siébel:
Hoffentlich traue ich mich, es ihr zu sagen.

Mephisto:
Zur rechten Zeit.
(Siébel geht durch die Hintertür ab.)

3. Szene
Faust, Mephisto.

Mephisto:
Das ist Eure Schuld, Herr Doktor. Wenn Ihr mir ein bißchen Zeit gelassen hättet, wären wir nicht mit leeren Händen gekommen und hätten nun eine Entgegnung auf die Blumen des Herrn Siébel.

Faust:
Dieser Rivale ist nicht gefährlich.

Mephisto:
Wer weiß? Ein Strauß zur rechten Zeit kann viel bewirken.

Faust:
(näher sich dem Gartenhaus)
Schaut, wie alles hier in diesem Zimmer ein Gefühl von Ruhe und Ordnung verströmt!

Mephisto:
Ja, es ist ziemlich sauber. Was haltet Ihr davon, wenn ich ein kleines Schmuckkästchen holen ginge, als Geschenk für Eure Schöne?

Faust:
(ohne Mephisto zuzuhören)
Ist ein Luftzug schon genug, um die Haltung unserer Seele so zu verändern? Ich wollte nur ein kurzes Vergnügen und spüre, wie die Liebe sich meiner bemächtigt!...

Méphistophélès:
Vous savez, un enfant est un enfant!
Il lui faut des hochets.

Faust:
Laisse-moi!

Méphistophélès:
Oui, gracieux maître!
(à part) Je vais déterrer quelque vieux trésor qui avancera nos affaires.
(Il sort par la porte du fond.)

Scène 4
Faust, seul.

Faust:
Quel trouble inconnu me pénètre ?
Je sens l'amour s'emparer de mon être!
Ô Marguerite! à tes pieds me voici!
Salut! demeure chaste et pure, où se devine
La présence d'une âme innocente et divine!
Que de richesse en cette pauvreté!
En ce réduit, que de félicité!
Ô nature, c'est là que tu la fis si belle!
C'est là que cette enfant a grandi sous ton aile,
A dormi sous tes yeux!
Là, que de ton haleine, enveloppant son âme,
Tu fis avec amour épanouir la femme
En cet ange des cieux!
C'est là... oui ! c'est là!

Scène 5
Faust, Méphistophélès.

Méphistophélès:
(Il reparait, une cassette sous le bras.)
Alerte!... J'ai aperçu la belle enfant au bout de la rue.
Nous n'avons que le temps de nous esquiver! Voici la cassette. Qu'avez-vous? vous voilà comme si vous voyiez dans votre chaire propre, en robe et en bonnet, la Physique et la Métaphysique.

Faust:
Non, le remors me pénètre. Je ne troublerai pas la joie de ce calme séjour... Je pars, et ne reviens jamais.

Méphistophélès:
(ouvrant la cassette)
Daïgnez seulement jeter les yeux sur ces pierreries, n'y a-t-il pas de quoi lui tourner la tête?

Faust:
Je renonce à elle, te dis-je, et ne veux plus la revoir.

Méphistophélès:
Quoi! dans le moment même où la douce jeune fille ralentit le pas en rêvant à vous!...

Faust:
Va-t'en, et ne présente pas à mes sens égarés l'image de cette beauté céleste!

Méphistophélès:
Siébel ne sera peut-être pas si scrupuleux!...

Faust:
Siébel!

Méphistophélès:
Il me prend envie de lui donner les bijoux.

Faust:
Serpent!

Mephisto:
Ihr wißt doch, ein Kind ist ein Kind.
Es braucht ein Spielzeug.

Faust:
Laßt mich!

Mephisto:
Ja, mein schöner Herr!
(beiseite) Ich werde einen alten Schatz ausgraben, das sere Angelegenheit voranbringen wird.
(Er verläßt die Bühne durch die Hintertür.)

4. Szene
Faust, allein.

Faust:
Welch eine unbekannte Verwirrung durchdringt mich?
Ich spüre, wie die Liebe sich meiner bemächtigt.
O Margarete! zu deinen Füßen liege ich.
Sei begrüßt! du züchtiges und reines Heim, in dem man die Gegenwart einer unschuldigen, göttlichen Seele an Welcher Reichtum in dieser Armut!
Welches Glück in dieser Bescheidenheit!
O Natur, gerade hier hast du sie so schön geschaffen!
Gerade hier ist dieses Kind unter deinem Schutz aufgewachsen, hat unter deinen Augen geschlafen, seine Seele durch deinen Atem behütet;
mit Liebe hast du die Frau zu diesem Himmelsengel aufblühen lassen.
Genau hier... ja. Genau hier!

5. Szene
Faust, Mephisto.

Mephisto:
(kommt zurück mit einer Schatulle unter dem Arm)
Aufgepaßt!... Ich habe das schöne Kind am Ende der Straße gesehen. Wir haben gerade noch Zeit, zu antuschen! Hier ist die Schatulle. Was ist los mit Euch? seht gerade so aus, als ob die Physik und die Metaphysik mit Rock und Hut einen Vortrag in Eurer eigenen Kasse gehalten hätten.

Faust:
Nein, mich plagen Gewissensbisse. Ich will die Freude dieses ruhigen Heimes nicht stören... Ich gehe und komme nie mehr zurück.

Mephisto:
(macht die Schatulle auf)
Geruht nur, einen Blick auf diese Steine zu werfen. Sie tun nie sie einem nicht den Kopf verdrehen?

Faust:
Ich verzichte auf das Mädchen, sage ich, und will es nie mehr wiedersehen.

Mephisto:
Was! Gerade jetzt, wo das süße junge Mädchen Schritt verlangsamt und von Euch träumt...

Faust:
Geht hinweg, und malt nicht vor meinen verwirrten Sinnen das Bild dieser himmlischen Schönheit!

Mephisto:
Siebel ist vielleicht nicht so scheu...

Faust:
Siebel!

Mephisto:
Ich bekomme Lust, ihm den Schmuck zu geben.

Faust:
Schlange!

Méphistophélès:
(à part)
Qu'importe si je t'enlace?...
(haut) Plaçons-nous la cassette?

Faust:
Écoute!...

Méphistophélès:
Oui, c'est elle.
(Il place la cassette sur le seuil du pavillon.) La cassette est placée, docteur. Nous verrons qui l'emportera de l'écrin ou du bouquet! Peste! nous n'avons plus de temps de sortir par la porte; il faut escalader la muraille. Suivez-moi; j'ai mon projet.

(Il entraîne Faust et disparaît avec lui dans le jardin.)

Scène 6
Marguerite, seule.

Marguerite:
(entre par la porte du fond et descend en silence jusque sur le devant de la scène)
Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme;
Si c'est un grand seigneur, et comment il se nomme?
«Il était un Roi de Thulé,
Qui, jusqu'à la tombe fidèle,
Fut, en souvenir de sa belle,
Une coupe en or ciselé.»
(s'interrompant)
Il avait bonne grâce à ce qu'il m'a semblé.
(reprenant sa chanson)
«Nul trésor n'avait tant de charmes!
Dans les grands jours il s'en servait,
Et chaque fois qu'il y buvait,
Ses yeux se remplissaient de larmes!
Quand il sentit venir la mort,
Étendu sur sa froide couche,
Pour la porter jusqu'à sa bouche,
Sa main fit un suprême effort.»
(s'interrompant)
Je ne savais que dire,
Et j'ai rougi d'abord.
(reprenant sa chanson)
«Et puis, en l'honneur de sa dame,
Il but une dernière fois.
La coupe trembla dans ses doigts,
Et doucement il rendit l'âme!»
(Elle se lève.)
Les grands seigneurs ont seuls des airs si résolus, avec
cette douceur!
(Elle se dirige vers le pavillon.)
Allons, n'y pensons plus!
Cher Valentin! si Dieu m'écoute,
Je te reverrai!
Me voilà toute seule!
(Elle aperçoit le bouquet suspendu à la porte.)
Un bouquet!
(Elle prend le bouquet.)
C'est de Siébel, sans doute!
Pauvre garçon!
(apercevant la cassette)
Que vois-je là?
D'où ce riche coffret peut-il venir?
Je n'ose y toucher, et pourtant...
Voici la clef, je crois!
Si je l'ouvrais! ma main tremble! Pourquoi?
Je ne fais, en l'ouvrant, rien de mal, je suppose!
(Elle ouvre la cassette et laisse tomber le bouquet.)

Mephisto:
(beiseite)
Warum sollte ich Euch nicht umschlingen?...
(laut) Stellen wir die Schatulle hin?

Faust:
Horch!...

Mephisto:
Ja, das ist sie.
(Er stellt die Schatulle auf die Schwelle des Gartenhauses.)
Das Schmuckkästchen steht, Herr Doktor. Wir werden ja sehen, ob die Schatulle oder der Strauß den Sieg davontragen! Verdamm! wir haben keine Zeit mehr, durch die Tür zu entkommen; wir müssen über die Mauer klettern. Folgt mir; ich habe einen Plan.
(Er zieht Faust mit sich und verschwindet mit ihm im Garten.)

6. Szene
Margarete, allein.

Margarete:
(kommt durch die Hintertür herein und geht schweigend bis zur Bühnenrampe)
Ich möchte so gerne wissen, wer dieser junge Mann war, ob er ein großer Herr ist und wie er sich nennt.
»Es war einmal ein König von Thule,
bis ans Grab getreu,
der hatte, im Gedenken an seine Schöne,
einen geschliffenen Kelch aus Gold.«
(unterbricht sich)
Er war recht höflich, wie mir schien.
(nimmt ihr Lied wieder auf)
»Kein Schatz war ihm so lieb.
An großen Tagen gebrauchte er ihn,
und immer, wenn er aus ihm trank,
füllten sich seine Augen mit Tränen.
Als er das Ende kommen fühlte,
auf seinem Totenbett,
brachte ihn seine Hand
an den Mund mit letzter Kraft.«
(unterbricht sich)
Ich wußte nichts zu sagen
und bin erst einmal rot geworden.
(nimmt ihr Lied wieder auf)
»Zu Ehren seiner Schönen
trank er ein letztes Mal;
der Kelch zitterte in seinen Fingern,
und schon entschlief er sanft.«
(Sie erhebt sich.)
Nur die großen Herren haben so gute Manieren mit solcher Sanfttheit!
(Sie geht in Richtung Gartenhaus.)
Nun denn! laßt uns nicht mehr daran denken.
Lieber Valentin, wenn Gott mich erhört,
werde ich dich wiedersehen.
Hier bin ich so allein!
(Sie sieht den Strauß an der Tür.)
Ein Blumenstrauß!
(Sie nimmt den Strauß.)
Der ist von Siebel, ganz sicher.
Armer Kerl!
(Sie sieht das Kästchen.)
Was sehe ich da?
Wo kann diese kostbare Schatulle nur herkommen?
Ich wage nicht, sie zu berühren, und doch...
Da ist der Schlüssel, glaube ich.
Ob ich sie mal öffne? Meine Hand zittert. Warum nur?
Ich mache doch nichts Böses, denke ich, wenn ich sie öffne.
(Sie macht das Schmuckkästchen auf und läßt den Blumenstrauß fallen.)

Ô Dieu! que de bijoux! est-ce un rêve charmant
 Qui m'éblouit, ou si je veille?
 Mes yeux n'ont jamais vu de richesse pareille!
(Elle place la cassette sur une chaise et s'agenouille pour se parer.)
 Si j'osais seulement
 Me parer un moment
 De ces pendants d'oreille!
(Elle tire des boucles d'oreille de la cassette.)
 Ah! Voici justement,
 Au fond de la cassette,
 Un miroir!
 Comment n'être pas coquette?
(Elle se pare des boucles d'oreille, se lève et se regarde dans le miroir.)
 Ah! Je ris de me voir
 Si belle en ce miroir!
 Est-ce toi, Marguerite?
 Réponds-moi, réponds vite!
 Non! non! ce n'est plus toi!
 Ce n'est plus ton visage!
 C'est la fille d'un roi,
 Qu'on salue au passage!
 Ah! s'il était ici!
 S'il me voyait ainsi!
 Comme une demoiselle,
 Il me trouverait belle!
(Elle se pare du collier.)
 Achevons la métamorphose!
 Il me tarde encor d'essayer
 Ce bracelet et ce collier!
(Elle se pare du bracelet.)
 Dieu! c'est comme une main, qui sur mon bras se pose!

O Gott! was für ein Geschmeide! Ist das ein schön
 Traum, der mich blendet, oder wache ich?
 Meine Augen haben nie eine solche Kostbarkeit erblickt.
(Sie stellt das Kästchen auf einen Stuhl und kniet nieder um sich zu schmücken.)
 Wenn ich es nun wagte,
 mich einen Moment
 mit diesem Ohrgehänge zu schmücken.
(Sie holt die Ohringe aus dem Kästchen.)
 Ah! Da ist ja ein Spiegel,
 gerade auf dem
 Boden des Kästchens.
 Wie soll man da nicht eitel sein!
(Sie steckt sich die Ohringe an, erhebt sich und betrachtet sich im Spiegel.)
 Ach! ich lache, wenn ich mich
 so schön in diesem Spiegel sehe.
 Bist du das, Margarete?
 Antworte mir, antworte schnell!
 Nein! nein! Das bist nicht mehr du!
 Das ist nicht mehr dein Gesicht!
 Das ist ein Königskind,
 das man im Vorbeigehen grüßt!
 Ach! Wenn er doch nur hier wäre!
 Wenn er mich doch nur so sehen könnte,
 wie ein Fräulein;
 er fände mich schön.
(Sie hängt sich die Kette um.)
 Weiter mit der Verwandlung!
 Ich will noch schnell dieses Armband
 und diese Kette versuchen.
(Sie legt das Armband an.)
 Gott! Das ist ja wie eine Hand, die sich auf meinen Arm
 legt!

Scène 7

Marguerite, Marthe.

Marthe:

Seigneur Dieu, que vois-je!...

Marguerite:

(se retournant)

Ah! *(Elle porte avec confusion ses mains à ses oreilles et à son cou, comme pour cacher sa parure.)*

Marthe:

Vous voilà belle comme un astre, mon ange! D'où vous viennent ces magnifiques diamants?

Marguerite:

Je l'ignore, dame Marthe! J'ai trouvé cette cassette, là, sur le bord de la fenêtre, et je n'ai pu résister au désir d'essayer quelques-uns de ces bijoux. J'ai mal agi, sans doute, et je n'aurais pas dû y toucher. *(Elle fait mine d'ôter les bijoux.)*

Marthe:

Pourquoi donc, ma mignonne? Si on vous les apporte, ce n'est assurément pas pour que vous les laissiez dans la cassette.

Marguerite:

Vous croyez que cette parure m'était destinée?

Marthe:

Et à qui donc, si non à vous? Ne supposez-vous pas d'où cela peut venir?

Marguerite:

(baissant les yeux)

Moi! – non!...

7. Szene

Margarete, Marthe.

Marthe:

Herr Gott, was sehe ich da!...

Margarete:

(dreht sich um)

Ah! *(Verwirrt versucht sie, den Schmuck an ihren Ohren und ihrem Hals zu verbergen.)*

Marthe:

Sie sind schön wie ein Stern, mein Engel. Woher sind diese wunderbaren Diamanten?

Margarete:

Ich weiß es nicht, Frau Marthe. Ich habe dieses Kästchen dort auf dem Fenstersims gefunden und konnte nicht verstehen, einige dieser Schmuckstücke anzuprobieren. Vermutlich habe ich schlecht gehandelt und hätte nicht anrühren dürfen. *(Sie will den Schmuck abnehmen.)*

Marthe:

Warum denn, meine Kleine? Wenn man sie Ihnen bringt, dann doch sicherlich nicht, damit sie in dem Kästchen bleiben.

Margarete:

Glauben Sie, daß dieses Geschmeide für mich bestimmt war?

Marthe:

Für wen denn sonst, wenn nicht für Sie? Haben Sie keine Ahnung, woher es kommen könnte?

Margarete:

(senkt den Blick)

Ich... nein...

Marthe:
Vous baissez les yeux. Il y a quelque amoureux là-dessous!
Voyons, contez-moi cela.

Marguerite:
Eh bien! je vous avouerai, dame Marthe, qu'un jeune seigneur m'a abordée ce matin dans la rue; mais il ne m'a dit qu'un mot, et je ne puis croire...

Marthe:
C'est lui, n'en doutez pas! Savez-vous qu'il n'y a qu'un prince qui puisse faire un pareil cadeau!

Marguerite:
Un prince! Bonté divine! aidez-moi vite à ôter tout cela...

Marthe:
Laissez donc! Quel mal y a-t-il à se promener devant son miroir, et que servirait d'être belle si l'on n'osait y ajouter un peu de parure?

Marguerite:
Quel dommage de ne pouvoir sortir ainsi...

Marthe:
Bon!... une perle d'abord, puis un collier. Personne ne s'en apercevra. Et s'il y a des méchantes langues, nous trouverons un conte!... Hélas! ma belle, quand vous aurez un mari, les bijoux deviendront assez rares. Voyez le mien. Il a mangé tout notre avoir, et s'en est allé courir le monde, en me laissant sur la paille. Dieu m'est témoin pourtant que je ne lui ai jamais causé de chagrin. Tout n'est pas rose dans le mariage, mon ange!...

Scène 8
Les Mêmes, Méphistophélès, Faust.

Méphistophélès:
(Entrant le premier et faisant une grande révérence)
Pardons, Mesdames, si nous osons nous présenter ainsi sans façon.

Marguerite:
(apercevant Faust)
Ciel!
(Elle se hâte d'ôter le collier, le bracelet et les pendants d'oreille et de les remettre dans la cassette.)

Méphistophélès:
Je désirais parler à madame Marthe Swherbein.

Marthe:
C'est moi, Monsieur!

Méphistophélès:
(bas, à Faust)
Vous voyez que les bijoux ont été bien reçus...

Faust:
(de même)
Elle les remet dans l'écrin!

Méphistophélès:
(de même)
Parce qu'elle devine d'où ils viennent!
(haut, à Marthe) L'histoire que j'ai à vous conter est lamentable, Madame! Je voudrais qu'elle fût plus gaie.

Marthe:
Comment?

Méphistophélès:
Cette histoire n'intéresse que vous.
(se tournant vers Faust) Si mon ami veut bien m'excuser auprès de Mademoiselle?

Marguerite:
Cela n'est pas nécessaire, Monsieur!

Marthe:
Sie weichen mir aus. Hier ist wohl jemand verliebt! Also, erzählen Sie mir doch mal.

Margarete:
Nun denn! Ich gebe ja zu, Frau Marthe, daß mich heute früh ein junger Herr auf der Straße angesprochen hat; aber er sagte nur ein Wort, und ich kann nicht glauben...

Marthe:
Der war es, ganz sicher! Wissen Sie, daß nur ein Prinz ein solches Geschenk machen kann?

Margarete:
Ein Prinz! Guter Gott! helfen Sie mir schnell, dies alles wieder abzunehmen...

Marthe:
Lassen Sie doch! Was ist denn böse daran, vor einem Spiegel auf und ab zu gehen, und wozu wäre es denn gut, schön zu sein, wenn man nicht noch etwas hinzufügen dürfte?

Margarete:
Wie schade, daß ich so nicht ausgehen kann...

Marthe:
Nun!... erst ein Perlchen, dann eine Kette. Keiner wird etwas merken. Und wenn es irgendwelche bösen Zungen gibt, erfinden wir einfach eine Geschichte... Ach! meine Schöne, wenn Sie erst einen Ehemann haben, werden die Schmuckstücke sowieso seltener. Sehen Sie doch den Meinen. Er hat unser ganzes Hab und Gut aufgegessen, und dann ist er in die weite Welt aufgebrochen und hat mich hier in Armut zurückgelassen. Gott ist Zeuge, daß ich ihm nie Kummer bereitet habe. In der Ehe ist auch nicht immer alles rosig, mein Engel...

8. Szene
Dieselben, Mephisto, Faust.

Mephisto:
(kommt als erster herein und macht eine tiefe Verbeugung)
Entschuldigen Sie, meine Damen, wenn wir es wagen, hier so ohne weiteres zu erscheinen.

Margarete:
(erkennt Faust)
Himmel!
(Sie beeilt sich, die Kette, das Armband und die Ohrringe abzunehmen und alles zurück in das Kästchen zu legen.)

Mephisto:
Ich würde gerne mit Frau Marthe Schwerdtlein sprechen.

Marthe:
Das bin ich, mein Herr.

Mephisto:
(leise zu Faust)
Seht Ihr, daß das Geschmeide Erfolg hatte...

Faust:
(genauso)
Sie legt alles zurück in die Schatulle.

Mephisto:
(genauso)
Weil sie ahnt, woher es kommt.
(laut zu Marthe) Der Anlaß meines Kommens ist bedauerenswert, Frau Schwerdtlein! Ich wünschte, ich hätte eine fröhlichere Botschaft.

Marthe:
Wie bitte?

Mephisto:
Die Sache geht nur Sie an.
(dreht sich zu Faust) Mein Freund möge mich bei dem Fräulein entschuldigen.

Margarete:
Das ist nicht nötig, mein Herr.

Faust:
(à Marguerite)
Ne m'accorderiez-vous pas un moment d'entretien?

Marguerite:
Monsieur est beaucoup trop bon, et ma conversation n'a rien qui puisse l'intéresser.

Marthe:
(à Méphistophélès)
De quoi s'agit-il, Monsieur?

Méphistophélès:
Votre mari est mort et vous souhaite le bonjour.

Marthe:
Mon mari est mort!... ô ciel!... je succombe!...

Marguerite:
(s'élançant vers Marthe)
Qu'avez-vous, chère dame?

Méphistophélès:
Rien!... un peu de satissement.
(Marguerite baisse les yeux sous le regard de Méphistophélès, referme la cassette, la reporte sur l'appui de la fenêtre et pousse les volets.)

Faust:
(à part)
Je ne puis trouver une parole et je voudrais tomber à ses pieds!

Méphistophélès:
Hélas! oui, Madame; mort à Padoue où il repose auprès de saint Antoine.

Marthe:
Et ne m'apportez-vous rien de lui?

Méphistophélès:
Si fait! l'expression de son repentir. Du reste, pas une obole.

Marthe:
(se levant brusquement)
Quoi! rien! le traître! Et comment est-il mort?

Méphistophélès:
En se détestant du fond du cœur pour avoir pu vous abandonner.

Marthe:
Pauvre ami!

Méphistophélès:
Mais en attestant le ciel que c'était votre faute plutôt que la sienne.

Marthe:
Le monstre!

Méphistophélès:
Toutefois, il avait mis de côté pour vous sa part d'un trésor pris sur une galère turque.

Marthe:
Digne homme! Où l'aura-t-il cachée, Monsieur?

Méphistophélès:
Chez une demoiselle qu'il rencontra à Naples et qui lui témoigna beaucoup de tendresse!

Marthe:
Le pendard! il n'en a jamais fait d'autres!...

Méphistophélès:
Aussi est-il mort!... À votre place je le pleurerais l'année d'usage, et je songerait à le remplacer.

Marthe:
Encore me faudrait-il son extrait mortuaire, Monsieur!

Méphistophélès:
Mon ami et moi, nous en témoignerons devant le juge et cela suffira.
(Il cause à voix basse avec Marthe.)

Faust:
(zu Margarete)
Leisten Sie mir nicht einen Augenblick Gesellschaft?

Margarete:
Mein Herr, Sie sind viel zu gut zu mir, und meine Unterhaltung ist für Sie nicht von Interesse.

Marthe:
(zu Mephisto)
Worum geht es, mein Herr?

Mephisto:
Ihr Mann ist tot und läßt Ihnen Grüße ausrichten.

Marthe:
Mein Mann ist tot. Himmel! Wie wird mir...

Margarete:
(läuft zu Marthe)
Was ist mit Ihnen, liebe Frau?

Mephisto:
Nichts!... nur ein kleiner Schreck.
(Margarete senkt die Augen unter dem Blick von Mephisto, macht das Kästchen wieder zu, stellt es zurück an den Fenstersims und schließt die Fensterläden.)

Faust:
(beiseite)
Mir fehlen die Worte. Wie gerne würde ich ihr zu Fuß sinken!

Mephisto:
Leider ist es wahr. Gestorben in Padua, wo er neben dem heiligen Antonius ruht.

Marthe:
Und haben Sie mir nichts von ihm zu überbringen?

Mephisto:
Schon geschehen. Sein Bedauern. Ansonsten nicht ein Obulus.

Marthe:
(erhebt sich abrupt)
Was! nichts! Dieser Verräter! Und wie ist er gestorben?

Mephisto:
Er hat sich selbst von ganzem Herzen verabscheut und daß er Sie verlassen hat.

Marthe:
Armer Kerl!

Mephisto:
Aber er hat dem Himmel geschworen, daß es mehr als seine Schuld gewesen sei.

Marthe:
Dieses Ungetüm!

Mephisto:
Jedenfalls hatte er für Sie seinen Anteil an einem Schatz von einem türkischen Kriegsschiff beiseite gebracht.

Marthe:
Welch ein ehrenvoller Mensch! Und wo hat er ihn versteckt?

Mephisto:
Bei einem Fräulein, das er in Neapel kennengelernt und das ihm sehr zugetan war.

Marthe:
Dieser Halunke! hat auch nie etwas anderes im Kopf gehabt...

Mephisto:
Nun ist er ja gestorben. Ich an Eurer Stelle würde ihn üblich, ein Jahr beweinen und dann daran denken, ihn ersetzen.

Marthe:
Ich benötige noch seinen Totenschein, mein Herr.

Mephisto:
Mein Freund und ich, wir werden bei Gericht aussagen und das wird genügen.
(Er plaudert leise mit Marthe.)

Faust:
Pourquoi avez vous ôté ces bijoux que vous portiez tout à l'heure? Votre beauté n'en a pas besoin; et cependant je vous en trouvais plus charmante!

Marguerite:
Ces bijoux ne m'appartiennent pas, Monsieur, et on les aura apportés ici par erreur!

Faust:
(souriant)
Croyez-vous?
(Marguerite baisse les yeux sans répondre.)

Méphistophélès:
(à Marthe)
Ah! Madame! qui ne serait heureux d'échanger la bague avec vous!

Marthe:
(à part)
Que dit-il?

Méphistophélès:
Plût au ciel que ma destinée ne me condamnât pas à voyager toute ma vie!

Marthe:
(à part)
Ah bah!
(Marthe et Méphistophélès causent à voix basse.)

Faust:
(à Marguerite)
Prenez mon bras un moment!

Marguerite:
Laissez, je vous en conjure!

Méphistophélès:
(de l'autre côté du théâtre à Marthe)
Votre bras!

Marthe:
(à part)
Il est charmant!

Méphistophélès:
(à part)
La voisine est un peu mûre!

Marguerite:
Je vous en conjure!

Marthe:
Quelle noble allure!

Faust:
Ame douce et pure!

Méphistophélès:
Elle est un peu mûre!
(Marguerite abandonne son bras à Faust et s'éloigne avec lui. Méphistophélès et Marthe restent seuls en scène.)

Marthe:
Ainsi vous voyagez toujours?

Méphistophélès:
Toujours! Dure nécessité, madame!
Sans amis, sans parents, sans femme! Ah!

Marthe:
Cela sied encore aux beaux jours!
Mais plus tard, combien il est triste
De vieillir seul, en égoïste!

Méphistophélès:
J'ai frémé souvent, j'en conviens,
Devant cette horrible pensée!

Marthe:
Avant que l'heure en soit passée,
Digne seigneur, songez-y bien!

Méphistophélès:
J'y songerai!
(Ils s'éloignent. Marguerite et Faust rentrent en scène.)

Faust:
Warum haben Sie eben das Geschmeide abgelegt, das Sie gerade noch trugen? Ihre Schönheit braucht es nicht; und doch, so fand ich, waren Sie damit noch reizvoller!

Margarete:
Dieses Geschmeide gehört nicht mir. Man hat es wohl irrtümlich hergebracht.

Faust:
(mit einem Lächeln)
Glauben Sie?
(Margarete senkt den Blick und antwortet nicht.)

Mephisto:
(zu Marthe)
Ach, Madame! wer wäre nicht glücklich, die Ringe mit Ihnen tauschen zu können!

Marthe:
(beiseite)
Was sagt er da?

Mephisto:
Möge der Himmel mir gnädig sein und mich nicht mein Leben lang auf Reisen schicken!

Marthe:
(beiseite)
Ach was!
(Marthe und Mephisto sprechen leise miteinander weiter.)

Faust:
(zu Margarete)
Darf ich bitten?

Margarete:
Lassen Sie, ich flehe Sie an!

Mephisto:
(auf der anderen Seite der Bühne zu Marthe)
Darf ich bitten?

Marthe:
(beiseite)
Wie charmant er ist!

Mephisto:
(beiseite)
Die Nachbarin ist nicht mehr in den besten Jahren.

Margarete:
Ich flehe Sie an!

Marthe:
Was für ein edles Auftreten!

Faust:
Sanfte, reine Seele!

Mephisto:
Sie ist nicht mehr in den besten Jahren.
(Margarete überläßt Faust ihren Arm und entfernt sich mit ihm. Mephisto und Marthe bleiben allein auf der Bühne zurück.)

Marthe:
Sie sind also immer auf Reisen?

Mephisto:
Immer! Ein hartes Brot!
Ohne Freunde, ohne Verwandte, ohne Frau! Ach!

Marthe:
Das mag in jungen Jahren angehen,
aber wie traurig ist es,
später allein und einsam zu altern!

Mephisto:
Ich muß gestehen, ich schaudere oft
bei diesem schrecklichen Gedanken!

Marthe:
Bevor es zu spät ist,
ehrenwerter Herr, überlegen Sie es sich gut!

Mephisto:
Ich werde darüber nachdenken!
(Sie entfernen sich. Margarete und Faust kommen zurück auf die Bühne.)

Faust:

Eh quoi! toujours seule?...

Marguerite:

Mon frère est soldat; j'ai perdu ma mère;
Puis ce fut un autre malheur,
Je perdis ma petite sœur!
Pauvre ange! Elle m'était bien chère!
C'était mon unique souci!
Que de soins, hélas! que de peines!
C'est quand nos âmes en sont pleines
Que la mort nous les prend ainsi!
Sitôt qu'elle s'éveillait, vite il fallait que je fusse là!
Elle n'aimait que Marguerite!
Pour la voir, la pauvre petite,
Je reprendrais bien tout cela!

Faust:

Si le Ciel, avec un sourire,
L'avait faite semblable à toi,
C'était un ange! oui, je le crois!

Marguerite:

Vous moquez-vous?

Faust:

Non! je t'admire!

Marguerite:

Je ne vous crois pas!
Et de moi tout bas
Vous riez sans doute!
J'ai tort de rester
Pour vous écouter...
Et pourtant j'écoute...

Faust:

Laisse-moi ton bras!
Dieu ne m'a-t-il pas
Conduit sur ta route?
Pourquoi redouter,
Hélas! d'écouter...
Mon cœur parle... écoute!
(Méphistophélès et Marthe reparaissent.)

Marthe:

Vous n'entendez pas,
Ou de moi tout bas
Vous riez sans doute!
Avant d'écouter,
Pourquoi vous hâter
De vous mettre en route!

Méphistophélès:

Ne m'accusez pas,
Si je dois, hélas!
Me remettre en route!
Faut-il attester
Qu'on voudrait rester
Quand on vous écoute?
(La nuit commence à tomber.)

Marguerite:

(à Faust)
Retirez-vous... voici la nuit!

Faust:

(passant son bras autour de la taille de Marguerite)
Chère âme!

Marguerite:

Laissez-moi! *(Elle se dégage et s'enfuit.)*

Faust:

Ah! méchante, on me fuit! *(Il la suit.)*

Méphistophélès:

(à part, tandis que Marthe, dépitée, lui tourne le dos)

L'entretien devient trop tendre,
Esquivons-nous!
(Il se cache derrière un arbre.)

Faust:

Und wie – immer allein?

Margarete:

Mein Bruder ist Soldat; meine Mutter habe ich verloren,
und dann gab es noch ein anderes Unglück,
ich verlor mein kleines Schwesterlein.
Armer Engel! Ich hatte sie so lieb!
Sie war mein ein und alles.
Was für Mühen, ach, und was für Leiden!
Gerade das, was unsere Seelen so ganz erfüllt,
nimmt der Tod hinweg.
Sobald sie erwachte, mußte ich schnell bei ihr sein.
Sie liebte nur Margarete.
Um sie zu sehen, die arme Kleine,
habe ich gerne alles auf mich genommen.

Faust:

Wenn der Himmel, mit einem Lächeln,
sie dir ähnlich geschaffen,
dann war sie ein Engel. Ich glaube es gern.

Margarete:

Machen Sie sich über mich lustig?

Faust:

Nein! ich bewundere dich!

Margarete:

Das glaube ich nicht!
Ganz leise lachen Sie
gewiß über mich.
Ich tue nicht recht,
weiter zu bleiben und Ihnen zuzuhören...
Und doch, ich höre...

Faust:

Gib mir deinen Arm!
Hat Gott mich nicht
auf deinen Weg geführt?
Warum zweifelst du,
mir zuzuhören?
Mein Herz spricht... horch!
(Mephisto und Marthe kommen wieder.)

Marthe:

Sie verstehen mich falsch,
ganz leise lachen Sie
gewiß über mich.
Warum so eilig,
ohne mich anzuhören,
schon wieder des Wegs!

Mephisto:

Klagen Sie mich nicht an,
wenn ich – leider! –
wieder aufbrechen muß.
Soll ich Ihnen beweisen,
daß ich gerne bliebe,
um Sie anzuhören?
(Es wird langsam Nacht.)

Margarete:

(zu Faust)
Gehen Sie! Es wird Nacht.

Faust:

(legt seinen Arm um Margaretes Taille)
Liebe Seele!

Margarete:

Lassen Sie mich! *(Sie macht sich frei und rennt davon.)*

Faust:

Du Undankbare fliehst vor mir! *(Er folgt ihr.)*

Mephisto:

(beiseite, während Marthe ihm verärgert den Rücken dreht)
Die Unterhaltung wird zu zärtlich;
besser, ich verdrücke mich!
(Er versteckt sich hinter einem Baum.)

Marthe:
(à part)
Comment m'y prendre?
(se retournant) Eh bien! il est parti... Seigneur!
Méphistophélès:
(à part)
Qui...
Marthe:
Cher seigneur! (Elle s'éloigne.)
Méphistophélès:
Cours après moi... Ouf!
Cette vieille impitoyable
De force ou de gré, je crois,
Allait épouser le diable!
Faust:
(dans la coulisse)
Marguerite!
Marthe:
(dans la coulisse)
Cher seigneur!
Méphistophélès:
Serviteur!

Scene 9

Méphistophélès, Marthe. Puis Siebel.

Marthe:
(rentrant en scène)
Il faut qu'il ait disparu sous terre!
Méphistophélès:
(à part)
Non.
Marthe:
Se serait-il moqué de moi?
Méphistophélès:
(à part)
Oui.
Marthe:
Hélas! J'ai bien peur de rester veuve.
Méphistophélès:
(à part)
La chose est à craindre.
Marthe:
Je n'aurais pas dû quitter Marguerite. Ce jeune seigneur
est capable de l'enjôler!
Méphistophélès:
(à part)
Il est temps d'y penser!
Marthe:
Ces jeunes filles ont si peu d'expérience.
Méphistophélès:
(à part)
Moins que les veuves, assurément!
Marthe:
Oh! les hommes!...
Méphistophélès:
(à part)
Et les femmes donc!
(Siebel ouvre avec précaution la porte du fond et entre en
scène.)
Marthe:
N'entends-je pas marcher?
Méphistophélès:
(à part)
Oui.
Marthe:
C'est lui!
Méphistophélès:
Non.

Marthe:
(beiseite)
Wie soll ich es nur anfangen?
(dreht sich um) Nun denn! er ist weg!... Mein Herr?
Mephisto:
(beiseite)
Hier...
Marthe:
Lieber Herr! (Sie entfernt sich.)
Mephisto:
Lauf nur hinter mir her... Uff!
Diese unerbittliche Alte
würde wohl oder übel, glaube ich,
auch den Teufel heiraten.
Faust:
(in den Kulissen)
Margarete!
Marthe:
(in den Kulissen)
Lieber Herr!
Mephisto:
Euer Diener!

9. Szene

Mephisto, Marthe. Dann Siebel.

Marthe:
(zurück auf der Bühne)
Er ist wie vom Erdboden verschluckt.
Mephisto:
(beiseite)
Nein.
Marthe:
Hat er sich einen Scherz mit mir erlaubt?
Mephisto:
(beiseite)
Ja.
Marthe:
Schade! Ich habe große Angst, Witwe zu bleiben.
Mephisto:
(beiseite)
Das ist zu befürchten.
Marthe:
Ich hätte Margarete nicht allein lassen sollen. Der junge
Herr ist fähig, sie zu verführen.
Mephisto:
(beiseite)
Es ist höchste Zeit, daran zu denken.
Marthe:
Diese jungen Mädchen haben so wenig Erfahrung.
Mephisto:
(beiseite)
Gewiß noch weniger als die Witwen.
Marthe:
Oh, diese Männer!
Mephisto:
(beiseite)
Und die Frauen erst!
(Siebel öffnet vorsichtig die Hintertür und kommt auf die
Bühne.)
Marthe:
Sind das nicht Schritte?
Mephisto:
(beiseite)
Ja.
Marthe:
Das ist er!
Mephisto:
Nein.

Siébel:
(à demi-voix)
Allons, du courage! Je veux tout lui dire!

Marthe:
Seigneur!

Siébel:
(à part)
Qui est là?

Marthe:
Seigneur! (Elle saisit la main de Siébel.)

Siébel:
À qui parlez-vous, dame Marthe?

Marthe:
Hein? Vous n'êtes donc pas?...

Siébel:
Je suis Siébel.

Marthe:
(à part)
Bonté du ciel!

Siébel:
Marguerite a donc reçu quelqu'un?

Marthe:
Personne, monsieur Siébel! personne! ou plutôt, un étranger qui désirait me parler, et naturellement je croyais...

Siébel:
Expliquez-vous!

Marthe:
Et de quel droit venez-vous m'interroger? Ne suis-je pas libre de ma personne?

Siébel:
Prenez garde, dame Marthe! S'il arrive malheur à Marguerite, c'est à vous que j'en demanderai compte!

Marthe:
Cela vous sied bien, vraiment, de donner des leçons de morale aux autres, quand on vous rencontre vous-même à cette heure indue dans le jardin de Marguerite! Que diraient les voisins! je vous le demande...

Siébel:
Je n'y avais pas songé, et je suis prêt à sortir; mais vous m'expliquerez...

Marthe:
Je vous répète que mes affaires ne vous regardent pas, et que Marguerite n'est pour rien dans la visite que j'ai reçue ici.

Siébel:
(à part)
Allons, je reviendrai demain!

Marthe:
(à part)
Il faut croire que ces messieurs seront partis ensemble et que Marguerite sera rentrée chez elle.

Méphistophélès:
(à part)
Rien du tout.

Marthe:
Allons, monsieur Siébel.

Siébel:
Je vous suis.

Méphistophélès:
(à part)
Bonsoir.
(Siébel et Marthe sortent par le fond.)

Siebel:
(halbblaut)
Nur Mut! Ich werde ihr alles sagen.

Marthe:
Mein Herr!

Siebel:
(beiseite)
Wer ist da?

Marthe:
Mein Herr! (Sie ergreift die Hand von Siebel.)

Siebel:
Mit wem reden Sie, Frau Marthe?

Marthe:
Huch! Sie sind es nicht?

Siebel:
Ich bin es, Siebel.

Marthe:
(beiseite)
Gütiger Himmel!

Siebel:
War jemand bei Margarete?

Marthe:
Niemand, Herr Siebel, niemand! oder vielmehr, ein Fremder, der mit mir sprechen wollte, und natürlich dachte ich...

Siebel:
Sprechen Sie weiter!

Marthe:
Mit welchem Recht fragen Sie mich eigentlich aus? Kann ich nicht frei über mich selbst bestimmen?

Siebel:
Seien Sie vorsichtig, Frau Marthe! Wenn Margarete ein Unglück zustößt, dann werde ich Sie zur Rechenschaft ziehen!

Marthe:
Das könnte Ihnen so passen, wirklich, anderen Leuten moralische Vorträge zu halten und selber zu einer so unziemlichen Uhrzeit im Garten von Margarete aufzutreten. Was sollen die Nachbarn denn denken, frage ich Sie.

Siebel:
Daran habe ich überhaupt nicht gedacht. Ich gehe gleich wieder. Aber könnten Sie mir erklären...

Marthe:
Ich wiederhole: Meine Angelegenheiten gehen Sie nichts an, und Margarete hat nichts mit dem Besuch zu tun, den ich empfangen habe.

Siebel:
(beiseite)
Also, ich komme morgen wieder.

Marthe:
(beiseite)
Wahrscheinlich sind die beiden Männer zusammen gekommen, und Margarete ist schon wieder zu Hause.

Méphisto:
(beiseite)
Absolut nicht.

Marthe:
Gehen wir, Herr Siebel!

Siebel:
Ich folge Ihnen.

Méphisto:
(beiseite)
Guten Abend!
(Siebel und Marthe gehen nach hinten ab.)

Scène 10
Méphistophélès, seul.

Méphistophélès:

Il était temps! voici notre couple qui revient ici. Gardons-nous d'interrompre un si doux entretien. Et vous, fleurs aux parfums enivrants, épanouissez-vous à ma voix, emplissez l'air de vos poisons subtils, achevez de troubler l'âme de Marguerite! (Il s'éloigne et disparaît dans l'ombre.)

Scène 11
Faust, Marguerite.

Marguerite:

(courant vers le pavillon)
Il se fait tard; adieu!

Faust:

(l'arrêtant sur les premiers degrés de l'escalier)
En quoi! ne pourrai-je passer librement une heure auprès toi, ô Marguerite! Ne me ravis pas si tôt mon bonheur; laisse ma main s'oublier dans la tienne. Je veux contempler ton visage...

Marguerite:

Il se fait tard!... adieu!

Faust:

(la retenant)
Quoi! je t'implore en vain! Attends!
Laisse ta main s'oublier dans la mienne.
Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage!
Sous la pâle clarté
Dont l'astre de la nuit, comme dans un nuage,
Caresse ta beauté!

Marguerite:

O silence! ô bonheur! ineffable mystère!
Enivrante langueur!
J'écoute et je comprends cette voix solitaire
Qui chante dans mon cœur!
Laissez un peu, de grâce...
(Dégageant sa main de celle de Faust, elle se penche et cueille une marguerite.)

Faust:

Qu'est-ce donc?

Marguerite:

Un simple jeu!
Laissez un peu!
'Elle effeuille la marguerite.)

Faust:

Que dit ta bouche à voix basse?

Marguerite:

Il m'aime! Il ne m'aime pas,
Il m'aime... pas...
Il m'aime... pas...
Il m'aime!

Faust:

Où! crois-en cette fleur éclore sous tes pas!
Qu'elle soit pour ton cœur l'oracle du ciel même!
Il t'aime!
Comprends-tu ce mot sublime et doux?
(prenant Marguerite dans ses bras)
Aimer! Porter en nous une ardeur toujours nouvelle!
Nous enivrer sans fin d'une joie éternelle!

Faust et Marguerite:

Éternelle!

10. Scène
Méphisto, allein.

Méphisto:

Das war aber auch höchste Zeit! da kommt ja unser Pärchen zurück. Aufgepaßt, daß wir eine so zärtliche Unterhaltung nicht stören. Und ihr, Blumen mit betörendem Dufte, öffnet euch auf meinen Befehl und erfüllt die Luft mit euren feinen Giften; verwirrt Margaretes Seele vollständig! (Er entfernt sich und verschwindet im Schatten.)

11. Scène
Faust, Margarete.

Margarete:

(läuft in Richtung Gartenhaus)
Es ist spät; adieu!

Faust:

(hält sie auf den ersten Stufen zurück)
O nein! Kann ich nicht noch ein Stündchen an deiner Seite verbringen, Margarete? Raube mir mein Glück nicht so schnell! Laß meine Hand sich in der deinen vergessen. Ich will dein Gesicht betrachten...

Margarete:

Es ist spät, adieu!

Faust:

(hält sie zurück)
Wie, ich flehe dich vergeblich an? Warte!
Laß deine Hand sich in der meinen vergessen!
Laß mich dein Gesicht betrachten!
Unter dem blassen Licht,
wie in einer Wolke,
streichelt der Abendstern deine Schönheit.

Margarete:

O still! o Glück! unbeschreibliches Geheimnis!
Berauschte Sehnsucht!
Ich höre und verstehe diese einsame Stimme,
die in meinem Herzen singt.
Lassen Sie mich, bitte...
(Sie befreit ihre Hand aus der Fausts und bückt sich, um eine Margerite zu pflücken.)

Faust:

Was ist los?

Margarete:

Ein einfaches Spiel.
Lassen Sie mich ein wenig!
(Sie zupft die Blütenblätter der Margerite eins nach dem anderen ab.)

Faust:

Was spricht dein Mund so leise?

Margarete:

Er liebt mich! Er liebt mich nicht,
er liebt mich... nicht...
er liebt mich... nicht...
Er liebt mich!

Faust:

Ja! glaube dieser Blume, die zu deinen Füßen gewachsen ist!
Möge sie für dein Herz ein Zeichen des Himmels sein.
Er liebt dich!
Verstehst du dieses zarte, sanfte Wort?
(nimmt Margarete in die Arme)
Lieben! In uns zu tragen eine immer wieder neue Begierde!
Uns ohne Ende an einer ewigen Freude betrinken!

Faust und Margarete:

Ewig!

Faust:
 Ô nuit d'amour! ciel radieux!
 Ô douces flammes!
 Le bonheur silencieux
 Verse les cieux
 Dans nos deux âmes!

Marguerite:
 Je veux t'aimer et te chérir!
 Parle encore!
 Je t'appartiens! je t'adore!
 Pour toi je veux mourir!

Faust:
 Marguerite!

Marguerite:
(se dégageant des bras de Faust)
 Ah! partez!

Faust:
 Cruelle...

Marguerite:
 Je chancelle!

Faust:
 Me séparer de toi!

Marguerite:
 Laissez-moi! Ah!
 Partez, oui, partez vite!
 Partez, je tremble, hélas! j'ai peur!
 Ne brisez pas le cœur de Marguerite!

Faust:
 Tu veux que je te quitte!
 Vois ma douleur, hélas!
 Marguerite! tu me brises le cœur!
 Par pitié!

Marguerite:
 Si je vous suis chère...

Faust:
 Marguerite!

Marguerite:
 Par votre amour, par ces aveux
 Que je devais taire,
 Cédez à ma prière, cédez à mes vœux!
(Elle tombe aux pieds de Faust.)

Faust:
(la relevant doucement)
 Divine pureté!
 Chaste innocence,
 Dont la puissance
 Triomphe de ma volonté!
 J'obéis! mais demain...

Marguerite:
 Oui demain, dès l'aurore,
 Demain, toujours!

Faust:
 Un mot encore!
 Répète-moi ce doux aveu!
 Tu m'aimes?

Marguerite:
(s'échappe, court au pavillon, s'arrête sur le seuil et envoie un baiser à Faust)
 Adieu! *(entre dans le pavillon)*

Faust:
 Félicité du ciel! Ah! fuyons!

Scène 12
 Faust, Méphistophélès.

(Faust s'élançait vers la porte. Méphistophélès lui barre le passage.)

Méphistophélès:
 Tête folle!

Faust:
 O Liebesnacht, strahlender Himmel!
 O sanfte Flammen!
 Das stille Glück
 möge unsere beiden Seelen
 in den Himmel heben.

Margarete:
 Ich will dich lieben und teuer halten.
 Sprich doch!
 Ich gehöre dir, ich bete dich an.
 Für dich will ich sterben.

Faust:
 Margarete!

Margarete:
(entzieht Faust ihren Arm)
 Ach! gehen Sie!

Faust:
 Grausame...

Margarete:
 Ich wanke!

Faust:
 Mich von dir trennen!

Margarete:
 Lassen Sie mich! Ach!
 Gehen Sie, ja, gehen Sie schnell!
 Gehen Sie, ich zittere, ach! ich habe Angst.
 Brechen Sie nicht Margaretes Herz!

Faust:
 Du willst, daß ich dich verlasse!
 Ach, sieh meinen Schmerz!
 Margarete! Du brichst mir das Herz!
 Hab Mitleid!

Margarete:
 Wenn ich Ihnen teuer bin...

Faust:
 Margarete!

Margarete:
 Bei Ihrer Liebe, bei diesen Schwüren,
 die ich verschweigen muß,
 folgen Sie meinen Bitten! Folgen Sie meinen Wünschen!
(Sie sinkt Faust zu Füßen.)

Faust:
(hebt sie sanft empor)
 Göttliche Reinheit!
 Keusche Unschuld,
 deren Kraft
 über meinen Willen triumphiert!
 Ich gehorche. Aber morgen...

Margarete:
 Ja, morgen, bei Morgengrauen,
 morgen, immer!

Faust:
 Noch ein Wort!
 Wiederhole dieses sanfte Bekenntnis!
 Du liebst mich?

Margarete:
(löst sich von ihm, läuft zum Gartenhaus, hält auf der Schwelle inne und schickt Faust eine Kußhand)
 Adieu! *(betritt das Gartenhaus)*

Faust:
 Glück des Himmels! Fort jetzt!

12. Szene
 Faust, Mephisto.

(Faust stürzt zur Tür. Mephisto verstellt ihm den Weg.)

Mephisto:
 Dummkopf!

Faust:
Tu nous écoutais?
Méphistophélès:
Par bonheur!
Vous auriez grand besoin, docteur,
Qu'on vous renvoyât à l'école!
Faust:
Laisse-moi!
Méphistophélès:
Daignez seulement écouter un moment,
Ce qu'elle va conter aux étoiles,
Cher maître!

Scène 13
Les Mêmes, Marguerite.

(Marguerite ouvre la fenêtre du pavillon et s'y appuie un moment en silence, la tête entre ses mains.)

Méphistophélès:
Tenez! Elle ouvre sa fenêtre...
Marguerite:
Il m'aime! il m'aime!
Quel trouble en mon cœur!
L'oiseau chante, le vent murmure!
Toutes les voix de la nature
Me redisent en chœur: »Il t'aime!
Au qu'il est doux de vivre!
Le ciel me sourit;
L'air m'enivre!
Est-ce de plaisir et d'amour
Que la feuille tremble et palpite?
Demain! ah! presse ton retour, cher bien-aimé! Viens!

Faust:
(s'élançant vers la fenêtre et saisissant la main de Marguerite)
Marguerite!
Marguerite:
Ah! *(Elle reste un moment interdite, et laisse tomber sa tête sur l'épaule de Faust.)*
Méphistophélès:
(ouvre la porte du jardin et sort en ricanant)
Ha! Ha ha ha ha!

Acte 3

Un carrefour

(À droite, l'église; à gauche, la maison de Marguerite; près du seuil, un banc de pierre devant lequel est placé un rouet)

Scène 1
Marguerite, jeunes filles.

(Les jeunes filles montrent, en riant, la maison de Marguerite et se cachent.)

Marguerite:
(sortant de sa maison et regardant autour elle)
Elles ne sont plus là... je riais avec elles
Autrefois... maintenant...
Jeunes filles:
(dans la rue)
Le galant étranger s'enfuit et court encor!
Ah, ah, ah, ah! *(Elles s'éloignent en riant.)*

Faust:
Ihr habt uns belauscht?
Mephisto:
Zum Glück!
Ihr hättet es nötig, Herr Doktor,
daß man Euch zurück in die Schule schickte.
Faust:
Laßt mich!
Mephisto:
Geruht nur einen Moment zuzuhören,
was sie den Sternen erzählen wird,
lieber Herr!

13. Szene
Dieselben, Margarete.

(Margarete öffnet das Fenster des Gartenhauses und verharret dort eine Weile schweigsam, den Kopf auf die Hände gestützt.)

Mephisto:
Da! Sie öffnet das Fenster...
Margarete:
Er liebt mich! Er liebt mich!
Welche Verwirrung herrscht in meinem Herzen!
Der Vogel singt, der Wind weht leise.
Alle Stimmen der Natur
wiederholen mir im Chor: »Er liebt dich!«
Ach, wie ist es schön zu leben!
Der Himmel lächelt mir zu,
die Luft betört mich.
Ist es aus Vergnügen und aus Liebe,
daß die Blätter zittern und klopfen?
Morgen! Ach, komm schnell zurück, liebster Geliebter!
Komm!

Faust:
(stürzt zum Fenster und ergreift Margaretes Hand)

Margarete!
Margarete:
Ach! *(Sie ist einen Moment verwirrt, dann läßt sie ihren Kopf auf Fausts Schulter sinken.)*
Mephisto:
(öffnet das Gartentor und geht lachend hinaus)
Ha, ha, ha, ha, ha!

3. Akt

Eine Kreuzung

(Rechts die Kirche; links Margaretes Haus; neben der Schwelle eine Steinbank, vor der ein Spinnrad steht)

1. Szene
Margarete, junge Mädchen.

(Die jungen Mädchen deuten lachend auf Margaretes Haus und verstecken sich.)

Margarete:
(kommt aus dem Haus und schaut umher)
Sie sind nicht mehr da... Früher lachte ich
zusammen mit ihnen, jetzt...
Junge Mädchen:
(auf der Straße)
Ein fremder Freier läuft umher und eilt davon!
Ha, ha, ha, ha! *(Sie entfernen sich lachend.)*

Marguerite:

Elles se cachaient! Ah! cruelles!
Je ne trouvais pas d'outrage assez fort
Jadis pour les péchés des autres!
Un jour vient où l'on est sans pitié pour les nôtres!
Je ne suis que honte à mon tour!
Et pourtant, Dieu le sait, je n'étais pas infâme;
Tout ce qui t'entraîna, mon âme,
N'était que tendresse et qu'amour!
(Elle s'assied devant son rouet et file.)
Il ne revient pas!
J'ai peur, je frissonne;
Je languis, hélas!
En vain l'heure sonne,
Il ne revient pas!
Où donc peut-il être?
Seule à ma fenêtre,
Je plonge là-bas
Mon regard, hélas!
Où donc peut-il être?
Il ne revient pas!
Je n'ose me plaindre;
Il faut me contraindre!
Je pleure tout bas!
S'il pouvait connaître
Ma douleur, hélas!
Où donc peut-il être?
Il ne revient pas!
Oh! le voir, entendre
Le bruit de ses pas!
Mon cœur est si las,
Si las de l'attendre!
Il ne revient pas!
Mon seigneur! Mon maître!
S'il allait paraître!
Quelle joie! Hélas!
Où donc peut-il être?
Il ne revient pas!
(Elle laisse tomber sa tête sur sa poitrine et fond en larmes. Le fuseau s'échappe de ses mains. Siébel entre doucement.)

Scène 2

Marguerite, Siébel.

Siébel:

(s'approchant doucement de Marguerite)
Marguerite!

Marguerite:

(relevant la tête)

Siébel!

Siébel:

Encore des pleurs?

Marguerite:

Ah! Siébel! vous êtes le seul qui ne me maudissiez pas!

Siébel:

Je suis encore un enfant, mais j'ai le cœur d'un homme;
voulez-vous que je le poursuive? Quelque part qu'il soit,
Marguerite, je le trouverai et je vous vengerai!

Marguerite:

Oh! non!

Siébel:

Vous l'aimez encore?

Marguerite:

Toujours!

Siébel:

Il vous oublie pourtant!

Margarete:

Sie verstecken sich! Wie grausam!
Einst tadelte ich die anderen streng
wegen ihrer Sünden.
Nun ist man unbarmherzig mit mir selbst.
Zur Schande bin ich geworden!
Und doch, Gott weiß es, ich bin nicht ehrlos;
alles, was dich geleitet hat, meine Seele,
war nur Zärtlichkeit und Liebe.
(Sie setzt sich an das Spinnrad und spinnt.)
Er kommt nicht wieder!
Ich habe Angst, mich schaudert,
ich sehne mich, ach!
Vergeblich schlagen die Stunden,
er kommt nicht wieder.
Wo mag er nur sein?
Alleine, an meinem Fenster,
lasse ich meinen Blick
dort drüben schweifen, ach!
Wo mag er nur sein?
Er kommt nicht wieder.
Ich wage es nicht zu klagen,
muß mich zusammennehmen,
ich weine ganz leise.
Wenn er nur wüßte
von meinem Schmerz, ach!
Wo mag er nur sein?
Er kommt nicht wieder.
Ach, ihn sehen!
Seine Schritte hören!
Mein Herz ist so müde,
so müde, auf ihn zu warten.
Er kommt nicht wieder.
Mein Herr! Mein Meister!
Wenn er doch nur erschiene!
Welche Freude! ach!
Wo mag er nur sein?
Er kommt nicht wieder.
(Ihr Kopf sinkt auf ihre Brust, und sie bricht in Tränen aus.)
Die Spindel entgleitet ihr. Siebel tritt leise auf.)

2. Szene

Margarete, Siebel.

Siebel:

(näher sich leise Margarete)
Margarete!

Margarete:

(hebt den Kopf)

Siebel!

Siebel:

Immer noch Tränen?

Margarete:

Ach, Siebel! Du bist der einzige, der mich nicht verdammt.

Siebel:

Ich bin noch ein Kind, aber ich habe das Herz eines Mannes; willst du, daß ich ihn verfolge? Wo auch immer sich aufhält, Margarete, ich werde ihn finden und errächen.

Margarete:

Oh, nein!

Siebel:

Du liebst ihn noch immer?

Margarete:

Immer!

Siebel:

Er jedoch hat dich vergessen.

Marguerite:

Non! Il m'aime, je le sais! S'il a de mauvaises pensées, elles ne viennent pas de lui, mais de cet homme qui l'accompagne. Cet homme m'est odieux, Siébel. Il porte écrit dans ses yeux qu'il ne peut aimer personne. Quand il s'approchait de nous, il me semblait que nous cessions de nous aimer. C'est dans un de ces moments qu'Henri m'a quittée. J'étais agenouillée auprès du berceau; son compagnon est entré et l'enfant s'est éveillé en poussant des cris. Alors ils sont partis: lui, avec un regard farouche; l'autre, avec un éclat de rire. Le lendemain, Henri n'est pas revenu... Mais pardon! ce n'est pas à vous, Siébel, que je devrais parler de lui!

Siébel:

(lui prend la main)
Pourquoi! Vous me jugez mal, Marguerite!
Si le bonheur à sourire t'invite,
Joyeux alors, je sens un doux émoi;
Si la douleur t'accable, Marguerite,
O Marguerite, ô Marguerite,
Je pleure alors, je pleure comme toi.
Comme deux fleurs sur une même tige
Notre destin suivait le même cours.
Le tes chagrins en frère je m'afflige,
O Marguerite, ô Marguerite,
Comme une sœur je t'aimerai toujours.

Marguerite:

(lui serrant la main)
Merci! Abreuvée d'outrages, il m'est bien doux de trouver une main qui ne repousse pas la mienne. Adieu, Siébel! Il n'est plus dans la ville qu'une maison qui me soit ouverte, c'est celle où l'on prie. J'y vais prier pour mon enfant et pour lui!

Siébel:

Adieu, Marguerite!
(Marguerite sort.)

Scène 3

Siébel. Puis Marthe.

Siébel:

Hélas! elle l'aime encore!

Marthe:

(entrant précipitamment)
Ah! c'est vous, monsieur Siébel! Dieu soit loué!

Siébel:

Qu'y a-t-il?

Marthe:

Valentin, monsieur Siébel, Valentin!

Siébel:

Il est de retour?

Marthe:

Je viens de l'apercevoir qui entrait dans la ville avec quelques-uns de ses compagnons! C'est qu'il est capable de tuer sa sœur, savez-vous!

Siébel:

Que faire?

Marthe:

Si vous lui disiez tout vous-même!... une fois le premier mouvement passé... Surtout ne lui parlez de moi, je vous en prie!... vous savez que je n'y suis pour rien!... Bien m'a pris de ne pas écouter l'autre... Dieu sait où j'en serais aujourd'hui!... *(Fanfares au dehors)* Tenez! les entendez-vous? Je me sauve! Surtout, monsieur Siébel, ne lui parlez pas de moi! pour Dieu! ne lui parlez pas de moi!

Margarete:

Nein! Er liebt mich, ich weiß es. Wenn er schlechte Gedanken hat, so kommen sie nicht von ihm, sondern von diesem Mann, der ihn begleitet. Dieser Mann ist mir verhaßt, Siebel. In seinen Augen steht, daß er niemanden lieben kann. Wenn er sich uns nähert, habe ich den Eindruck, daß unsere Liebe versiegt. In einem solchen Augenblick hat mich auch Heinrich verlassen. Ich kniete neben der Wiege. Sein Freund ist hereingekommen, und das Kind ist schreiend aufgewacht. So sind sie gegangen: Er mit seinem scheuen Blick; der andere mit einem schrecklichen Lachen. Am nächsten Morgen ist Heinrich nicht wiedergekommen... Aber entschuldige mich bitte! Nicht dir, Siebel, sollte ich von ihm erzählen.

Siebel:

(nimmt ihre Hand)
Warum? Du schätzt mich falsch ein, Margarete. Wenn das Glück dir lächelt, freue ich mich mit dir; wenn der Schmerz dich überwältigt, Margarete, o Margarete, o Margarete, dann weine ich wie du. Wie bei zwei Blüten an demselben Stiel nahm unser Schicksal denselben Lauf; Über deinen Kummer bin ich betrübt wie ein Bruder, o Margarete, o Margarete, wie eine Schwester werde ich dich immer lieben.

Margarete:

(drückt ihm die Hand)
Danke! Mit Tadeln überschüttet, tut es mir gut, eine Hand zu finden, die die meinige nicht zurückweist. Adieu, Siebel! Es gibt nur noch ein Haus in der Stadt, das mir offen steht, das, wo man betet. Ich werde dort beten für mein Kind und für ihn.

Siebel:

Adieu, Margarete!
(Margarete geht ab.)

3. Szene

Siebel. Dann Marthe.

Siebel:

Welche Pein! Sie liebt ihn immer noch.

Marthe:

(eilt herein)
Ah, Sie sind es, Herr Siebel! Gelobt sei Gott!

Siebel:

Was gibt es?

Marthe:

Valentin, Herr Siebel, Valentin!

Siebel:

Ist er zurück?

Marthe:

Ich habe ihn gerade gesehen, wie er mit einigen seiner Kameraden in die Stadt gekommen ist. Sie wissen, daß er es fertigbringt, seine Schwester zu töten!

Siebel:

Was tun?

Marthe:

Wenn Sie ihm alles erzählen würden... wenn die erste Aufregung einmal vorüber ist... Vor allem, sagen Sie ihm nichts von mir, ich bitte Sie!... Sie wissen, daß ich nichts damit zu tun habe... Gut, daß ich den anderen nicht beachtet habe... Weiß Gott, wo ich sonst heute stehen würde!... *(draußen Fanfares)* Da! Hört Ihr sie? Ich gehe lieber. Vor allem, Herr Siebel, sagen Sie ihm nichts von mir! Um Gottes Willen, sagen Sie ihm nichts von mir!

Siébel:

Que lui dire! Je n'ose aller à sa rencontre.

Scène 4

Marthe, Siébel. Puis Valentin et Soldats.

Marthe:

Écoutez! les voici! venez vite! sauvez-la, Siébel, j'espère en vous! *(elle sort)*

(Entrée des Soldats et de Valentin)

Chœur des soldats:

Déposons les armes!

Dans nos foyers enfin nous voici revenus!

Nos mères en larmes,

Nos mères et nos sœurs ne nous attendront plus.

Valentin:

(apercevant Siébel)

Eh! parbleu! c'est Siébel!

Siébel:

(embarrassé)

En effet, je...

Valentin:

Viens vite, viens dans mes bras! *(Il l'embrasse.)*

Et Marguerite?

Siébel:

Elle est à l'église, je crois.

Valentin:

Oui, priant Dieu pour moi!

Chère sœur! comme elle va prêter une oreille attentive

Au récit de nos combats!

Chœur des soldats:

Oui, c'est plaisir, dans les familles,

De conter aux enfants qui frémissent tout bas,

Aux vieillards, aux jeunes filles,

La guerre et ses combats!

Gloire immortelle

De nos aïeux,

Sois-nous fidèle,

Mourons comme eux!

Et sous ton aile,

Soldats vainqueurs

Dirige nos pas, enflamme nos cœurs.

Pour toi, mère patrie,

Affrontant le sort,

Tes fils, l'âme aguerrie,

Ont bravé la mort.

Ta voix sainte nous crie:

En avant, soldats!

Le fer à la main, courez aux combats!

Vers nos foyers hâtons le pas,

On nous attend, la paix est faite!

Plus de soupirs, ne tardons pas!

Notre pays nous tend les bras.

L'amour nous rit, l'amour nous fête,

Et plus d'un cœur frémit tout bas,

Au souvenir de nos combats!

(Les soldats se séparent et se dispersent de différents côtés. Femmes et enfants accourent à leur rencontre et s'éloignent avec eux. Valentin et Siébel restent seuls en scène.)

Siebel:

Was soll ich ihm sagen? Ich traue mich gar nicht, ihn zu begrüßen.

4. Szene

Marthe, Siebel. Dann Valentin und Soldaten.

Marthe:

Hören Sie! da sind sie! Kommen Sie schnell! Retten Sie sie, Siebel, ich zähle auf Sie! *(ab)*

(Die Soldaten und Valentin treten auf.)

Chor der Soldaten:

Legen wir die Waffen weg!

Endlich sind wir zu Hause angekommen.

Unsere Mütter weinen,

unsere Mütter und Schwestern werden nicht länger warten!

Valentin:

(sieht Siebel)

He! aber ja! das ist Siebel!

Siebel:

(verlegen)

Ja sicher, ich...

Valentin:

Komm schnell, laß dich umarmen! *(Er umarmt ihn.)*

Und Margarete?

Siebel:

Ist in der Kirche, glaube ich.

Valentin:

Ja, sie betet zu Gott für mich!

Die liebe Schwester, wie aufmerksam wird sie unsere

Bericht von den Kämpfen lauschen!

Chor der Soldaten:

Ja, es ist eine Freude, in den Familien

zu berichten den Kindern, die leise zittern,

den Alten, den Jungen,

vom Krieg und seinen Schlachten!

Unsterblicher Ruhm

unserer Ahnen,

sei auch uns treu,

laß uns sterben wie sie!

Unter deinem Schutz sind wir

siegreiche Soldaten;

leite unsere Schritte, entflamme unser Herz!

Für dich, Vaterland,

dem Schicksal entgegen,

haben deine Söhne mit harter Seele

dem Tod getrotzt!

Deine heilige Stimme ruft uns:

Auf, Soldaten!

Das Eisen in der Hand, auf in die Schlacht!

Wir eilen in unser Heim.

Wir werden erwartet; der Frieden ist geschlossen!

Kein Seufzen mehr! Laßt uns nicht weilen!

Uns begrüßt unser Land.

Die Liebe winkt uns, die Liebe feiert uns.

Und mehr als ein Herz zittert leise

beim Gedanken an unsere Kämpfe!

(Die Soldaten trennen sich und gehen in unterschiedlichen

Richtungen ab. Frauen und Kinder eilen ihnen entgegen

und entfernen sich mit ihnen. Valentin und Siebel bleiben

alleine auf der Bühne zurück.)

Scène 5

Valentin, Siébel.

Valentin:

Eh bien! Siébel, tu as l'air étonné de me revoir, mon garçon. Me croyais-tu mort? Ah! j'avoue que la guerre a été meurtrière! Ce pauvre Wagner y est resté!

Siébel:

Wagner!

Valentin:

À la première escarmouche, comme le lui avait prédit ce méchant sorcier! Nous l'avons enterré sur le champ de bataille et j'ai planté une croix sur sa tombe. Dieu ait son âme! Moi, vois-tu, j'avais un talisman contre la mort (tirant de sa poitrine la médaille de Marguerite). C'est cette médaille, que m'avait donnée Marguerite! Mais nous causerons de tout cela les pieds sur les chenets, en vidant une vieille bouteille! Viens! (faisant un pas vers la maison de Marguerite)

Siébel:

Non, n'entre pas!

Valentin:

Pourquoi? Tu détournes la tête! tu fuis mon regard!

Siébel, explique-toi! je le veux!

Siébel:

Eh bien!... Non, je ne puis!

Valentin:

Mon Dieu!... qu'est-il arrivé à Marguerite?

Siébel:

Sois clément, Valentin! Pardonne-lui!

Valentin:

Lui pardonner!... Non! ce n'est pas vrai. (Il s'élançait vers la maison.)

Siébel:

(voulant le retenir)

Valentin!...

Valentin:

(entre dans la maison)

Laisse-moi.

Siébel:

Ah! qu'elle ne revienne pas ici!

(Il se dirige vers l'église. La nuit tombe. Le mur de l'église s'ouvre.)

Scène 6

Marguerite, Méphistophélès, Chœur.

(Méphistophélès se montre sur la place et s'approche peu à peu de l'église.)

Marguerite:

(agenouillant près d'un pilier)

Seigneur, daignez permettre à votre humble servante

Die s'agenouiller devant vous!

Méphistophélès:

Non! tu ne prieras pas!

Frappez-la d'épouvante!

Esprits du mal, accourez tous!

Chœur des démons invisibles:

Marguerite!

Marguerite:

Qui m'appelle?

(Méphistophélès transparait dans le pilier, se penchant à l'oreille de Marguerite)

Chœur des démons invisibles:

Marguerite!

Marguerite:

Je chancelle! je meurs!

Dieu bon! Dieu clément!

Est-ce déjà l'heure du châtement?

5. Szene

Valentin, Siebel.

Valentin:

Nun, Siebel; du scheinst erstaunt, mich wiederzusehen, mein Junge. Dachtest du, ich sei tot? Ich gebe ja zu, der Krieg war mörderisch. Den armen Wagner hat es erwischt.

Siebel:

Wagner!

Valentin:

Beim ersten Gefecht, genau wie es ihm dieser böse Hexenmeister vorhergesagt hat. Wir haben ihn auf dem Schlachtfeld begraben, und ich habe ein Kreuz auf sein Grab gestellt. Gott sei seiner Seele gnädig! Ich hatte, wie du siehst, einen Talisman gegen den Tod (zieht ihn hervor). Das ist die Medaille, die Margarete mir gab. Aber davon werden wir am Feuer reden, bei einer guten Flasche Wein. Komm! (Er macht einen Schritt in Richtung Margaretes Haus.)

Siebel:

Nein, geh nicht hinein!

Valentin:

Warum denn nicht? Du schaust zur Seite! Siebel, rede, ich verlange es!

Siebel:

Nun gut... Nein, ich kann es nicht.

Valentin:

Mein Gott!... was ist mit Margarete geschehen?

Siebel:

Sei nachsichtig, Valentin! Verzeihe ihr!

Valentin:

Ihr verzeihen... Nein, das ist nicht wahr! (Er stürzt zum Haus.)

Siebel:

(will ihn zurückhalten)

Valentin!

Valentin:

(geht ins Haus)

Laß mich!

Siebel:

Ach, möge sie nicht hierher zurückkommen!

(Er geht in Richtung Kirche. Die Nacht bricht an. Die Mauer der Kirche wird durchsichtig.)

6. Szene

Margarete, Mephisto, Chor.

(Mephisto erscheint auf dem Platz und nähert sich langsam der Kirche.)

Margarete:

(kniert neben einer Säule)

Herr, erlaube deiner demütigen Dienerin,

vor dir niederzuknien!

Mephisto:

Nein! Du wirst nicht beten!

Plagt sie mit Entsetzen!

Böse Geister, kommt alle her!

Chor der unsichtbaren Dämonen:

Margarete!

Margarete:

Wer ruft mich?

(Mephisto verschwindet in der Säule und neigt sich zu Margaretes Ohr.)

Chor der unsichtbaren Dämonen:

Margarete!

Margarete:

Ich schwanke! Ich sterbe!

Guter Gott! Gütiger Gott!

Ist dies schon die Stunde des jüngsten Gerichts?

Méphistophélès:
(à Marguerite)
Souviens-toi du passé quand sous l'aile des anges,
Abritant ton bonheur,
Tu venais dans son temple, en chantant ses louanges
Adorer le Seigneur!
Lorsque tu bégayais une chaste prière
D'une timide voix,
Et portais dans ton cœur les baisers de ta mère,
Et Dieu tout à la fois!
Écoute ces clameurs, c'est l'enfer qui t'appelle,
C'est l'enfer qui te suit!
C'est l'éternel remords et l'angoisse éternelle
Dans l'éternelle nuit!

Marguerite:
Dieu! quelle est cette voix qui me parle dans l'ombre?
Dieu tout puissant!
Quel voile sombre
Sur moi descend?

Chœur religieux:
Quand du Seigneur le jour luira,
Sa croix au ciel resplendira,
Et l'univers s'écroulera.

Marguerite:
Hélas! ce chant pieux est plus terrible encore!

Méphistophélès/démons invisibles:
Non! pour toi Dieu n'a plus de pardon!
Pour toi le ciel n'a plus d'aurore!
Non! non!

Chœur religieux:
Que dirai-je alors au Seigneur?
Où trouverai-je un protecteur,
Quand l'innocent n'est pas sans peur!

Marguerite:
Ah! ce chant m'étouffe et m'opresse!
Je suis dans un cercle de fer!

Méphistophélès/démons invisibles:
Adieu les nuits d'amour et les jours pleins d'ivresse!
À toi malheur! À toi l'enfer!
(Méphistophélès disparaît.)

Marguerite:
Seigneur!

Marguerite et le chœur:
Seigneur, accueillez la prière
Des cœurs malheureux!
Qu'un rayon de votre lumière
Descende sur eux!

Méphistophélès:
(invisible)

Marguerite!
Sois maudite!
À toi l'enfer!

Marguerite:
Ah! (Elle pousse un cri et tombe évanouie sur les dalles.
On s'empresse autour d'elle. Siebel paraît dans l'église.
Le mur se referme; le carrefour réparaît.)

Scène 7
Faust, Méphistophélès (une guitare sous son manteau).

(Faust et Méphistophélès paraissent au fond de la place.)

Faust:
Vois-tu trembler à travers ces vitraux la lueur de la lampe
sainte? Elle devient de plus en plus faible et semble
répandre plus d'obscurité que de lumière! C'est ainsi qu'il
fait nuit dans mon âme!

Mephisto:
(zu Margarete)
Erinnere dich, wie du einst unter den Flügeln des Engels
der über dein Glück wachte,
in den Tempel kamst, um mit einem Lobgesang
den Herrn anzubeten!
Als du dein keusches Gebet stammeltest
mit schüchternen Stimme,
und deiner Mutter Küsse und Gott zugleich
im Herzen trugst.
Höre dieses Lärmen! Das ist die Hölle, die dich ruft,
das ist die Hölle, die dich verfolgt.
Das ist die ewige Reue und die ewige Angst
in der ewigen Nacht!

Margarete:
Gott! welche Stimme spricht zu mir aus dem Schatten?
Allmächtiger Gott!
Welch dunkler Schleier
fällt auf mich hernieder?

Frommer Chor:
Wenn der Tag des Herrn anbricht,
wird sein Kreuz am Himmel glänzen
und die Welt zugrunde gehen.

Margarete:
Ach, dieser fromme Gesang ist noch fürchterlicher.

Mephisto/unsichtbare Dämonen:
Nein! Mit dir hat Gott keine Nachsicht mehr.
Der Himmel kennt für dich kein Erwachen.
Nein! Nein!

Frommer Chor:
Was sage ich nur dem Herrn?
Wo finde ich einen Beschützer,
wenn schon der Unschuldige nicht ohne Angst ist?

Margarete:
Ach, dieser Gesang erstickt und bedrängt mich.
Ich bin wie in Ketten.

Mephisto/unsichtbare Dämonen:
Vorbei sind die Liebesnächte und trunkenen Tage,
Alles Unglück auf dich! In die Hölle mit dir!
(Mephisto verschwindet.)

Margarete:
Mein Gott!

Margarete und der Chor:
Herr, erhöre die Bitten
der unglücklichen Herzen!
Daß ein Strahl deines Lichtes
sie erleuchte!

Mephisto:
(unsichtbar)
Margarete!
Verdammt bist du!
In die Hölle mit dir!

Margarete:
Ah! (Sie stößt einen Schrei aus und fällt ohnmächtig auf
die Steine. Die Leute drängen sich um sie. Siebel
scheint in der Kirche. Die Mauer schließt sich; es erscheint
wieder die Kreuzung.)

7. Szene
Faust, Mephisto (eine Gitarre unter seinem Mantel).

(Faust und Mephisto erscheinen am anderen Ende des Platzes.)

Faust:
Seht, wie durch diese Kirchenfenster der Schein der heiligen
Lampe schimmert! Sie wird immer schwächer und
scheint mehr Schatten als Licht zu verbreiten. Genau
dunkel wird es auch in meiner Seele.

Méphistophélès:

Voilà combien je suis plus sage que vous! Il fait jour dans la mienne, en admettant que j'en aie une; et je frémis de plaisir en songeant à la belle nuit de Walpurgis qui nous revient après-demain. Là, du moins, on ne soupire pas et l'on sait pourquoi l'on a les yeux ouverts.

Faust:

Regarde, voilà sa maison! C'est là qu'elle me pleure; c'est là qu'elle passe à m'attendre les nuits et les jours!

Méphistophélès:

Pourquoi l'avez-vous quittée?

Faust:

Parce que je voulais l'arracher à ton infernale puissance!

Méphistophélès:

Vous prétendez voler et vous avez le vertige!

Faust:

Trêve de raillerie! Si quelqu'un doit souffrir, ce n'est pas elle, c'est moi!

Méphistophélès:

Entrons-nous dans la maison?

Faust:

Au moment d'en franchir le seuil, je tremble d'y apporter le malheur avec moi.

Méphistophélès:

(écartant son manteau et s'accompagnant de sa guitare.

Faust, pensif, se tient à l'écart.)

Vous qui faites l'endormie,

N'entendez-vous pas,

O Catherine, ma mie,

Ma voix et mes pas?

Ainsi ton galant t'appelle,

Et ton cœur l'en croit!

Ah, ah, ah!

N'ouvre ta porte, ma belle,

Que la bague au doigt!

Faust:

(parle)

Par l'enfer, tais-toi!

Méphistophélès:

Catherine que j'adore,

Pourquoi refuser

À l'amant qui vous implore

Un si doux baiser?

Ainsi ton galant supplie,

Et ton cœur l'en croit!

Ah, ah, ah!

Ne donne un baiser, ma mie,

Que la bague au doigt!

Ah, ah, ah!

Scène 3

Les Mêmes, Valentin.

Valentin:

Que voulez-vous, messieurs?

Méphistophélès:

Pardon! mon camarade,

Mais ce n'est pas pour vous qu'était la sérénade!

Valentin:

Ma sœur l'écouterait mieux que moi, je le sais!

Il dégaine et brise la guitare de Méphistophélès d'un coup d'épée.)

Faust:

Où cœur!

Méphistophélès:

Où Valentin!

Quelle mouche vous pique?

Vous n'aimez donc pas la musique?

Mephisto:

Seht, wieviel weiser ich bin als Ihr! In meiner ist es Tag, mal angenommen, daß ich eine habe; und ich zittere vor Vergnügen, wenn ich an die Walpurgisnacht denke, die uns übermorgen erwartet. Da seufzt man wenigstens nicht und weiß, warum man die Augen offen hat.

Faust:

Seht, da ist ihr Haus! Dort weint sie um mich; dort wartet sie Tag und Nacht auf mich.

Mephisto:

Warum habt Ihr sie eigentlich verlassen?

Faust:

Weil ich sie Eurer höllischen Macht entreißen wollte.

Mephisto:

Sie haben die Absicht zu fliegen und sind nicht schwindelfrei.

Faust:

Schluß mit den Spötteleien! Wenn jemand leiden muß, dann nicht sie, sondern ich.

Mephisto:

Gehen wir ins Haus?

Faust:

Ich zittere, daß ich ihr Unglück bringe, wenn ich die Schwelle übertrete.

Mephisto:

(schlägt seinen Mantel beiseite und begleitet sich mit der Gitarre. Faust, in Gedanken, hält sich abseits.)

Du, die du dich schlafend stellst,

hörst du denn nicht,

o Katherine, meine Freundin,

meine Stimme, meinen Schritt?

So ruft dich dein Verehrer,

und dein Herz, das schenkt ihm Vertrauen.

Ha, ha, ha!

Öffne deine Türe, meine Schöne,

nur mit dem Ring am Finger!

Faust:

(spricht)

Bei der Hölle, schweig still!

Mephisto:

Ich bete dich an, Katherine;

Warum dem Verehrer,

der dich bittet,

Einen so süßen Kuß verweigern?

Dein Verehrer fleht dich an,

Und dein Herz, das schenkt ihm Vertrauen.

Ha, ha, ha!

Gib mir einen Kuß, mein Mädchen,

nur mit dem Ring am Finger!

Ha, ha, ha!

8. Szene

Dieselben, Valentin.

Valentin:

Was wollen Sie, meine Herren?

Mephisto:

Pardon, Kamerad,

aber die Serenade war nicht für Sie!

Valentin:

Meiner Schwester würde sie besser gefallen als mir, ich weiß! *(Er greift nach dem Schwert und zerstört Mephistos Gitarre mit einem Schlag.)*

Faust:

Seine Schwester!

Mephisto:

(zu Valentin)

Was ist denn über Sie gekommen?

Sie mögen wohl keine Musik?

Valentin:
 Assez d'outrage! assez!
 À qui de vous dois-je demander compte
 De mon malheur et de ma honte?
 Qui de vous deux doit tomber sous mes coups?

Méphistophélès:
 Vous le voulez? allons, docteur, à vous!
(Ils tirent les épées.)

Valentin:
 Redouble, ô Dieu puissant,
 Ma force et mon courage!
 Permets que dans son sang
 Je lave mon outrage!

Faust:
(à part)
 Terrible et frémissant,
 Il glace mon courage!
 Dois-je verser le sang
 Du frère que j'outrage?

Méphistophélès:
 De son air menaçant,
 De son aveugle rage,
 Moi je ris! Mon bras puissant
 Va détourner l'orage!

Valentin:
(tirant de son sein la médaille que lui a donnée Marguerite)
 Et toi qui préservas mes jours,
 Toi qui me viens de Marguerite,
 Je ne veux plus de ton secours,
 Médaille maudite!
(Il jette la médaille loin de lui.)

Méphistophélès:
(à part)
 Tu t'en repentiras!

Valentin:
 En garde! et défends-toi!

Méphistophélès:
 Serrez-vous contre moi! Et poussez seulement, cher
 docteur! moi, je pare!

Valentin:
 Pare donc celle-ci! *(1^{re} Botte)*

Méphistophélès:
 Très bien! et l'autre aussi! *(2^{de} Botte)*

Valentin:
 Vive Dieu!

Méphistophélès:
 Pousse donc! *(3^{me} Botte)*

Valentin:
 C'est le diable!

Méphistophélès:
 Oui!

Valentin:
 Ma main s'engourdit!... *(4^{me} Botte: Valentin s'enferme) Ah!
 (Il tombe.)*

Méphistophélès:
 Voici notre héros étendu sur le sable!
 Au large maintenant, au large! *(Il entraîne Faust.)*

Scène 9

Marthe, Valentin, Bourgeois. Puis Marguerite et Siébel.

(Arrivent Marthe et des bourgeois portant des torches.)

Valentin:
 Genug der Beleidigung, genug!
 Wen von euch beiden muß ich zur Rechenschaft ziehen
 für mein Unglück und meine Schande?
 Wer von euch beiden muß unter meinen Streichen fallen?

Mephisto:
 Wollen Sie das? Auf, Doktor, Sie sind dran!
(Sie ziehen die Schwerter.)

Valentin:
 Verdopple, o mächtiger Gott,
 meine Kraft und meinen Mut!
 Erlaube mir, daß ich in seinem Blut
 meine Schande wasche!

Faust:
(beiseite)
 Mit Schrecken und mit Zittern
 gefriert mein Mut.
 Darf ich das Blut des Bruders,
 den ich kränkte, vergießen?

Mephisto:
 Über seine Drohgebärden,
 seine blinde Wut
 kann ich nur lachen. Mein starker Arm
 wehrt das Gewitter ab.

Valentin:
*(streift von seinem Hals die Medaille, die ihm Margarete
 gegeben hat)*
 Und du, die du meine Tage beschützttest,
 du, die Margarete mir gab,
 ich will deine Hilfe nicht mehr,
 verfluchte Medaille!
(Er wirft die Medaille weit von sich.)

Mephisto:
(beiseite)
 Das wirst du bereuen.

Valentin:
 Aufgepaßt! Verteidige dich!

Mephisto:
 Kommt ganz nah an mich heran und stoß nur, lieber
 Doktor! Ich verteidige.

Valentin:
 Wehre also diesen ab! *(Erster Stoß)*

Mephisto:
 Sehr gut! und diesen auch! *(Zweiter Stoß)*

Valentin:
 Es lebe Gott!

Mephisto:
 Stoßt zu! *(Dritter Stoß)*

Valentin:
 Das ist der Teufel!

Mephisto:
 Ja!

Valentin:
 Meine Hand wird schwer... *(Vierter Stoß: Valentin st
 chelt.) Ah! (Er fällt zu Boden.)*

Mephisto:
 Da liegt also unser Held im Sand!
 Fort nun, nur fort! *(Er zieht Faust mit sich.)*

9. Szene

Marthe, Valentin, Bürger. Dann Margarete und Siébel.

(Es kommen Marthe und die Bürger mit Fackeln.)

Marthe et les bourgeois:

Par ici, par ici, mes amis!
On se bat dans la rue!
L'un d'eux est tombé là;
Regardez, le voici!
Il n'est pas encor mort!
On dirait qu'il remue!
Vite, approchons!
Il faut le secourir!

Valentin:

(se soulevant avec effort)
Merci! merci!
De vos plaintes faites-moi grâce!
J'ai vu, morbleu! la mort en face
Trop souvent pour en avoir peur!

Marguerite:

(paraît de l'église, soutenue de Siébel)
Valentin! Valentin! *(Elle écarte la foule et tombe à genoux près de Valentin.)*

Valentin:

Marguerite, ma sœur!
Que me veux-tu? va-t-en! *(Il la repousse.)*

Marguerite:

Ô Dieu!
Valentin:
Je meurs par elle!
J'ai sotttement
Cherché querelle
À son amant!

Le chœur:

(à mi-voix, montrant Marguerite)
Son amant!

Marguerite:

Douleur cruelle!
Ô châtement!

Siébel:

(à Valentin)
Grâce pour elle!
Soyez clément!

Le chœur:

Il meurt pour elle!
Il meurt frappé par son amant.

Valentin:

(se soulevant, soutenu par ceux qui l'entourent)
Écoute-moi bien, Marguerite!
(soûnellement)

Ce qui doit arriver arrive à l'heure dite!
Et chacun obéit aux volontés d'en haut!
Toi! Te voilà dans la mauvaise voie,
Tes blanches mains ne travailleront plus!
Tu renieras, pour vivre dans la joie,
Tous les devoirs et toutes les vertus.
Oses-tu bien encor, misérable, garder ta chaîne d'or?

Marguerite arrache la chaîne qu'elle porte au cou et la jette loin de lui.)
Val la honte t'accable!

Le remords suit tes pas!
Mais enfin l'heure sonne!
Meurs! et si Dieu te pardonne,
Sois maudite ici-bas!

Marthe, Siébel, Chœur:
A ton heure suprême,
Infortuné!

Songe, hélas, à toi-même...
Pardonne, si tu veux être un jour pardonné!

Marthe und die Bürger:

Hierher, hierher, meine Freunde!
Man schlägt sich in der Straße.
Einer von ihnen ist gefallen.
Schaut her, da liegt er!
Er ist noch nicht tot.
Es scheint, er bewegt sich.
Schnell, näher!
Wir müssen ihm helfen.

Valentin:

(erhebt sich mit Mühe)
Danke! Danke!
Erspar mir euer Bedauern!
Ich sah zu oft den Tod aus der Nähe,
um ihn zu fürchten!

Margarete:

(erscheint aus der Kirche, gestützt auf Siebel)
Valentin! Valentin! *(Sie schiebt die Menge beiseite und sinkt neben Valentin auf die Knie.)*

Valentin:

Margarete, meine Schwester,
was willst du von mir? Geh weg! *(Er stößt sie zurück.)*

Margarete:

O Gott!

Valentin:

Ich sterbe durch sie!
Ich war so dumm,
Streit zu suchen
mit ihrem Liebhaber!

Chor:

(halblaut, deutet auf Margarete)
Ihr Liebhaber!

Margarete:

Welch grausamer Schmerz!
O welch harte Strafe!

Siébel:

(zu Valentin)
Gnade für sie!
Seien Sie gütig!

Chor:

Er stirbt durch sie.
Er stirbt getroffen von ihrem Liebsten.

Valentin:

(erhebt sich, gestützt auf die, die ihn umgeben)
Hör mir gut zu, Margarete!
(feierlich)

Was kommen muß, kommt zur rechten Stunde.
Der Tod trifft uns, wann er will,
und jeder gehorcht dem Willen von oben.
Du, du bist auf einem schlechten Weg.
Deine weißen Hände werden nicht mehr arbeiten.
Du wirst jede Arbeit, jede Tugend verweigern,
um in Saus und Braus zu leben.
Wagst du es noch, Unselige, deine goldene Kette zu be-
wahren?

(Margarete reißt sich die Kette vom Hals und wirft sie weit von sich.)

Auf daß die Schande dich vernichte,
die Reue folge deinen Schritten!
Schließlich schlägt auch dir die Stunde.
Stirb! Und wenn Gott dir vergibt,
So sei hier unten verdammt!

Marthe, Siébel, Chor:

O Schreck! o Lästörung!
In deiner letzten Stunde,
Unglückseliger,
denke an dich selbst, o weh...
Vergib, wenn du willst, daß man dir selbst eines Tages
vergibt!

Valentin:
Marguerite!
Sois maudite!
La mort t'attend sur ton grabat!
Moi, je meurs de ta main... et je tombe en soldat...
(*Il expire.*)

Tous:
Que le Seigneur ait son âme et pardonne au pêcheur.

(*Siebel entraîne Marguerite éperdue.*)

Acte 4

Les montagnes du Hartz

Scène 1
Feux follets, Faust, Méphistophélès, sorcières.

Chœur des feux folles:
Dans les bruyères,
Dans les roseaux,
Parmi les pierres
Et sur les eaux,
De place en place
Perçant la nuit,
S'allume et passe
Un feu qui luit!
Alerte, alerte!
De loin, de près,
Dans l'herbe verte,
Sous les cyprès,
Mouvantes flammes,
Rayons glacés,
Ce sont les âmes
Des trépassés!
(*Méphistophélès et Faust paraissent sur une cime élevée.*)

Faust:
Arrête!
Méphistophélès:
N'as-tu pas promis de m'accompagner sans rien dire?

Faust:
Où sommes-nous?
Méphistophélès:
Dans mon empire! Ici, docteur, tout m'est soumis!
Voici la nuit de Walpurgis.

Chœur des sorcières et des feux folles:
Voici la nuit de Walpurgis.
(*Faust et Méphistophélès descendent de rocher en rocher. On voit ramper de tous côtés les monstres les plus hideux et les plus difformes. Les sorcières apportent une chaudière pleine d'un liquide flamboyant. Les unes agitent le breuvage infernal avec de longues cuillères de fer, les autres commencent à danser autour de la chaudière.*)

Chœur des sorcières:
Un, deux et trois,
Comptons jusqu'à treize!
Les gueux sont rois,
Attisons la braise!
Que le feu
Rouge ou bleu
Échauffe la chaudière,
Le venin
Est un vin qui plaît à la sorcière!

Faust:
Mon sang se glace! (*Il veut fuir.*)

Valentin:
Margarete!
Sei verflucht!
Der Tod erwartet dich auf deinem Lager.
Ich sterbe durch deine Hand... und falle als Soldat...
(*Er stirbt.*)

Alle:
Der Herr sei seiner Seele gnädig und vergebe ihm seine Sünden.
(*Siebel zieht die tief bestürzte Margarete mit sich.*)

4. Akt

Im Harzgebirge

1. Szene
Irrlichter, Faust, Mephisto, Hexen.

Chor der Irrlichter:
Im Heidekraut,
im Schilf,
zwischen den Steinen
und auf den Wassern,
von Ort zu Ort
die Nacht durchdringend
entflammt ein Feuer, das leuchtet
und wieder vergeht.
Schnell, schnell!
Von nah und fern,
im grünen Gras,
unter den Zypressen,
züngelnde Flammen,
eisige Strahlen,
das sind die Seelen
der Verstorbenen!
(*Mephisto und Faust erscheinen auf einem Hügel.*)

Faust:
Haltt an!
Mephisto:
Habt Ihr mir nicht versprochen, mich wortlos zu begleiten?

Faust:
Wo sind wir?
Mephisto:
In meinem Reich! Hier, Herr Doktor, untersteht mir alles.
Das ist die Walpurgisnacht.

Chor der Hexen und Irrlichter:
Das ist die Walpurgisnacht.
(*Faust und Mephisto klettern über die Felsen. Man sieht von allen Seiten die häßlichsten Monster und Gestalten umherkriechen. Die Hexen bringen einen Kessel mit einer flammenden Flüssigkeit. Die einen rühren das Gebraute mit langen Eisenlöffeln um, die anderen beginnen, um den Kessel zu tanzen.*)

Chor der Hexen:
Eins, zwei und drei,
zählen wir bis dreizehn!
Die Bettler sind Könige.
Schüren wir das Feuer,
daß die Flammen,
rot oder blau,
den Kessel erhitzen!
Das Gift
ist ein Wein, der den Hexen gefällt.

Faust:
Mein Blut wird zu Eis. (*Er will fliehen.*)

Méphistophélès:
(à retentant)
Attends! je n'ai qu'un signe à faire
pour qu'ici tout change et s'éclaire!

Scène 2
Faust, Méphistophélès, reines et courtisanes.

La montagne s'entr'ouvre et laisse voir une profonde
cavité resplendissante d'or, au milieu de laquelle se dresse
une table richement servie et entourée de reines et de
courtisanes de l'antiquité.)

Méphistophélès:
(à Faust)
Jusqu'aux premiers feux du matin,
À l'abri des regards profanes,
Je t'offre une place au festin
Des reines et des courtisanes!

Chœur des reines et des courtisanes:
Que les coupes s'emplissent
Au nom des anciens Dieux,
Que les airs retentissent
De nos accords joyeux.

Méphistophélès:
Reines de beauté
De l'antiquité:
Cléopâtre aux doux yeux,
Lais au front charmant,
Laissez-nous au banquet prendre place un moment.

(à Faust)
Allons!... allons, pour guérir la fièvre
De ton cœur blessé,
Je t'offre une coupe à Faust)
Prends cette coupe et que ta lèvres
Y puise l'oubli du passé!

Chœur des reines et des courtisanes:
Que les coupes s'emplissent
Au nom des anciens Dieux,
Que les airs retentissent
De nos accords joyeux!

Faust:
(Il saisit la coupe.)
Vains remords! risible folie!
Il est temps que mon cœur oublie!
Bonne et buvons, buvons jusqu'à la lie!

Méphistophélès:
Minuit! La table est prête, vivez!
Dansez! Chantez!
Buvez en tête, buvez!

Chœur:
Minuit! La table est prête, vivons!
Dançons! Chantons!
Buvons en tête, buvons!

Méphistophélès:
Au festin de la vie
Le plaisir est convié,
Le plaisir que les cieux refusent aux humains pour le donner
aux Dieux. Pénétrez de vos flammes et nos sens et
nos âmes, enivrantes liqueurs qui riez à l'amour et qui
troubez les cœurs! Minuit!

Chœur:
Minuit! La table est prête, vivons!
Dançons! Chantons!
Buvons en tête, buvons!

Mephisto:
(ihn zurückhaltend)
Wartet! Ich muß nur ein Zeichen geben,
und alles wird heller!

2. Szene
Faust, Mephisto, Königinnen und Kurtisanen.

(Das Gebirge öffnet sich und gibt den Blick frei auf eine tiefe
Höhle, in der das Gold funkelt. In ihrer Mitte sieht man einen
reich gedeckten Tisch, um den sich Königinnen und
Kurtisanen aus dem Altertum versammeln.)

Mephisto:
(zu Faust)
Bis zum Tagesanbruch
geschützt vor profanen Blicken,
biete ich dir einen Platz beim Festmahl
der Königinnen und Kurtisanen.

Chor der Königinnen und Kurtisanen:
Füllt die Kelche
im Namen der Götter,
die Luft soll klingen
von unseren fröhlichen Harmonien.

Mephisto:
Die Schönsten
der Antike:
Cleopatra mit den sanften Augen,
Lais mit dem entzückenden Antlitz,
laßt uns doch ein Weilchen Platz nehmen beim Bankett.
(zu Faust)
Los!... auf geht's, es gilt zu kühlen das Feuer

Eures blutenden Herzens,
(reicht Faust einen Kelch)
laßt Eure Lippen den Kelch
des Vergessens trinken!

Chor der Königinnen und Kurtisanen:
Füllt die Kelche
im Namen der Götter,
die Luft soll klingen
von unseren fröhlichen Harmonien.

Faust:
(nimmt den Kelch)
Eitle Reue! lächerliche Tollheit!
Es ist Zeit für mein Herz, zu vergessen!
Gebt her, leeren wir den Kelch!

Mephisto:
Mitternacht! Es ist gedeckt, nun lebt!
Tanzt! Singt!
Immer voran! Trinkt!

Chor:
Mitternacht! Es ist gedeckt, laßt uns leben!
Tanzen wir! Singen wir!
Immer voran! Trinken wir!

Mephisto:
Beim Gelage des Lebens
lockt die Lust,
die Lust, die der Himmel den Menschen versagt, um sie
den Göttern zu gewähren. Durchdringt mit Euren Flam-
men unsere Sinne und Seelen, berausende Getränke,
die ihr Liebe und Herzen verwirrt! Mitternacht!

Chor:
Mitternacht! Es ist gedeckt, laßt uns leben!
Tanzen wir! Singen wir!
Immer voran! Trinken wir!

Méphistophélès:

Loin de nous les caresses
De ces chastes tendresses qu'effarouche un baiser craintif
comme un oiseau qui cherche où se poser.
Dans ces folles orgies sur ces nappes rougies
La Brocken ivre mort
Veut l'amour sans langueurs et nargue le remords!

Méphistophélès et Chœur:

Minuit! la table est prête, vivons!
Dansons! Chantons!
Soyons en tête, buvons!
(Une teinte livide se répand sur le théâtre, le fantôme de Marguerite se lève devant Faust, apparaissant sur un rocher.)

Méphistophélès:

(sans voir Marguerite)
Que ton ivresse, ô volupté,
Étouffe les remords dans son cœur enchanté!
Ô volupté, que ton ivresse étouffe les remords dans son cœur enchanté.
(Faust jette la coupe loin de lui et repousse les reines et les courtisanes.)

Méphistophélès:

Qu'as tu donc?

Faust:

Ne la vois-tu pas là... devant nous, muette et blême...?
Quel étrange ornement autour de ce beau cou...!

Méphistophélès:

(parlé)

Vision!

Faust:

Un ruban rouge qu'elle cache!

Méphistophélès:

Magie!

Faust:

Un ruban rouge étroit comme un tranchant de hache!

Méphistophélès:

Sortilège!

Faust:

Marguerite!... *(L'image de Marguerite disparaît.)* Je sens se dresser mes cheveux. Je veux la voir! Viens! je le veux!

(La montagne se referme avec fracas. Faust s'ouvre, l'épée à la main, un passage à travers la foule. Méphistophélès le suit vers le haut. Les sorcières et les monstres infernaux envahissent la scène de toutes parts et cherchent à les retenir. Les unes les suivent, les autres continuent à danser autour de la chaudière.)

Chœur des sorcières:

Un, deux et trois,
Comptons jusqu'à treize!
Les gueux sont rois,
Attisons la braise!
Que le feu
Rouge ou bleu
Échauffe la chaudière,
Le venin
Est un vin qui plaît à la sorcière!
(Culmination orgiastique de la danse. Les silhouettes des sorcières se dessinent sur un ciel en feu.)

Mephisto:

Lassen wir das Kosen,
die keusche Zärtlichkeit eines vorsichtigen Kusses voller Schrecken, wie ein Vogel, der ein Plätzchen sucht, um sich niederzulassen. In diesen ausgelassenen Gelagen, auf diesen roten Tischtüchern, will der sturzbetrunkene Brocken Liebe ohne Sehnsucht und pfeift auf das Gewissen!

Mephisto und Chor:

Mitternacht! Es ist gedeckt, laßt uns leben!
Tanzen wir! Singen wir!
Immer voran! Trinken wir!
(Ein durchsichtiger Schleier legt sich über das Theater. Margaretes Geist erhebt sich vor Faust auf dem Felsen.)

Mephisto:

(ohne Margarete zu sehen)
Auf daß deine Trunkenheit, o Lust,
das Gewissen in seinem verzauberten Herzen ersticke!
O Lust, auf daß deine Trunkenheit das Gewissen in seinem Herzen ersticke!
(Faust wirft den Kelch weit von sich und stößt die Königinnen und Kurtisanen zurück.)

Mephisto:

Was habt Ihr denn?

Faust:

Seht Ihr sie nicht... vor uns, stumm und blaß...?
Was für ein seltsamer Schmuck um ihren schönen Hals!

Mephisto:

(spricht)

Ein Trugbild!

Faust:

Ein rotes Band versteckt sie!

Mephisto:

Zauberei!

Faust:

Ein rotes Band, so schmal wie der Schnitt einer Axt!

Mephisto:

Hexerei!

Faust:

Margarete!... *(Margaretes Bild verschwindet.)* Ich fühle wie die Haare mir zu Berge stehen. Ich will sie sehen! Kommt! ich will es!

(Das Gebirge schließt sich mit Getöse. Faust verschafft sich mit dem Schwert in der Hand, einen Weg durch die Menge. Mephisto folgt ihm. Die Hexen und höllischen Monster schwärmen von allen Seiten auf die Bühne und versuchen sie zurückzuhalten. Einige folgen ihnen, die anderen tanzen weiter um den Kessel.)

Chor der Hexen:

Eins, zwei und drei,
zählen wir bis dreizehn!
Die Bettler sind Könige.
Schüren wir die Kohlen,
daß das Feuer,
rot oder blau,
den Kessel erhitze!
Das Gift
ist ein Wein, der den Hexen gefällt.
(Orgiastischer Höhepunkt des Tanzes. Die Silhouetten der Hexen heben sich ab vor einem Himmel, der in Flammen steht.)

Intérieur de la Prison

Scène 4

Marguerite, endormie sur son grabat. Faust, Méphistophélès.

(La porte s'ouvre. Faust paraît sur le seuil avec Méphistophélès.)

Faust:

Va-t'en!

Méphistophélès:

Le jour va luire, on dresse l'échafaud!
Décide sans retard Marguerite à te suivre.
Le geôlier dort.
Voici les clefs. Il faut
Que ta main d'homme la délivre.

Faust:

Laisse-nous!

Méphistophélès:

Hâte-toi!
Moi, je veille au dehors! (Il sort.)

Scène 5

Faust, Marguerite.

Faust:

Mon cœur est pénétré d'épouvante!
O torture! O source de regrets et d'éternels remords!
C'est elle, la voici, la douce créature,
Jetée au fond d'une prison comme une vile criminelle!
Le désespoir égara sa raison!
Son pauvre enfant, ô Dieu! son pauvre enfant tué par elle!
Marguerite! Marguerite!

Marguerite:

(s'éveillant)
Ah! c'est la voix du bienaimé!
A son appel mon cœur s'est ranimé! (Elle se lève.)

Faust:

Marguerite!

Marguerite:

Au milieu de vos éclats de rire,
Démons qui m'entourez, j'ai reconnu sa voix!

Faust:

Marguerite!

Marguerite:

Sa main, sa douce main m'attire!
Je suis libre! il est là! je l'entends, je le vois!
Oui, c'est toi... je t'aime,
Les fers, la mort même
Ne me font plus peur.
Tu m'as retrouvée,
Me voilà sauvée,
C'est toi, je suis sur ton cœur!

Faust:

Oui, c'est moi... je t'aime,
Malgré l'effort même
Du démon moqueur,
Je t'ai retrouvée,
Te voilà sauvée,
C'est moi, viens, viens sur mon cœur!

Marguerite:

C'est toi! les fers, la mort ne me font plus peur.
Tu m'as retrouvée,
Me voilà sauvée!
Je suis sur ton cœur!
Où sont les tortures, les pleurs, les injures, la honte,
l'effroi?
Tout a disparu, te voilà!
(se dégageant doucement de ses bras)

Im Kerker

4. Szene

Margarete schläft auf ihrer Liege. Faust, Mephisto.

(Die Tür geht auf. Faust erscheint mit Mephisto auf der Schwelle.)

Faust:

Geh weg!

Mephisto:

Der Tag bricht an, das Schafott wird vorbereitet.
Überzeugt Margarete, Euch unverzüglich zu folgen!
Der Wächter schläft.
Da habt Ihr die Schlüssel. Ihr müßt
sie mit Mut befreien.

Faust:

Laßt uns allein!

Mephisto:

Beeilt Euch!
Ich halte draußen Wache! (geht ab)

5. Szene

Faust, Margarete.

Faust:

Mein Herz ist mit Schrecken erfüllt!
O Quall! O Quelle ewiger Reue und Bedauerns!
Das ist sie, dort, die süße Kreatur, in einen tiefen Kerker
geworfen, wie eine gemeine Verbrecherin.
Die Verzweiflung hat sie um den Verstand gebracht.
Ihr armes Kind, o Gott! ihr armes Kind von ihr selbst getötet!
Margarete! Margarete!

Margarete:

(erwacht)
Ach! das ist die Stimme des Geliebten!
Sein Ruf belebt mein Herz. (Sie erhebt sich.)

Faust:

Margarete!

Margarete:

Inmitten des Gelächters der Dämonen, die mich umgeben,
habe ich seine Stimme wiedererkannt.

Faust:

Margarete!

Margarete:

Seine Hand, seine sanfte Hand zieht mich empor.
Ich bin freilich er ist da! ich höre ihn, ich sehe ihn.
Ja, du bist's, ich liebe dich;
die Ketten und selbst den Tod
fürchte ich nicht mehr.
Du hast mich wiedergefunden,
nun bin ich gerettet,
du bist's, ich bin in deinem Herzen!

Faust:

Ja, ich bin's, ich liebe dich;
trotz aller Mühe
der spöttischen Dämonen
habe ich dich wieder;
du bist gerettet,
ich bin's, komm, komm an mein Herz!

Margarete:

Du bist's! Die Ketten, den Tod fürchte ich nicht mehr.
Du hast mich wieder,
ich bin gerettet!
Ich bin in deinem Herzen!
Wo sind die Qualen, Tränen, Schmach und Schande, das
Entsetzen!
Alles verschwunden, denn du bist ja da!
(befreit sich aus seinen Armen)

Attends!
Voici la rue
Où tu m'as vue
Pour la première fois.
Où votre main osa presque effleurer mes doigts:
»Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle,
Qu'on vous offre le bras pour faire le chemin?«
»Non, monsieur, je ne suis demoiselle ni belle,
Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main!«

Faust:

Que dit-elle? hélas! que dit-elle?

Marguerite:

(s'appuyant amoureusement sur son bras)

Et voici le jardin charmant
Parfumé de myrte et de rose.
Où chaque soir discrètement
Tu pénétrais à la nuit close,
Où les rossignols amoureux
Mêlaient parfois leur douce voix
Aux soupirs de nos cœurs heureux.

Faust:

Oui, mon cœur se souvient!
Mais suis-moi, l'heure passe!
Viens! Viens! quittons ces lieux!
Hâtons-nous! le temps presse,
L'aube blanchit les cieux
Et l'échafaud se dresse.
Voici l'horrible instant,
Tu peux encor me suivre!
Fuis la mort qui t'attend,
Marguerite! il faut vivre!

Marguerite:

Voici l'horrible instant, je ne peux pas te suivre,
La mort m'attend! Hélas! toi seul tu dois vivre.

Faust:

Ô nuit d'épouvante!
Tais-toi! je ne veux pas que l'arrêt s'accomplisse!
Je t'emporterai dans mes bras
Pour t'arracher au supplice.

Marguerite:

Non! la mort m'attend!
Adieu, je ne peux pas te suivre!

Faust:

Viens! viens! quittons ces lieux!

Marguerite:

La mort m'attend! fuis seul!
Je ne peux pas te suivre!

Faust:

Viens! viens! Hâtons-nous, le temps presse!
L'aube blanchit les cieux
Et l'échafaud se dresse!
Voici l'horrible instant!
Tu peux encor me suivre!
Fuis la mort qui t'attend!
Marguerite! Il faut vivre! Viens!
Suis-moi! Viens! *(Il veut l'entraîner.)*

Marguerite:

Non! non!
Adieu! la mort m'attend!
Fuis seul!
Tu dois vivre!
Non! Non!

Scène 6

Les Mêmes, Méphistophélès.

Méphistophélès:

(paraissant sur le seuil)
Alerte! alerte! ou vous êtes perdus!
Si vous tardez encor, je ne m'en mêle plus!

Warte!

Hier ist die Straße,
wo du mich
zum ersten Mal sahst.
Wo deine Hand wagte, meine Finger zu berühren:
»Erlauben Sie, schönes Fräulein,
Darf ich ein Stück des Weges Sie geleiten?«
»Nein, mein Herr, ich bin weder Fräulein noch schön,
Und kann recht wohl alleine gehen.«

Faust:

Was spricht sie? ach! was spricht sie?

Margarete:

(stützt sich verliebt auf seinen Arm)
Sieh hier den schönen Garten
mit Myrthe und Rosenduft,
wo du mich jeden Abend
heimlich in der Nacht besuchtest,
wo die verliebten Nachtigallen
die süßen Stimmchen mischten
zu den Seufzern unseres Glücks.

Faust:

Ja, mein Herz erinnert sich!
Aber folge mir, die Zeit vergeht!
Komm! Komm! verlassen wir diesen Ort!
Eilen wir! die Zeit drängt,
das Morgengrauen erhellt den Himmel,
das Schafott steht schon bereit.
Welch schrecklicher Moment,
du kannst mir noch folgen!
Fliehe den Tod, der dich erwartet,
Margarete! Du mußt leben!

Margarete:

Welch schrecklicher Moment, ich kann dir nicht folgen,
der Tod erwartet mich! Ach! Nur du mußt leben.

Faust:

O schreckliche Nacht!
Schweig! Ich will nicht, daß das Urteil vollstreckt wird!
Ich trage dich auf den Armen,
um dich dem Tod zu entreißen.

Margarete:

Nein, der Tod erwartet mich.
Adieu, ich kann dir nicht folgen.

Faust:

Komm! komm! verlassen wir diesen Ort!

Margarete:

Der Tod erwartet mich. Fliehe allein!
Ich kann dir nicht folgen.

Faust:

Komm! komm! Eilen wir, die Zeit drängt!
Das Morgengrauen erhellt den Himmel,
das Schafott steht schon bereit,
welch schrecklicher Moment!
Du kannst mir noch folgen!
Fliehe den Tod, der dich erwartet!
Margarete! Du mußt leben! Komm!
Folge mir! Komm! *(will sie mit sich ziehen)*

Margarete:

Nein! nein!
Adieu, der Tod erwartet mich.
Fliehe allein!
Du mußt leben!
Nein! nein!

6. Szene

Dieselben, Mephisto.

Mephisto:

(erscheint auf der Schwelle)
Auf! aber geschwind, oder Ihr seid verloren!
Wenn Ihr noch länger zögert, verlasse ich Euch.

Marguerite:
 Le démon! le démon...
 Le vois-tu? là, dans l'ombre...
 Fixant sur nous son œil de feu?
 Que nous veut-il? Chasse-le du Saint lieu!

Méphistophélès:
 Quittons ce lieu sombre, le jour est levé;
 De leur pied sonore
 J'entends nos chevaux frapper le pavé.
(cherchant à entraîner Faust)
 Viens, sauvons-la! peut-être il en est temps encore.

Marguerite:
 Mon Dieu, protégez-moi! mon Dieu, je vous implore!
(tombant à genoux)

Faust:
 Viens! Fuyons! peut-être il en est temps encore!

Marguerite:
 Anges purs, anges radieux,
 Portez mon âme au sein des cieux!
 Dieu juste, à toi je m'abandonne!
 Dieu bon, je suis à toi, pardonne!
 Anges purs, anges radieux,
 Portez mon âme au sein des cieux!

Faust:
 Viens, suis-moi, je le veux!
 Viens! quittons ces lieux,
 Déjà le jour envahit les cieux!
 Viens! c'est moi qui te l'ordonne!

Méphistophélès:
 Hâtons-nous! L'heure sonne!
 Déjà le jour envahit les cieux!
 Hâtons-nous de quitter ces lieux!
 Qui nos pas! viens, ou je t'abandonne!
(Tambour derrière la scène)

Méphistophélès:
 Écoute!

Faust:
 Dieu!

Marguerite:
 Par vous que je sois préservée!

Faust:
 Marguerite!

Marguerite:
 Pourquoi ce regard menaçant?
 Pourquoi ces mains rouges de sang?
(se repoussant) Va! tu me fais horreur!
(Elle tombe sans mouvement.)

Faust:
 Ah!

Méphistophélès:
 Jugée!

Chœur *(Voix d'en haut):*
 Sauvée!
(Sous les cloches de Pâques. Les murs de la prison se sont ouverts. L'âme de Marguerite s'élève dans les cieux. Faust la suit des yeux avec désespoir; il tombe à genoux et prie. Méphistophélès est à demi renversé sous l'épée lumineuse de l'archange.)

Chœur général:
 Christ est ressuscité!
 Christ vient de naître!
 Paix et félicité
 Aux disciples du Maître!
 Christ vient de naître!
 Christ est ressuscité!

Margarete:
 Der Teufel! der Teufel!
 Siehst du ihn, dort, im Schatten,
 wie er uns mit seinem Feuerauge anstarrt?
 Was will er von uns? Vertreibe ihn von diesem heiligen Ort!

Mephisto:
 Verlassen wir diesen finsternen Ort, der Tag ist angebrochen;
 mit ihren lauten Hufen
 höre ich unsere Pferde auf dem Pflaster.
(versucht Faust mit sich zu ziehen)
 Kommt! Retten wir sie, solange noch Zeit ist.

Margarete:
 Mein Gott, beschütze mich, mein Gott, ich flehe dich an!
(fällt auf die Knie)

Faust:
 Komm! Laß uns fliehen, solange noch Zeit ist!

Margarete:
 Reine Engel, strahlende Engel,
 bringt meine Seele ins Herz des Himmels!
 Gerechter Gott, auf dich verlasse ich mich!
 Guter Gott, dir gehöre ich, verzeihe mir!
 Reine Engel, strahlende Engel,
 bringt meine Seele ins Herz des Himmels!

Faust:
 Komm, folge mir, ich will es!
 Komm, verlassen wir diesen Ort!
 Der Tag ist angebrochen!
 Komm! Ich befehle es dir!

Mephisto:
 Beeilen wir uns! Die Stunde schlägt!
 Der Tag ist angebrochen!
 Verlassen wir schnell diesen Ort!
 Mir nach! Oder ich verlasse Euch!
(Trommeln hinter der Bühne)

Mephisto:
 Horch!

Faust:
 Mein Gott!

Margarete:
 Durch dich sei ich gerettet!

Faust:
 Margarete!

Margarete:
 Warum dieser drohende Blick?
 Warum diese blutroten Hände?
(drängt ihn zurück) Geh! du machst mich schauern!
(Sie fällt bewegungslos hin.)

Faust:
 Ach!

Mephisto:
 Sie ist verurteilt!

Chor *(Stimmen von oben):*
 Sie ist gerettet!
(Klang der Osterglocken. Die Kerkermauern haben sich geöffnet. Margaretes Seele erhebt sich zum Himmel. Faust folgt ihr verzweifelt mit den Augen; er fällt auf die Knie und betet. Mephisto ist halb niedergestreckt unter dem hellen Schwert des Erzengels.)

Allgemeiner Chor:
 Christus ist auferstanden!
 Christus ist wiedergeboren!
 Friede und Glückseligkeit
 den Jüngern des Herrn!
 Christus ist wiedergeboren!
 Christus ist auferstanden!

Ingeborg Görler

Luftzug

Der Schrecken kam
später
Als dein Schatten
fast weiß war
zwischen den weißen Blättern
im Zimmer
Fast gelb
zwischen den gelben Blättern
im Wald

Und ich in Händen hielt
nichts als Zeichen
die ein Blatt
halten wollten
auf dem dein Schatten lag



Max Neumann: [o.T.], 1991

Faust-Theater



Sammelbilder der Marke Liebig's Fleisch-Extract zu Gounods *Faust*

Ulrich Schreiber. Auf freiem Grund mit freiem Volke. Goethes *Faust* und das Musiktheater

»Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang«. Musik schwingt in Goethes *Faust* geheimnisvoll mit. Schon der *Prolog im Himmel* bringt das optisch wahrnehmbare Universum als Sphärenharmonie zum Klingen. Und musikalische Einfälle durchziehen das Werk vom Osterchor der Engel, die Faust vor dem Selbstmord bewahren, über die Saufgesänge in Auerbachs Keller, Gretchens Lieder und Ariels von Äolsharfen begleiteten Gesang am Anfang des zweiten Teils bis zu dessen von der Erde durch Bergschluchten ins Jenseits abhebendem Finale. Dort blendet Engelsgesang zur *Musica mundana des Prologs im Himmel* zurück. Mit nur geringfügiger Übertreibung läßt sich sagen, daß der *Faust* in verschiedenen Schichten einer musikalischen Ordnung angelegt ist: als Wortoper, die nach einer Musikalisierung schreit. (Vgl. Hans Joachim Kreutzer, S. 179ff.)

Doch: »Es ist ganz unmöglich.« Mit diesen Worten machte Goethe am 12. Februar 1829 die von seinem getreuen Eckermann geäußerte Hoffnung zunichte, daß er eine dem *Faust* angemessene Musik erleben werde: »Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider.« Zur Rede stand bei diesem Gespräch nur der Tragödie erster Teil. Er war 1808 in der endgültigen Form erschienen und wurde vollständig erstmals 1829 im Nationaltheater Braunschweig aufgeführt; der Tragödie zweiter Teil erschien erst in Goethes Todesjahr 1832 (erste Aufführung: Hamburg 1854). Schon kurz nach seinem Gespräch mit Eckermann über eine Vertonung des *Faust* hätte Goethe indes das nach seiner Meinung unabdingbar »Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare« kennenlernen können. Am 10. April 1829 schickte Hector Berlioz zwei Exemplare seines auf eigene Kosten gedruckten Opus 1 nach Weimar: *Huit scènes de Faust*. In seinen *Memöiren* hat er beschrieben, welch tiefen Eindruck auf ihn die Lektüre des von Gérard de Nerval in Prosa übersetzten *Faust I* machte.

Diese Übertragung, durch die Illustrationen von Delacroix für die französischen Romantiker zum kultartigen Verehrungsobjekt gesteigert, enthielt auch einige gereimte Partien, die schon von Goethe für eine musikalische Ausgestaltung konzipiert waren: etwa die Osterhymne, einen Chor der Landleute, Margaretes Lied vom König in Thule oder Mephistos Ständchen vor Gretchens Tür. Nur diese Teile vertonte Berlioz und sandte sie Goethe mit einem artigen Begleitschreiben. Doch »die sehr schön gestochene Partitur« überstieg Goethes Fähigkeit der Notenanalyse, und so überließ er sie seinem musikalischen Mentor Zelter zur fachlichen Beurteilung. Prompt erhielt er dessen niederschmetternde Bilanz: »Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Antheil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeyen zu verstehen geben; von diesen Einer scheint Herr Berlioz zu sein. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muss er niesen und prusten,

daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken – nur am Faust rührt er kein Haar.«

Das letzte Urteil ist das einzig richtige in Zelters Verdikt, denn Faust tritt tatsächlich bei Berlioz nicht auf: Weil Goethe ihn nicht singend präsentiert. Obwohl der Komponist sein Werk später zurückzog und die Opuszahl 1 an eine Ouvertüre vergab, verfolgte ihn der Stoff geradezu. 1845/46 begann er unter Einbezug der acht frühen, nur leicht veränderten *Faust*-Szenen mit der Ausarbeitung seiner dramatischen Legende *La Damnation de Faust*, deren Uraufführung ihm 1846 in der halbleeren Opéra-Comique eine der bittersten Niederlagen seines Künstlerlebens einbrachte. Erst in unserem Jahrhundert erfolgte die Anerkennung dieser zwanzig Szenen. Ihre sich teilweise überkreuzenden Musikverläufe werden zu einer phantasmagorischen Reise verdichtet: in die Hölle, wo Faust entgegen Goethe endet, und in den Himmel, in den Margarete laut Goethe treu versetzt wird. *Fausts Verdammnis* gilt heute als eines der originellsten und musikalisch progressivsten Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts: Zukunftsmusik ante festum.

Berlioz benutzte lediglich einige Spezifika von Goethes Drama, um dem Faustmythos eine neue Lesart aufzuzwingen. Dazu gehört nicht nur, im Rückgang auf die Stoffgeschichte vor Goethe, Fausts endliche Höllenfahrt, sondern auch deren interne Begründung. Faust verfällt der Verdammnis nicht wegen seines Teufelspakts, sondern weil er es versäumt, sich – da hat der scheinbar sinnlos in die Handlung gefügte Rákóczy-Marsch eine geopolitische Funktion – der Revolte gegen ein selbstgenügsames Bürgertum anzuschließen.

Goethes *Faust*-Tragödie steht in der Tradition des 1587 bei Johann Spies in Frankfurt gedruckten Volksbuchs *Historia von D. Johann Fausten*, der um 1594 entstandenen Tragödie *Doctor Faustus* von Christopher Marlowe und der aus dieser sich speisenden Puppenspielformen, die durch britische Komödianten im 17. Jahrhundert auf dem Kontinent verbreitet wurden. Um so mehr erstaunt, daß die Geschichte einer stilistisch und motivisch vielfach aufgefächerten Ichsuche zwischen Himmel, Erde und Hölle im Barock keinen Komponisten zu einer Oper angeregt hat. Noch Louis Spohrs Oper *Faust* folgt 1816 der Tradition von Volksbuch und Puppentheater und keineswegs Goethes damals noch nicht auf dem Theater gespieltem Drama.

Goethe kam gegenüber Zelter bezüglich des in der Urfassung als Singspiel mit gesprochenen Dialogen konzipierten Werks zu dem Urteil, »daß, wenn schon die Poesie in völlige Nullität sich auflöst, der Musiker doch dabei seine Rechnung finden, seine Darstellung befriedigen, ja teilweise sogar entzücken kann« (16. Dezember 1829). Tatsächlich ist Spohrs Oper auf ein Libretto von Josef Carl Bernrad, das keine komischen Figuren kennt, den Teufelspakt voraussetzt und Faust die finale Erlösung verweigert, dank partieller Vorgriffe auf romantische Expressivität und einer fast schon leitmotivischen Verzahnung des musikalischen Geschehens das Bindeglied im deutschen Musiktheater zwischen Mozarts *Zauberflöte* von 1791 und Webers *Freischütz* von 1821.



Hector Berlioz. Bleistiftzeichnung von 1832, Jean Auguste Dominique Ingres zugeschrieben



Louis Spohr. Gemälde von Johann Roux, 1838



Robert Schumann. Lithographie von Beckert nach einem Porträt von Adolf Menzel

Erst das in Frankreich ausbrechende Faustfieber führte Goethes Drama in die Weltgeschichte der Musik ein. Madame de Staëls Buch *De l'Allemagne*, in dem es auch ein Faustkapitel gibt, löste jenseits des Rheins eine germanophile Welle aus, die wesentlich zur Herausbildung der französischen Romantik beitrug. Unterstützt wurde die *Faust*-Begeisterung durch die 1823 einsetzenden Übertragungen des Dramas von Albert Stapfer, Sainte-Aulaire, Gérard de Nerval und anderen. So setzte, auch über die zwei Anläufe von Hector Berlioz, eine inspiratorische Rückkoppelung nach Deutschland ein.

Nicht zuletzt aufgrund seiner Begegnung mit dem französischen Kollegen 1843 in Leipzig nahm Robert Schumann wieder seinen schon früher gefaßten Plan einer *Faust*-Vertonung in Angriff, die er erst 1853 mit der Ouvertüre fertigstellen konnte. Entscheidend an seinen oratorischen *Szenen aus Goethes Faust* ist die Verlagerung des Interesses auf der Tragödie zweiten Teil: Schumann war der erste, der dem schon von Goethe als imaginäre Oper angelegten Erlösungsfinale musikalisch zu entsprechen versuchte.



Franz Liszt. Daguerreotypie, 1841

Franz Liszt, der diese dritte Abteilung der *Faustszenen* schon im Goethejahr 1849 in Weimar aufführte, hatte sich 1830 in Paris von Berlioz für den ihm zuvor unbekanntnen *Faust* begeistern lassen und huldigte ihm in seiner Berlioz gewidmeten *Faust-Symphonie* in drei Charakterbildern nach Goethe. Die beiden orchestralen Eckteile, getrennt durch ein für Gretchen stehendes As-Dur-Andante, stellen Faust und Mephistopheles im Verhältnis von These und Antithese, aber auch als geheime Einheit gegenüber. Die Endfassung mit dem Schlußchor samt Tenorsolo aus *Faust II*, 1857 zur Enthüllung des Weimarer Goethe-Schiller-Denkmalns uraufgeführt, geht mit dem siebten Vers in Gretchens As-Dur über und preist so die Erlösung durch das Ewigweibliche.

Als Gustav Mahler seine achte Symphonie fertiggestellt hatte, schrieb er am 18. August 1906 dem Dirigenten Willem Mengelberg: »Denken Sie sich, dass das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.« Das ist ein Rekurs auf das Tönen der Sonne im himmlischen Prolog Goethes und weist auf die zweite Abteilung seiner Symphonie: eine Vertonung der Schluß-Szene von *Faust II*, die auf Solisten, Chor und Orchester verteilt wird. Die vergleichlos aufwendige Symphonie erklärt vielleicht am schlagendsten, warum der so eminent theatralisch komponierende Mahler keine Oper geschrieben hat: Seine Symphonik, und das gilt besonders für die Achte, zielt nach Adornos Wort auf die »Transfiguration des Gegenständlichen ins inwendige Bilderreich« und werde in einer dialektischen Kehre gerade deshalb zur Opera assoluta.

Von ganz realer Art ist die erste französische Faustoper. Komponiert wurde sie von einer Frau, Louise Bertin, die in Publikationen ihren Vornamen entweiblichte. Das hatte neben dem Vorteil der Anonymität den anderen, daß sie unter dem Namen ihres Vaters Louis Bertin lief, der im Paris des Bürgerkönigs

Louis Philippe ein Pressezar war. So erklärt sich vielleicht, warum Victor Hugo ihr das Opernlibretto *La Esmeralda* (1836) nach seinem Roman *Notre-Dame de Paris* schrieb und die Pariser Kritik ihre erstaunlicherweise auf italienisch geschriebene Semiseria *Fausto* freundlich aufnahm. Das ein Jahr nach der Pariser Premiere von Spohrs *Faust* in der Opéra-Comique am 7. März 1831 herausgekommene Werk, dominiert von der Gretchentragödie und im Sinne der Madame de Staël mit Fausts Verdammung endend, versank indes nach drei Aufführungen im Orkus der Geschichte. Ein englischer Historiker der Fausttradition in der Musik bilanzierte kurz nach dem Tod der Komponistin im Jahre 1877: »Sie ist tot, und ihre Musik auch. Friede beider Asche!«

Einen trotz bissiger Urteile von so kompetenten Kritikern wie Wagner und Debussy dauerhaften Welterfolg erlangte dagegen Charles Gounods *Faust*. Das 1859 mit gesprochenen Dialogen zwischen den Musiknummern uraufgeführte und ein Jahr später mit durchkomponierten Rezitativen und Ballett dem Typus der Grand Opéra angenäherte Werk geht auf ein Gebrauchsstück des französischen Sprechtheaters zurück, bietet aber in dem auf die Gretchentragödie von *Faust I* reduzierten Stoff nach Nervals Übersetzung authentische Goetheanklänge zwischen Gretchens Auftritt »Bin weder Fräulein, weder schön«, der Domszene, der Walpurgisnacht und der ausgedehnten Kerkerszene. So erscheint die Vorlage – beschnitten um das Gelehrtendrama und, wie bei Berlioz, um die Wette Gottes mit Mephistopheles – ohne den Anspruch eines Ideendramas auf dem Musiktheater. Obwohl das Finale, wenn Gretchens Seele unter Orgelklängen zum Himmel auffährt, den Verdacht von Sakralkitsch nährt, ist Gounod mit der emotionalen Zentrierung auf Gretchen die entscheidende Vorstufe in der Entwicklung der französischen Oper zum Drame lyrique gelungen. Dessen schillernde Frauengestalten werden in der Titelfigur von Ambroise Thomas' *Mignon* und der Charlotte in Jules Massenets *Werther* ebenfalls aus Goethe entlehnte Protagonistinnen finden.

Hochfliegenden Ansprüchen eines Ideendramas stellte sich dagegen Arrigo Boito, als er 1868 in der Mailänder Scala seinen *Mefistofele* herausbrachte und einen der gewaltigsten Durchfälle der italienischen Operngeschichte erlitt. Seine Oper, 1875 stark revidiert und seitdem als Achtungserfolg figurierend, beruht auf beiden Teilen der Tragödie Goethes. Leider hat Boito 1875 nicht nur vieles verbessert, sondern auch den kompletten Akt im Kaiserpalast nach *Faust II* gestrichen und den für die Geschichte des Melodramma radikalen Reformansatz der Erstfassung weitgehend zurückgenommen. So gilt Fausts letztes Erdenstreben nicht mehr der Selbstherrschaft eines freien Volks auf freiem Grunde. Vielmehr wird das dem grenzversetzenden Augenblick gewidmete Wort »Verweile doch, du bist so schön« (»Arrestati, sei bello« in Boitos eigener Übersetzung) mit dem Griff zur Bibel gesprochen, deren Übersetzung Faust wieder aufnimmt. Da mündet die Oper Boitos in den Geist des Manzoniismus, dem er Anfang der sechziger Jahre im Kreis der Reformbewegung der *Scapigliatura* den Kampf angesagt hatte.



Gustav Mahler. Fotografie, 1896



Arrigo Boito. Miniatur von Corvaia



Ferruccio Busoni

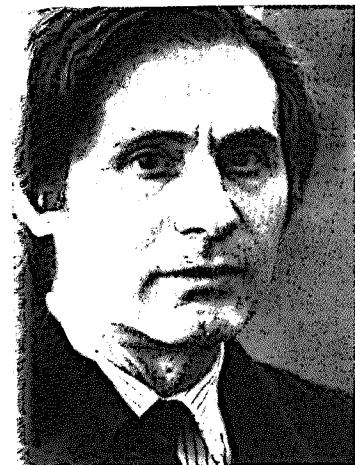
Zu den beibehaltenen Neuerungen Boitos gehört ein Einfall Goethes aus *Faust II*: das Nebeneinander von Helenas reimlosen Hexametern, mit denen sie den Untergang Trojas visionär beschreibt, und Fausts gereimten Blankversen. Damit ging er in die Geschichte der italienischen Literatur als derjenige ein, dem als erstem die Umsetzung der quantifizierenden klassischen Metrik in die (wie im Deutschen) akzentuierende Metrik des Italienischen gelang: ein zukunftsträchtiges Experiment, mit Hilfe Goethes die engen Grenzen der italienischen Opernlibrettistik zu sprengen.

Nach der hier skizzierten Goethe-Begeisterung im 19. Jahrhundert war es natürlich, daß ein Umschlag erfolgte. Die nächste in die Geschichte der Weltmusik eingehende Vertonung des *Faust* gelang im Rückgang auf die vogoethischen Traditionen des Stoffs. Ferruccio Busoni vermischte in seinem unvollständig hinterlassenen und 1926 uraufgeführten *Doktor Faust* Goetheanklänge (besonders aus *Faust II*) mit Momenten aus dem alten Puppenspiel, das er in Karl Simrocks Fassung von 1846 kannte, Marlowes Tragödie, Heines Tanzpoem *Der Doktor Faust* und Friedrich Theodor Vischers Goetheparodie *Faust III*. So wird das Textbuch, das auf eine klare Ein- oder Zweisträngigkeit von Erkenntnisdrama und Gretchentragödie (die Figur selbst bleibt ausgespart) verzichtet, zum Potential der Stoffgeschichte.

Erst durch Anthony Beaumonts 1985 uraufgeführte Restitution des Finales kennen wir die von Faust verkündete Bereitschaft zur Vollendung seines Lebenswerks: »Und in der mir erlangenen Freiheit erlischt Gott und Teufel zugleich«. Diese Überwindung des christlich-abendländischen Denkens macht Fausts ewigen Willen aus. Es ist nicht der Wille zur Macht, sondern der Vorstoß des Menschen zur Selbstbestimmung ohne den Horizont von Gnade und Verdammnis: Wer immer strebend sich bemüht, der kann sich selbst erlösen.

Mit Busonis *Doktor Faust* beginnt kulturgeschichtlich die Abnabelung von Goethe im Rückgang auf die älteren Stufen der Stoffgeschichte. Im 20. Jahrhundert wird diese auf dem Musiktheater in gewaltigem Maße verbreitet. Hermann Reutter schrieb sogar zwei Faustoper, eine nach dem Puppenspiel (1936, revidiert 1954), eine zweite nach Grabbes Drama *Don Juan und Faust* (1950). Aber auch in Nebenspuren begegnen wir dem Stoff. So erscheint Faust in Prokofjews Oper *Der feurige Engel* (postum 1955 uraufgeführt) einmal zusammen mit Mephistopheles, letzterer hingegen allein in den Vertonungen von Michail Bulgakows Roman *Der Meister und Margarita* durch Rainer Kunad (1986) und York Höller (1989).

Einen Durchlauf durch die verschiedenen Stufen der Stoffgeschichte unternahm Konrad Böhmer in seinem *Doktor Faustus* (1985) auf ein Libretto des flämischen Schriftstellers Hugo Claus; in Luca Lombardis *Faust – un travestimento* (1991) ist der Stoff atomisiert, in Alfred Schnittkés *Historia von D. Johann Fausten* (1995) wird im Rückgang auf das alte Volksbuch die Angst vor dem Teufel gestaltet. In die Kategorie eines Mitspiel-



Alfred Schnittke



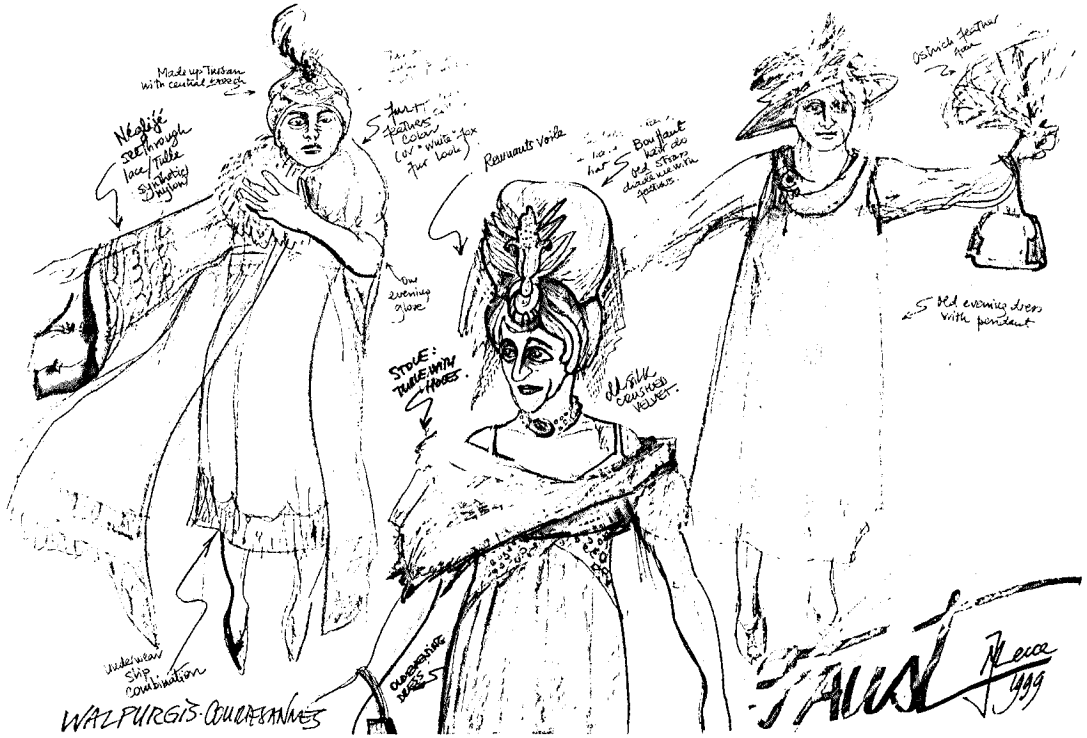
Konrad Böhmer

oder Mitentscheidungstheaters gehört die »Fantaisie variable genre opéra« *Votre Faust* von Henri Pousseur auf ein Libretto von Michel Butor (1969), in der das Scheitern einer Faustoper thematisiert wird. *Votre Faust* ist die erste aleatorische Oper, deren Verlaufsform nicht mehr ausschließlich in der Verantwortlichkeit des Komponisten und Librettisten liegt.

Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen
für die Walpurgisnacht

Wer angesichts der uferlosen Ausbeutung des Fauststoffs nach einer schöpferischen Pause ruft, betritt kein Neuland. Einen makabren Kulminationspunkt fand die Auseinandersetzung mit der Faustproblematik, als Hanns Eisler von der DDR-Führung untersagt wurde, sein Opernlibretto *Johann Faustus* zu vertonen. Dieser Vorgang, parallel zu Brechts ideologisch umstrittener *Urfaust*-Inszenierung 1952/53 am Berliner Ensemble, offenbarte die politische Instrumentalisierung des Stoffs im »Ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaat«. Eislers Kurzschluß des Faustmythos mit der tragischen Historie der deutschen Bauernkriege und der Gestalt Thomas Müntzers stand quer zu Ulrichs Sanktionierung von Goethes *Faust* als künstlerisches Pendant zum *Kommunistischen Manifest*.

Für die DDR galt offiziell die von Georg Lukács 1955 in *Goethe und seine Zeit* auf die UdSSR gemünzte Feststellung, Fausts Utopie sei im Sozialismus eingelöst: »Ein jeder Mensch steht auf freiem Grund mit freiem Volke.« So geriet Eislers kritische Auseinandersetzung mit dem Fauststoff zu einer staatsgefährdenden Aktion. Heute wirkt es nicht wie Ironie der Geschichte, sondern wie deren offenbarte Zwangsläufigkeit, daß der bedeutendste Fausttext der DDR-Kultur unkomponiert blieb. Es sollte noch eine Weile dauern, bis jeder Mensch auf freiem Grund mit freiem Volke stand.





Sonntag den 12. Januar 1862.
Mit aufgehobenem Abonnement
Zum Vortheile des Hoftheater-Benefizien-Vereines:
Zum ersten Male:

F a u s t

Oper in vier Aufzügen. Text nach Barbier und Carré.
Musik von Gounod.

In Scene gesetzt vom K. Regisseur Herrn Sigl.
 Arrangement der Tänze und Gruppierungen vom K. Balletmeister Herrn Hoffmann.

Personen:

Faust Mephistopheles Valentin Gretchen, seine Schwester Frau Marthe Schwerdtlein Stiebel Wanda Altmeyer Bürger Böser Geist Studenten, Bürger, Landbesitzer, Mädchen und Frauen. Erscheinungen.	Herr Grill. Herr Kindermann. Herr Heinrich. Fräulein Stehle. Fräulein Seehofst. Fräulein Hofner. Herr Dannewein. Herr Sigl. Herr Voblig. Herr L. Schmid. Herr Feindbacher. Herr Weiskorfer. Herr Hartmann.
--	--

Neue Dekorationen

- Im ersten Aufzuge:
 1. Faust's Studierzimmer, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.
 2. Wirthshaus-Garten vor der Stadt, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.
- Im zweiten Aufzuge:
 3. Gretchen's Garten, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
- Im dritten Aufzuge:
 4. Gretchen's Zimmer, }
 5. Straße mit Kirche, } vom K. Hoftheatermaler Herrn Simon Duaglio.
 6. Kirchen-Vorhalle, }
- Im vierten Aufzuge:
 7. Harzgegend mit dem Hlisenstein, vom K. Hoftheatermaler Herrn Döll.
 8. Phantastischer Prachtfaal, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglio.
 9. Keller, vom K. Hoftheatermaler Herrn Simon Duaglio.
 10. Stadt, vom K. Hoftheatermaler Herrn Simon Duaglio.

Maschinerie vom K. Hoftheater-Maschinisten Herrn Ventmayer.
 Neue Costüme und Requisiten nach Angabe des K. Hoftheater-Costümiere Herrn Seitz.

Textbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kassa zu haben.

Preise der Plätze:

Eine Loge im I. und II. Rang 11 fl. — fr. Ein Platz 1 fl. 48 fr. Eine Loge im III. Rang 9 fl. — fr. Ein Platz 1 fl. 24 fr. Eine Loge im IV. Rang 6 fl. — fr. Ein Platz 1 fl. — fr.	Ein Galerienoble-Sitz 2 fl. — fr. Ein Parquet-Sitz 1 fl. 30 fr. Parterre — fl. 48 fr. Galerie — fl. 24 fr.
---	---

Die Kasse wird um halb fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende um halb zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben
 und wird ohne Kassabillet Niemand eingelassen.

Gounods *Faust* in München

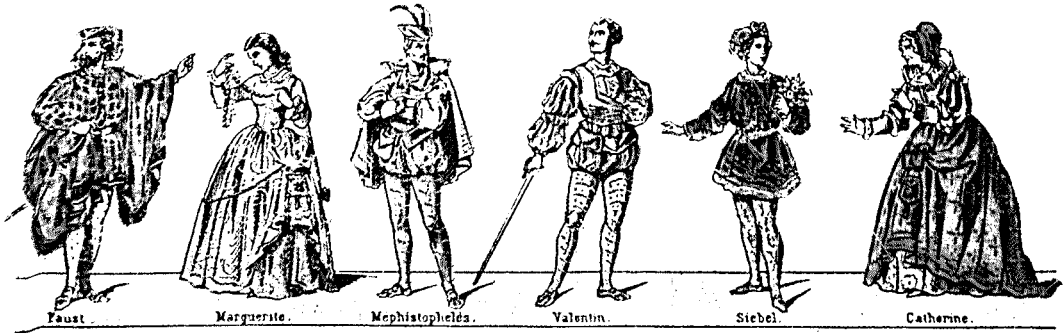
12. Januar 1862 *Faust*
Kgl. Hof- und Nationaltheater
Eduard Sigl (IN), Heinrich Döll, Angelo II Quaglio,
Simon Quaglio (B), Franz Seitz (K); Moritz Grill (F),
August Kindermann (M), Sofie Stehle (Ma),
Heinrich (V)
8. Oktober 1891 *Faust*
Kgl. Hof- und Nationaltheater
Anton Fuchs (IN); Heinrich Vogl (F), Gustav Siehr (M),
Lili Dreßler (Ma), Otto Brucks (V)
19. Januar 1902 *Margarethe*
Kgl. Hof- und Nationaltheater
Franz Fischer (ML), Robert Müller (IN); Raoul Walter (F),
Viktor Klöpfer (M), Ella Tordek (Ma), Scholz (V)
6. Mai 1920 *Margarethe*
Nationaltheater
Hugo Röhr (ML), Willi Wirk (IN); Karl Erb (F), Alfred
Jergler (M), Nelly Merz (Ma), Gustav Schützendorf (V)
9. Oktober 1937 *Margarethe*
Nationaltheater
Karl Tutein (ML), Kurt Barré (IN), Adolf Mahnke (B/K);
Julius Patzak (F), Ludwig Weber (M), Felicie Hüni-
Mihacsek (Ma), Hans Hermann Nissen (V)
14. Mai 1943 *Margarethe*
Nationaltheater
Meinhard von Zallinger (ML), Herbert List (IN), Adolf
Mahnke (B/K); Julius Patzak (F), Ludwig Weber (M),
Trude Eipperle (Ma), Hans Hermann Nissen (V)
17. April 1958 *Margarethe*
Prinzregententheater
Lovro von Matacic (ML), Otto Erhardt (IN), Hein
Heckroth (B/K); Lorenz Fehenberger (F), Ferdinand
Frantz (M), Liselotte Fölser (Ma), Josef Metternich (V)
31. März 1967 *Margarethe*
Gärtnerplatztheater
Kurt Eichhorn (ML), Wolf-Dieter Ludwig (IN),
Ita Maximowna (B/K); Anton de Ridder (F), Heinz
Friedrich (M), Hedi Klug (Ma), Mario d'Anna (V)
30. Oktober 1980 *Faust*
Nationaltheater
Georges Prêtre (ML), Pier Luigi Pizzi (IN/B/K); Luis
Lima (F), Ruggero Raimondi (M), Mirella Freni (Ma),
Wolfgang Brendel (V)

Michael Dorner. Entlang der Boulevards

Schlendert ein Wanderer durch Paris die Boulevards entlang, kommt er irgendwann zwangsläufig zur Place de l'Opéra: Grand opéra, Ziel aller Ziele. – In den Seitenstraßen stehen wie Marktweiber die vielen kleinen und großen Theater mit den bunten Leuchtschriften über den Portalen. Spötterinnen, immer im Schlagschatten des Verspotteten: der großen Kunst, der Staatsangelegenheit; ach du schöne Republik, großes Frankreich! Und doch geben erst diese Theater ihr die Wichtigkeit, die sie der Repräsentations- und Gefühlskunst dann wieder absprechen. Das Publikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts strömt auf den überfüllten Boulevards von der Opéra bis zum Palais Royal, Sitz der Comédie française: Heilige Hallen des französischen Theaters. In der selbsternannten »capitale de l'univers« (so ein zeitgenössischer Beobachter) schrumpfen die größten gattungspoetologischen Distanzen zusammen auf ein paar Straßenzüge: Die Autoren bleiben die selben, die immergleichen Theaterdirektoren drücken sich die Klinken in die Hand, das Publikum bleibt mehr oder weniger seinem Haus treu.

Einer nährt sich vom andern. Die Autoren saugen die Boulevardtheater aus für ein paar Libretti, ein werter Kollege, vielleicht beim Geschacher um einen Direktorenposten zu kurz gekommen, revanchiert sich mit einer saftigen Parodie. Eugène Scribe, einer der wenigen Namen, die man heute noch kennt, schreibt für Meyerbeer und Verdi genauso wie für zweifelhafte Vaudeville-Theater, bis auch für ihn der Traum von der Aufführung in der Comédie in Erfüllung geht. Skrupel kennt man nicht. Vor allem nicht, wenn es um Tantiemen geht. – Auch die Themen sind im Fluß, alles wird wieder aufgenommen, neu bearbeitet, zweitverwertet. Für die heilige deutsche Kuh »Faust« wird da keine Ausnahme gemacht, im Gegenteil: Je höher das Fleisch hängt, desto ungestümer reißen die Autoren an ihren Ketten, angestachtelt von den Direktoren. Auf das Vaudeville von Michel Carré, basierend auf der hervorragenden Übersetzung von Gérard de Nerval, folgt die Oper von Gounod, die wieder Gegenstand diverser Parodien ist, und weil beide gut genug sind, die Oper und die Parodie, gibt es eine Neubearbeitung der Oper und eine Parodie der Parodie, bis sich das Publikum am verzweifelt strebenden Faust und seiner Affäre mit dem unbescholtenen Mädchen sattgelacht und sattgeheult hat. Nicht nur die Revolution frißt ihre Kinder, auch das Pariser Theater frißt und frißt. Nicht nur Goethe wird bearbeitet, mund- und gattungsgerecht aufbereitet, auch originäre Bühnenerwerke von Shakespeare werden der Dramaturgie des Vaudeville oder – soll es tragischer zugehen – des Melodrams, der comédie de mœurs angepaßt. Wenn ein Stoff dann nichts mehr hergibt, nur noch sein nacktes Gerippe am Boden liegt, wendet sich die Meute ab. Schließlich sind in Paris zur Zeit Gounods jeden Abend bis zu zwanzigtausend theaterhungrige Mäuler zu stopfen.

Diese enorme Konkurrenz erlaubt und erzwingt das Kreisen um sich selbst, wenn man im Gespräch bleiben will: Paris war sich



Figurenbogen zu Gounods *Faust*,
Jenag Pellerin in Epinal

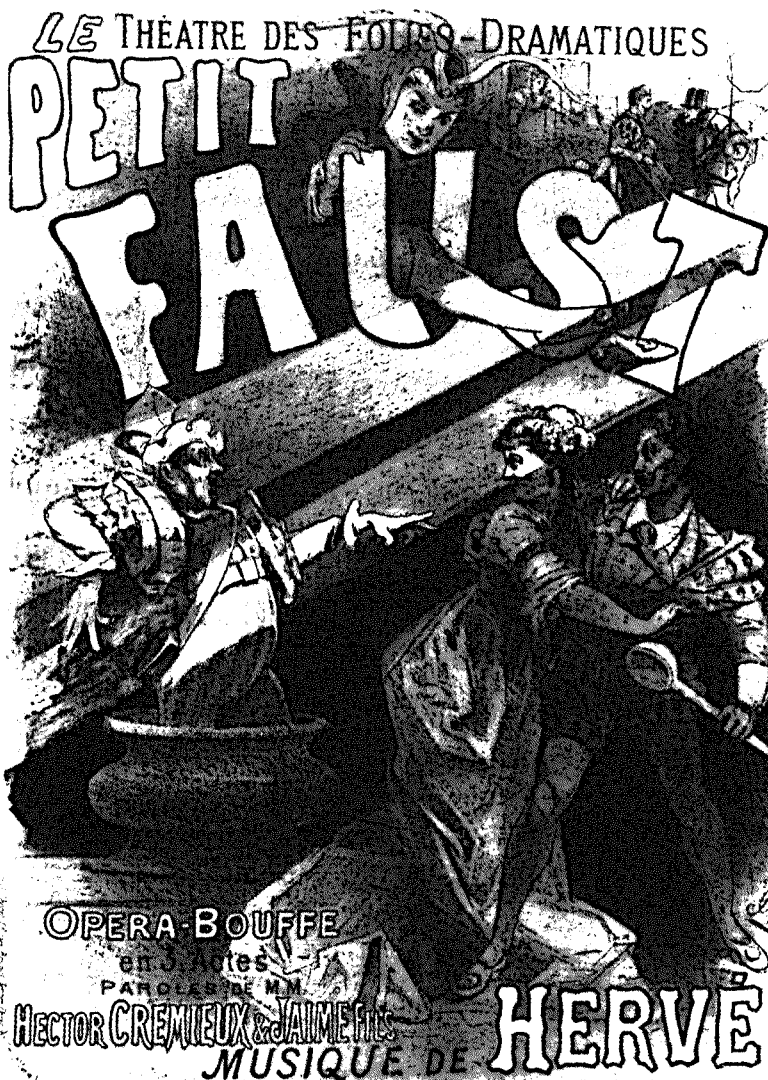
immer selbst genug. Erfolg garantiert Erfolg. Im eigenen Selbstverständnis sind die restlichen Theater der Welt nur bleiche und erfolglose Kostgänger der Kapitale: Paul Feval, Gründer einer »Gesellschaft zur Verbesserung des Theaters«, erklärt in der eröffnenden Sitzung: »Alle Theater des Universums sind von uns abhängig.« – Ironie und Ernst sind nicht zu trennen. Dabei geben doch erst die Ausländer den Boulevards die Farbe. Auf den Bühnen sind sie kenntlich an ihrem mangelhaften Französisch (Franzose sein wird nicht an Staatsangehörigkeit gebunden, nicht an die Grenzen der Länder, sondern an die Grenzen der Sprache). In Hervés entzückender Parodie *Le Petit Faust* – 1869 als unmittelbare Reaktion auf Gounods Erfolg an der Opéra entstanden – tritt gleich ein internationaler Kongreß radebrechender Kokottenvereine zusammen, um Faust zu betören. Der altväterlich über weibliche Anatomie dozierende Gelehrte bleibt standhaft bis zum Auftritt der heimatlischen Fraktion. Schließlich läßt er sich von Marguerite auf deutsch verführen: »O Vaterland, überall ist Vaterland.« – Wie schön, wie wahr, wie vollkommen verlogen! Denn die Botschafter des Pariser Lebens kennen in ihrer grenzenlosen Vergnügungssucht keine Grenzen außer den nicht unbedeutenden, die einige liebevoll gepflegte Ressentiments besonders gegenüber den bleichgesichtigen nördlichen Nachbarn über dem Ärmelkanal vorgeben.

Das funkelnde Paradox, die Ironie, das bon mot, der Aphorismus sind der französischen Rhetorik immer schon eingeschrieben. »Es gibt nichts Wahres, was nicht auch paradox wäre« (so Henry Becque in einem seiner Stücke). Und gäbe es nicht immer wieder für einige Jahre die Zensur, müßte man sie erfinden: Sie zwingt, das zu Enthüllende zu verhüllen, sie zwingt auch zur pikanten Zweideutigkeit, im Wissen, daß alles Eindeutige seinen eindeutigen Zweck verfehlt. Alles ist sagbar; solange es geistreich ist und nicht gegen den Takt verstößt. Das ist die Zensur des Anstands, die in Frankreich immer besser funktioniert als die des Beamtenapparates.

Die Oper steht seit Glucks Opernreform unter dem Dauerbeschuß der unterhaltenden Satire. In dem Maße, in dem es gelingt, das Musiktheater zu etwas dramaturgisch Eigenständigem, selbständig Tragischem zu machen, zerlegen die Satiriker die Werke wieder in ihre Bestandteile. Zunächst werden frech den bekannten Melodien triviale Texte unterlegt, später dann auch die dramaturgischen Konstellationen satirisch aufgegriffen. Jede elegische Opernsituation wird so wieder an das Leben angeschlossen. Ein Leben, das zumindest auf dem Theater vor allem eines ist: Verhüllung (auf der Bühne) und Enthüllung (im Geist). Überall da, wo die Autoren nur den Anflug eines Frühlingsgefühls annehmen können, lassen sie die Grisetten, Kokotten und leichten Mädchen der nicht so feinen Quartiers darauf los. Eine Entwicklung, die in der manischen Cancanbrünstigkeit Offenbachscher Operetten gipfelt und dort gleichzeitig von dem spießbürgerlichen Voyeurismus domestiziert wird.

Ernst Haburger: Karikatur auf eine Aufführung von Gounods *Faust*





Auch Gounod gibt der Versuchung nach: Die Verknüpfung des Faustischen an das Erotische kündigt sich schon in der ersten Szene seiner Veroperung an. Ausgerechnet ein Frauenchor reißt den alternden Gelehrten, der in der deutschen Vorlage doch zunächst ganz andere als Probleme mit seiner Männlichkeit hat, in die österliche Aufbruchstimmung: » moi les plaisirs, les jeunes matresses...« Für mich, alle Frauen für mich! Was für ein Absturz des Geistmenschen! Was für eine Einsicht in die menschliche Natur! Und welche Vorlage für die Parodie von Hervé, die hier nur genlich bereits von Gounod Exponiertes sanft hervorheben muß. Auch Gretchen braucht auf dem Boulevard des Spottes nicht innerhalb der Handlung durch Abtreibung und Muttermord zu Fall gebracht zu werden. Die starken Frauen, allesamt bereits berufsmäßig gefallene Mädchen, sind dort schon lange wieder aufgestanden. Jede Behauptung von Unschuld ist schon an sich komisch. Also

wächst das kleinbürgerliche Fräulein mit seiner unbeugsamen Religiosität, das kokett nicht einmal schön genannt sein will, bei Hervé ganz ohne Zutun zur kratzbürstigen Nymphomanin heran.

Stringenz der Handlung? – Entwickelte Charaktere? – Ist das komisch? Fragt danach wirklich noch jemand? Wir sind auf dem Boulevard. Hier tratscht man über andere Geschichten: nicht über den Becher, den die sterbende Buhle dem treuen König gab, sondern – in der Fassung Hervés – über die geschenkten Hosenträger, die bei einer plötzlichen Bewegung reißen und dem staunenden Volk Einblicke in bisher nie gesehene Staatsgeheimnisse ermöglichen... Diese pubertäre Umdeutung wäre für sich nicht witzig, bezöge sie sich nicht kariierend auf ihr Original mit der Träne im Knopfloch. Komisch wird das Ganze, weil es zeigt, mit welchen Mitteln stupender Einfalt das hehre Pathos umschlägt in bodenloses Gelächter. Parodie lebt von der Gefährdung des Originals: je höher der Sockel, desto gefährdeter der Held.

Im Boulevardtheater, in dem nie nachgedacht wird, sondern immer alle Figuren genug mit der jeweiligen Situation zu kämpfen haben, in der sich die Kette der Ereignisse immer enger um ihren Hals schlingt, muß der Stoff vom zaudernden deutschen Grübler den erbittertsten (nicht den verbittertsten!) Widerstand der Satire hervorrufen. Denn auf die Frage, was die Welt im Innersten zusammenhält, gab das Vaudeville schon immer vorlaut die Antwort: Sex. Nimmt sich dann die Oper, diese vor allem in der Grand opéra des 19. Jahrhunderts dem Schluchzer und der großen Geste verpflichtete, affektierte Kunstform des Theaters des schwersinnigen, deutschesten aller körpermuffigen Deutschen an, kann sich die angestaute Energie nur im höhnischen Lachen der frotzelnden Kinder entladen. Das Große macht man klein und das Kleine groß: *Le Petit Faust*, der kleine Faust von Hervé, *Faustine* von Bouilhet oder der falsche Faust (*Le Faux Faust*) von den Kriminalautoren E. Gaborian und Commersen sind nur einige Titel von um die zwanzig belegten, meist aber nicht einmal gedruckten Faustparodien im Frankreich des 19. Jahrhunderts.

Labiche erkundigte sich beim jungen Dumas fils nach der Premiere von dessen erstem Stück: »Na, und der Magen? Leidest du noch nicht daran? Nein? Ach, du wirst schon noch sehen, wenn du ein bißchen mehr fürs Theater gearbeitet haben wirst.« – So geht es durch- und übereinander: Der kranke Magen schlägt auf das volle Portemonnaie, die Liebe wird im Mund geführt, aber gezeigt wird die Prostitution und der Ehebruch. Faust wird mit ein paar Kunstgriffen zu einer typischen Boulevardfigur: Immer ist die männliche Hauptfigur der saturierte, alternde Bourgeois, der sich in ein Straßenmädchen aus einem tieferen Stand verguckt. Die Brüder Goncourt erzählen in ihren Tagebüchern, genialen Sittengemälden der Zeit, hundertmal dieselbe Geschichte wie die des Docteur Faust: Er ist der Inbegriff des auf sich selbst fixierten Bürgers – mit dem Kopf bei der Arbeit und mit dem Körper auf der Straße, flanierend, kopulierend. Die kapitalistische Großstadt schlägt den



Autoren auf den Magen. Jules de Goncourt, der jüngere der beiden Brüder, stirbt an Syphilis. Aber so weit wagt sich das Theater des Boulevard in der lustvollen Zurschaustellung alles Körperlichen fast nie aus der Deckung der Unterhaltsamkeit. Wohin treibt Faust bei Gounod? Sicherlich nicht zur Altersweisheit von *Faust II*. Auch er würde sich im Zweifel für den ewigen Tanz mit Marguerite im Fegefeuer bacchanalischer Ausgelassenheit des *Petit Faust*, seiner Parodie, entscheiden. Das Paradox, es zieht uns hienan.

Gounod hätte sich beim Aufwachen mit seiner Partitur wohl gerne in einem engen, gotischen Zimmer wiedergefunden, statt dessen reibt er sich ein wenig verträumt die Augen auf einem überfüllten, hektischen Pariser Boulevard. Um ihn herum stehen Menschen, die lachen. In Paris wird viel gesprochen, die Dinge sind im Fluß.

Faust. Der Tragödie dritter Teil (1862)

Ich habe gelitten, wie wenig Gelehrte,
das Unerträgliche, Unerhörte:
Als Fabel, Ammenmärchen und Sage,
verlebt' ich meine Jugendtage,
und trieb als Walze ohne Rasten,
herum mich in jedem Leierkasten,
ja, mußte mir unzählige Massen,
Leinwandmalicen gefallen lassen.
So ward ich angegafft und bewundert,
auf jedem Markt im sechzehnten Jahrhundert.
Als Volksbuch dann, als ungetüme
Kneiplieder, dazu als Pantomime,
als Schattenspiel und Marionette,
ward ich gemißbraucht, ja ich wette,
ich war schon als irgend ein lust'ger Clown,
auf grauem Zirkussand zu schau'n.
Ich will es Marlowe nicht übel deuten,
daß er sich über mich hergemacht,
und mich zum ersten Mal vor Zeiten
dramatisiert auf die Bühne gebracht;
ich harrete der Ruhe als Bühnenschartek',
in Londons Theaterbibliothek,
allein sie war mir nicht gegönnt,
ich stand noch nicht am Anfangsend',
mich faßten Lessing, Soden und dann,
der Klinger und der Klingemann,
und Grabbe, Bechstein und Lenau hierauf,
brachten mich gereimt in den Kauf,
und wie sie alle heißen mögen,
auf deren Pult ich schon gelegen.
Mit Pinsel, Meißel, Grabsticheln und Federn
ward ich gemacht. Auf allen Kathedern
ward ich gelesen und abgeschätzt,
in alle Sprachen übersetzt,
ich wär' sogar bei den Samojuden,
hätten die Glücklichen Bücherläden.
Ich werde gemimt, gemalt, gesungen,
ich werde sogar als Ballett gesprungen,
seitdem mich Heine geschenkt hat dem,
Theater in London als Tanzpoem.
In allen Berliner und Wiener Possen,
bedenkt man mich mit Witzen und Glossen.
Mein zweiter Teil ist auch schon da
von Chevalier Wollheim Fonseca.
Ich werde beschädigt in ew'gen Zitaten,
von allen möglichen Literaten;
dies Faustrecht ist dem Faust nicht recht,
mir geht es wahrlich doch zu schlecht,
für dieses Paar begangener Sünden,
die meine Memoiren künden.

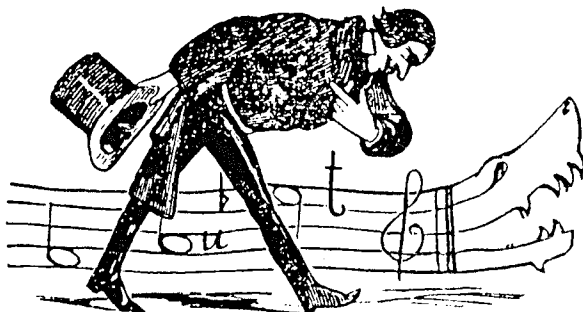
Bedenkt, ich hab' genug gelitten,
genug genützt, genug verdient,
damit sei meine Schuld gesühnt, –
ich muß um etwas Ruhe bitten!

(Kleine Pause.)

Wer klopft? Man kann den Kopf verlieren!

Gounod *(tritt ein)*.
Ich komme, Sie zu komponieren.

[Unbekannter Verfasser]



Günther Weißenborn. Das Puppentheater und seine Seelenträger. Gedanken zu einem Genre, seiner Entstehung und seinen Kräften

Sie sind aus Holz, werden umgeben mit etwas Stoff, hängen an Fäden oder werden von Hand geführt: Puppen, Spielzeug quasi und als solches tote Materie, technisches Gerät. Trotzdem können sie leben und faszinieren. Als Kunstgebilde – geschnitzt, geformt, eingekleidet – werden sie Teil einer Inszenierung, einer Konzeption, deren gedanklicher Grund sich in Bild und Bewegung niederschlägt. Fast ließe sich denken, das Holz ihrer Existenz müßte von besonderer Art sein. Was zu dessen Belebung beiträgt, ist die Phantasie der Zuschauer, deren Konzentrations- und Erlebnisbereitschaft, die sich als Rückkopplung auf den Puppengestalter auswirken und ihn befähigen, eine Figur zu formen und zu führen.

Den Mittelpunkt der Puppe bildet ihr Kopf. Er ist Träger der Physiognomie und wird dadurch zum Vermittler einer Lebensgeschichte. So stecken in jeder Figur Erkenntnisse über Charakter und Gedankenführung der jeweils zur Dramatisierung anstehenden Person. Die Kunst des menschlichen Schauspielers, sich in einer Rolle zu entwickeln und zu verändern, muß in der Theaterpuppe angelegt sein, lange bevor diese die Bühne betritt, auf der sie ihren Ausdruck durch die Animation des Puppenspielers erfährt. Die Puppe ist das künstlerische Instrument des Puppenführers, sie wird zum Medium für seine Intensität und seine Erkenntnisse über den darzustellenden Charakter.

Heinrich von Kleist hat in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* über die schauspielerischen Möglichkeiten von Mensch und Puppe geschrieben: Die Bewegungslinie der Marionette könne sehr einfach sein, sie habe aber »etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers.« Und weiter: der Puppenspieler versetze sich in den Schwerpunkt der Marionette: »d.h. mit andern Worten, (er) tanzt.« Diese Situation ähnelt der des Musizierens: Ist doch die bloße Beherrschung des Instruments lediglich Voraussetzung für den künstlerischen Ausdruck, der erst durch seelische Empfindung und geistige Durchdringung entstehen kann.

Im Figurentheater sind die Wege kurz: von der Idee zur Realisierung, von der Bühne in den Verstand und in das Herz des Betrachters. Jeder Text, jedes Theaterstück stellt in hohem Maße eine Reduktion der Wirklichkeit dar. Auf dem Theater wird die Komplexität der Welt als Ausschnitt und in Zuspitzung, eben als Fiktion dargeboten. Besonders groß aber ist diese Fiktionalisierung im Figurentheater. Durch die Festlegung der Puppengesichter entstehen deutlich unterscheidbare Typisierungen. Dadurch wird die komplizierte Welt im Puppentheater begreifbar, faßbar: Man kann Abstraktes greifen, Gedankliches anfassen. Da der Betrachter weiß, daß er nur eine Puppe vor sich hat, setzt das seine Phantasie in Gang und ermuntert ihn

zur Interpretation. Jede Bewegung, die menschengleich von der Puppe ausgeführt wird – wenn sie spricht, singt, tanzt –, verblüfft den Betrachter.

Jeder kennt Situationen aus dem Kasperletheater: Vor dem Krokodil haben die Kinder Angst, über den Polizisten können sie herzlich lachen, und alle wollen wie Kasper sein: frech, unabhängig, rauflustig. Und wenn der Räuber die Großmutter entführen will, springen die kleinen Zuschauer empört auf, um in das Bühnengeschehen einzugreifen. Letztlich geht es auch Erwachsenen so. Denn die meisten von ihnen erfahren ihre ersten Theaterindrücke als Kinder nun mal im Puppentheater: Hänsel, Gretel, Aschenputtel und der Räuber Hotzenplotz sind ihre ersten Bühnenfreunde; später folgen Tamino, die Königin der Nacht und Faust. Strawinskys *Feuervogel* genießen auch kleine Zuschauer, die größeren folgen dem Geschehen von *Le Sacre du Printemps* willig und gebannt. Sie genießen das kleine Welttheater, das wie bei keiner der anderen darstellenden Künste die weite Strecke vom Märchen bis zum komplexen dramatischen Gebilde beschreibt. Aber nicht nur die Amplitude der Stoffe ist im Puppentheater besonders ausladend, auch in der Ästhetik weist diese Kunstform eine überraschende Bandbreite auf. Im Puppentheater folgen auch Besucher mit eher geringen kulturellen Gewohnheiten ungewöhnlichen Inhalten und Formen. Sie akzeptieren dort szenische Konzepte, die im Schauspiel oder in der Oper nur bei einem erfahrenen und toleranten Publikum Beifall finden.

In vielen deutschen Figurentheatern schreiben sich deren Betreiber ihre Texte selbst: kleine Dramen nach bekannten Märchen, neue Geschichten, Adaptionen von Kinderbüchern, Pantomimen, Opern, Schauspiele, Ballette und immer wieder Kasperletheater. In kaum einem anderen Theaterbereich ist die Qualität so breit angelegt: Biedere Geschichten und avantgardistische Kunstformen bilden die Eckpfeiler. Und ab und zu hat ein Puppenspieler eine neue Charakter-Figur geschaffen wie Fritz Fey aus Lübeck den Fiete Appelschnut, eine ganz volksnahe Figur, frech und humorvoll, die das Herz stets auf dem rechten Fleck hat.

Volkstümliches Puppenspiel ist überall heimisch. Der italienische Pulcinella, die englischen Punch and Judy, Frankreichs Guignol, Rußlands Petruschka, der Karagöz in der Türkei und der deutsche Kasper sind alle Schwestern und Brüder. Sie erfreuen seit Jahrhunderten und leben in unzähligen Varianten fort. Aber gleichzeitig wirkte das Puppentheater in die anderen Künste hinein: Joseph Haydn stand auf Schloß Esterházy ein Marionettentheater zur Verfügung, für das er einige Opern schrieb, von denen nur die Titel überliefert sind. Und die Figur des Faust, aus dem Humus des mittelalterlichen Volkstheaters stammend, hob das Puppentheater in das Bewußtsein der Menschen, bevor Christopher Marlowe (*The Tragical History of Dr. Faustus*, 1592) sie adelte. So fand der Stoff seinen Weg über zahlreiche – mündlich überlieferte – Varianten zu Goethe, der mit seinem *Urfaust* und den zwei *Faust*-Dramen dessen heutiges Bild prägte.



Mit dem *Puppenspiel von Doktor Faustus* begann auch das literarische Interesse am Figurentheater zu wachsen. Achim von Arnim, E.T.A. Hoffmann, Heinrich von Kleist setzten sich theoretisch mit ihm auseinander, Ludwig Tieck und Clemens von Brentano schrieben Dramen für das Puppenspiel wie später Ernst Toller und Tankred Dorst. Wenn Faust heute im Figurentheater erscheint, dann gern als eigene Dramatisierung, die sich meist der Fassungen Marlowes, Christian Dietrich Grabbes und Goethes bedient. Viele Autoren, Bühnenbildner, Regisseure interessierten und interessieren sich bis heute für Puppen. Allein die theoretischen Ausführungen und praktischen Arbeiten des Bühnenbildners Edvard Henry Gordon Craig, der einen wesentlichen Teil seines Œuvres dem Puppentheater widmete, belegen dies eindrucksvoll. Hinzu kommen namhafte Schriftsteller, die ihre Kinderbücher in Stücke für das Puppentheater umgeschrieben haben. Zu erinnern ist hier an Otfried



Preußler und Michael Ende. Ihnen verdanken wir Figuren wie den Räuber Hotzenplotz, den Lokomotivführer Jim Knopf und viele mehr. James Maury Henson, der 1993 verstorbene Vater der Muppet Show, sitzt inzwischen ohne Zweifel im Olymp der Puppenspieler.

Von besonderem Reiz sind die Theater aus Asien. In Vietnam existieren Marionettentheater, die über und unter dem Wasserspiegel spielen; sie geben den Lebensumständen in diesem wasserreichen Land Ausdruck. Das thailändische Schattentheater verzaubert mit auf Leder verzalten farbigen Figuren, und berühmt sind die Stabpuppen aus Java, die bis heute alte Hindu-Epen spielen, deren Inhalte die Verwandtschaft der Menschen seit den großen Völkerwanderungen belegen. In Japan gibt es als besondere Form des Figurentheaters das Bunraku. Gespielt werden Epen und Mythen in Balladenform, die von

einem Erzähler, meist mit Instrumentalbegleitung, vorgetragen werden. Jede Figur von etwa halber Menschengröße wird jeweils von drei Künstlern gespielt, von denen der Meister sein Gesicht unverhüllt zur Schau stellt, während die beiden Gehilfen vollständig schwarz bedeckt sind. Der Meister lenkt Kopf und rechte Hand, die Gehilfen sind für die übrigen Arme und Beine zuständig. Die theatralische Wirkung der Puppen und ihrer Spieler ist verblüffend. Der Betrachter teilt seine Aufmerksamkeit zwischen der Puppe und deren Animatoren und gewinnt dennoch einen homogenen Eindruck. Die meist greisen Meister spielen mit stoisch ausdruckslosen Gesichtszügen, aber mit einer so starken Ausstrahlung, daß ihre Gefühle und Gedanken sich auf die Puppe und über diese auf den Betrachter übertragen.

Afrikanische Puppen kamen mit der Kolonialisierung nach Europa und verdeutlichten die künstlerische Kraft, die von den Menschen dieses Kontinents ausgeht. Die Formen mischen sich meist: Rituelle, mythische und epische Anlässe oder Themen stehen hinter den Darbietungen.

Die Puppe des Kindes steht von jeher im Zentrum eines liebevollen Interesses. Sie ist Vertraute, Abbild, Begleiterin und Ersatz. Das Kind umhegt den geliebten Kameraden, der Erwachsene bedient sich seiner stoffgewordenen Phantasie. Der Wunsch des Menschen, im Spiel über sich selbst hinauszuwachsen, findet in der Puppe adäquaten Ausdruck. Wie das Kind mit der Puppe seine Rolle gegenüber den Erwachsenen durchspielt, dient sie den Erwachsenen als Projektion ihrer Wünsche. Die Puppe als erotisches Objekt hat bei allen Generationen Bedeutung, bei Kindern wie Erwachsenen ist sie Ziel von Liebe und Zuwendung, ist zudem ein ungefährlicher und anspruchsloser Partner. Die Puppe erlaubt und verzeiht alles, fordert hingegen nichts. Das gilt nicht nur für die private Sphäre, auch im Öffentlichen ist der Puppe zugewiesen, was dem Menschen so direkt versagt bleibt.

Das Puppentheater hat häufig Funktionen wahrgenommen, die in anderen Bereichen tabu, gar gefährlich waren. So wurde die Darstellung der Liebe dort bereits zu Zeiten selbstverständlich, als den Menschen jedes Spiel mit Gefühlen und Zärtlichkeiten in der Öffentlichkeit versagt blieb. Im Mittelalter gewann es zudem Bedeutung für die Artikulation politischer Aussagen: Es unterlief manche Zensur, denn der kleine Hanswurst, der Kasperl, sagte gefahrlos, was seinen menschlichen Kollegen den Kopf gekostet haben würde. Andererseits verhielt sich das Figurentheater nicht immer kritisch. Kriege, von Alexanders Schlachten bis zu den Weltkriegen unserer Zeit, wurden auf dem Puppentheater umstandslos und meist in schneidiger nationaler Gesinnung nachgespielt. So hatte die Arbeiterbewegung seit 1918 den roten Kasper zu ihrem Genossen gemacht, und im Zweiten Weltkrieg war der Kasper an allen Fronten zur Truppenbetreuung eingeteilt.

Es gibt einige Hochschulen, die den Studiengang des Figurentheaters in unterschiedlicher Weise anbieten; München, Stutt-

Teufel, Figur aus einem Handpuppen-
theater in Lyon, Ende des 19. Jahrhun-
derts



gart und Berlin seien hier stellvertretend genannt. Darüber hinaus kann man sich am Deutschen Institut für Puppenspiel in Bochum ausbilden. Immer aber wird es der vertiefenden Arbeit mit Meistern des Puppenspiels bedürfen. Setzen doch Figurenführung, der Bau der Puppen, speziell der Marionetten, große Erfahrung voraus, die über Generationen weitergereicht wird. Das Üben nimmt kein Ende und ist weit nach Begabung und Glück der Schlüssel zu bester Qualität. Das Figurentheater erlebt in unseren Tagen eine Wiederbelebung, die offenbar alle Grenzen der Tradition, der kulturellen Gewohnheit überschreitet, diese zumindest neu definiert. Sind die großen Theater weiter nur für einen kleineren Teil der Bevölkerung attraktiv, so spielen Figurentheater mit ihrer Vielfalt von Stücken und ästhetischen Qualitäten für eine größere Menschengruppe. Bemerkenswert dabei, daß das Repertoire zumindest teilweise gleich ist.

Allen Formen der darstellenden Künste ist gemeinsam die Forderung nach strenger Reduzierung der Äußerlichkeiten und nach Konzentration auf die Wahrhaftigkeit des Empfindens. Ein Schauspieler entwickelt die jeweilige Bühnenfigur aus sich selbst, aus seinen Erfahrungen, Erkenntnissen und Empfindungen. Das Figurentheater dagegen muß und darf sich die physische Form der Darsteller selber schaffen, und die Puppenspieler geben den Figuren ihre Erkenntnisse und Empfindungen, geben den Puppen eine Seele.

Ich [...] wagte zu Hause kaum den Mund aufzutun von der Puppenkomödie. Als aber am nächsten Sonntag der Ausrufer wieder durch die Straßen ging, an sein Becken schlug und laut verkündigte: »Heute abend auf dem Schützenhof: Doktor Fausts Höllenfahrt, Puppenspiel in vier Aufzügen!« – da war es doch nicht länger auszuhalten. Wie die Katze um den heißen Brei, so schlich ich um meinen Vater herum, und endlich hatte er meinen stummen Blick verstanden. – »Pole«, sagte er, »es könnte dir ein Tropfen Blut vom Herzen gehen; vielleicht ist's die beste Kur, dich einmal gründlich satt zu machen.« Damit langte er in die Westentasche und gab mir einen Doppeltschilling.

Ich rannte sofort aus dem Hause; erst auf der Straße wurde es mir klar, daß ja noch acht lange Stunden bis zum Anfang der Komödie abzuleben waren. So lief ich denn hinter den Gärten auf den Bürgersteig. Als ich an den offenen Grasgarten des Schützenhofs gekommen war, zog es mich unwillkürlich hinein; vielleicht, daß gar einige Puppen dort oben aus den Fenstern guckten; denn die Bühne lag ja an der Rückseite des Hauses. [...]

Da sah ich, wie unten die schwere Hoftür von innen eine Hand breit geöffnet wurde, und zugleich lugte auch ein schwarzes Köpfchen daraus hervor.

»Lisei!« rief ich.

Sie sah mich groß mit ihren dunklen Augen an. »B'hüt Gott!« sagte sie, »hab i doch nit gewußt, was da außa rumkraxln tät! Wo kommst denn du daher?«

»Ich? – Ich geh spazieren, Lisei! – Aber sag mir, spielt ihr denn schon jetzt Komödie?«

Sie schüttelte lachend den Kopf.

[...]

»Hör«, begann ich wieder, »du könntest mir einen Gefallen tun; es ist unter euren Puppen einer, der heißt Kasperl; den möcht ich gar zu gern einmal in der Nähe sehen.«

»Den Wurstl meinst?« sagte Lisei und schien sich eine Weile zu bedenken. »Nu, es ging scho; aber g'schwind muß sein, eh denn der Vater wieder da ist!«

Mit diesen Worten waren wir schon ins Haus getreten und liefen eilig die steile Wendeltreppe hinauf. [...]

»Spielt denn der heute abend auch wieder mit?« fragte ich.

»Freili, der is allimal dabei!«

Mit untergeschlagenen Armen stand ich und betrachtete meinen lieben lustigen Allerweltskerl. Da baumelte er, an sieben Schnüren aufgehängt; sein Kopf war vornübergesunken, daß seine großen Augen auf den Fußboden stierten und ihm die rote Nase wie ein breiter Schnabel auf der Brust lag. »Kasperle, Kasperle«, sagte ich bei mir selber, »wie hängst du da elendiglich.« Da antwortete es ebenso: »Wart nur, liebs Brüderl, wart nur bis heut abend!« – War das auch nur so in meinen Gedanken, oder hatte Kasperl selbst zu mir gesprochen? –

Ich sah mich um. Das Lisei war fort; sie war wohl vor die Haustür, um die Rückkehr ihres Vaters zu überwachen. – Da hörte ich sie eben noch von dem Ausgang des Saales rufen: »Daß d' mir aber nit an die Puppen rührst!« – – Ja – nun konnte ich es aber doch nicht lassen. [...] Ich zog an allen Drähten, ich versuchte mit der Hand die Arme abzubiegen; aber es wollte nicht gelingen. Auf einmal tat es einen leisen Krach im Innern der

Theaterzettel zu Dr. Faust oder Kaspar's Reise durch die Hölle auf der Bühne des sächsischen Wandermariettentheaters von Richard Bonesky, 1895

Bonesky's Kunst-Theater

verbunden mit Theatrum mundi und lebenden Photographien.

Heute auf allgemeinen Wunsch:

Dr. Faust

oder:

Kaspars Reise durch die Hölle

Kuffspiel in 4 Akten.

Personen:

<p>1. Akt: Die Teufelsbeschwörung. Dr. Faust, Professor in Wittenberg. Wagner, sein Kamulus. Kaspar, ein reisender Diener. Mephistophilus, Melinora, Muckebuh, Sittichweil, Ein Genius. } Höllengeister.</p> <p>2. Akt: Dr. Faust's Reichthümer. Dr. Faust. Wagner, sein Kamulus. Johann Faust, Faust's Vater. Kaspar, Diener bei Dr. Faust. Mephistophilus, Melinora, Muckebuh, Sittichweil, Mephistophilus als Leibjäger. Eine höllische Furie, worauf Kaspar durch die Luft reitet.</p>	<p>3. Akt: Dr. Faust als Zauberer beim Herzog zu Parma. Herzog von Parma. Herosida von Parma. 1. Minister. 2. Minister. Dr. Faust. Mephistophilus als Leibjäger. Kaspar, Diener bei Dr. Faust. 3. Escheimannen: 1. Riefgoldah und der Schüler David. 2. Jaaks Oysterung. 3. Die Jubith mit dem Haupte des sibirischen Jähkerns Hottvernus. 4. Akt.</p> <p>Dr. Faust's Höllenfahrt. Dr. Faust. Wagner, sein Kamulus. Mephistophilus. Kaspar, Reichthümer in Wittenberg. Erscheinungen: Die schöne Helena, Furien, Teufel, Geister, sowie Darstellung der Hölle. Drahtvolles Feuerwerk.</p>
--	---

Kaspar wird besonders die Fachmusiken des zweiten Aufaktes in Bewegung setzen, da er im 1. Akt als reisender Diener, im 2. Akt als Teufelsknecht, im 3. Akt als Kuffträger, im 4. Akt als Nachwächter von Wittenberg auftreten wird.
 Um recht zahlreichen Besuch bitte

Richard Bonesky.

Preise der Plätze:

Erster Platz 40 Pfg. — Zweiter Platz 25 Pfg. — Dritter Platz 15 Pfg.

Runder Boden 1. Platz 25 Pfg., 2. Platz 15 Pfg., 3. Platz 10 Pfg.

Aufangung 7 1/2 Uhr. Aufang 8 1/2 Uhr.

Druck von Hermann Engelhardt, Buchbinder.

Figur. »Halt!« dachte ich, »Hand vom Brett! Da hätst du können Unheil anrichten!«

Leise stieg ich wieder von meiner Bank herab, und zugleich hörte ich auch Lisei von außen in den Saal treten.

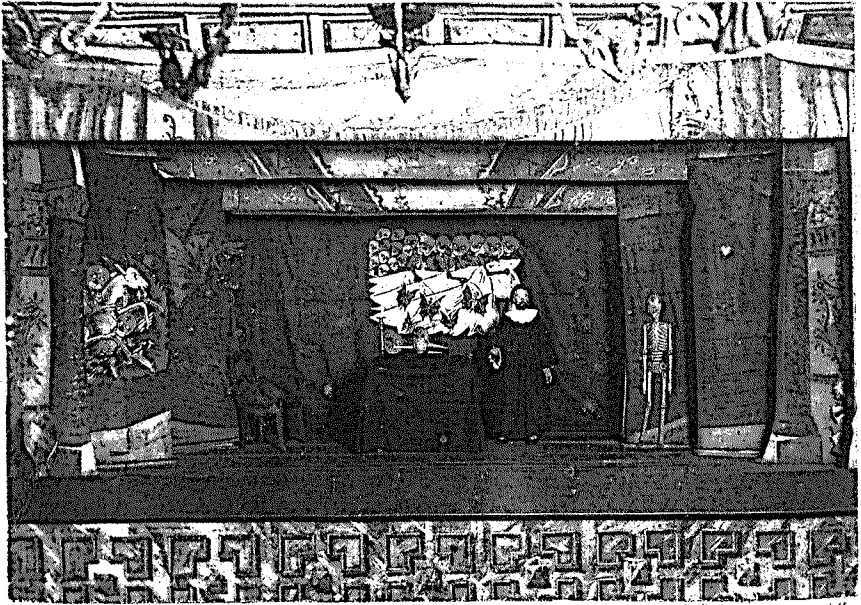
»G'schwind, g'schwind!« rief sie und zog mich durch das Dunkel an die Wendeltreppe hinaus; »s is eigentli mit recht«, fuhr sie fort, »daß i di elass'n hab; aber, gel, du hast doch dei Gaudi g'habt!«

Ich dachte an den leisen Krach von vorhin. »Ach, es wird ja nichts gewesen sein!« Mit dieser Selbsttröstung lief ich die Treppe hinab und durch die Hintertür ins Freie. [...]

Es hatte sieben Uhr geschlagen; im Schützenhofe war heute, am Sonntagabend, alles besetzt; ich stand diesmal hinten, fünf Schuh hoch über dem Fußboden, auf dem Doppeltschillingsplatze. Die Talglichter brannten in den Blechlampetten, der Stadtmusikus und seine Gesellen fiedelten; der Vorhang rollte in die Höhe.

Ein hochgewölbtes gotisches Zimmer zeigte sich. Vor einem aufgeschlagenen Folianten saß im langen schwarzen Talar der

4. 9. 5. Faust in seinem Arbeitszimmer I. Akt.



Gustav Thurn, Plauen L.V.

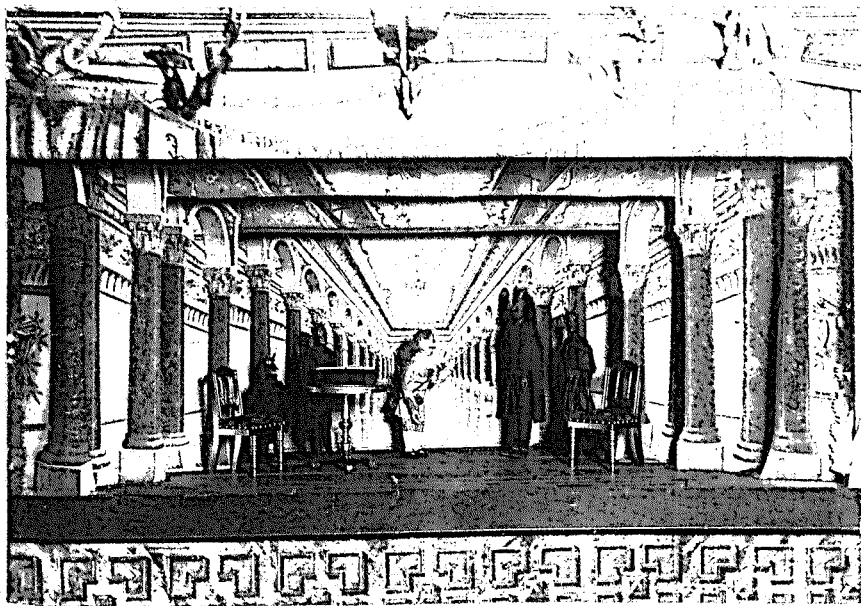
zu Buch 1 des Stückes. Manuskript Faust

Doktor Faust und klagte bitter, daß ihm all seine Gelehrsamkeit so wenig einbringe; keinen heilen Rock habe er mehr am Leibe, und vor Schulden wisse er sich nicht zu lassen; so wolle er denn jetzo mit der Hölle sich verbinden. – »Wer ruft nach mir?« ertönte zu seiner Linken eine furchtbare Stimme von der Wölbung des Gemaches herab. – »Faust, Faust, folge nicht!« kam eine andere, feine Stimme von der Rechten. – Aber Faust verschwor sich den höllischen Gewalten. – »Weh, weh deiner armen Seele!« Wie ein seufzender Windeshauch klang es von der Stimme des Engels; von der Linken schallte eine gellende Lache durchs Gemach. – – Da klopfte es an die Tür. »Verzeihung, Euere Magnifizenz?« Fausts Famulus Wagner war eingetreten. Er bat, ihm für die grobe Hausarbeit die Annahme eines Gehülfen zu gestatten, damit er sich besser aufs Studieren legen könne. »Es hat sich«, sagte er, »ein junger Mann bei mir gemeldet, welcher Kasperl heißt und gar fürtreffliche Qualitäten zu besitzen scheint.« – Faust nickte gnädig mit dem Kopfe und sagte: »Sehr wohl, lieber Wagner, diese Bitte sei Euch gewährt.« Dann gingen beide miteinander fort. – – »Pardaux!« rief es; und da war er. Mit einem Satz kam er auf die Bühne gesprungen, daß ihm das Felleisen auf dem Buckel hüpfte.

– – »Gott sei gelobt!« dachte ich; »er ist noch ganz gesund; er springt noch ebenso wie vorigen Sonntag in der Burg der schönen Genoveva!« Und seltsam, sosehr ich ihn am Vormit-

Szenen aus *Dr. Faust oder Kaspars Reise durch die Hölle* (Wandermarionettentheater von Richard Bonasky, 1895):
S. 168: 1. Akt, Faust in seinem Studierzimmer;
S. 169: 2. Akt, Kasperls Teufelsbeschwörung

3. II. Akt. Kasperl Unfallbegegnung (V. 26)



Gustav Thore, Plaque i. V.

3. II. Akt. Kasperl Unfallbegegnung

tage in meinen Gedanken nur für eine schmäbliche Holzpuppe erklärt hatte, mit seinem ersten Wort war der ganze Zauber wieder da.

Emsig spazierte er im Zimmer auf und ab. »Wenn mich jetzt mein Vater Papa sehen tät«, rief er, »der würd sich was Rechts freuen. Immer pflegt er zu sagen: »Kasperl, mach, daß du dein Sach in Schwung bringst!« – Oh, jetztund hab ich's in Schwung; denn ich kann mein Sach haushoch werfen!« – Damit machte er Miene, sein Felleisen in die Höhe zu schleudern; und es flog auch wirklich, da es am Draht gezogen wurde, bis an die Deckenwölbung hinauf; aber – Kasperls Arme waren an seinem Leibe klebengeblieben; es ruckte und ruckte, aber sie kamen um keine Handbreit in die Höhe.

Kasperl sprach und tat nichts weiter. – Hinter der Bühne entstand eine Unruhe, man hörte leise, aber heftig sprechen, der Fortgang des Stückes war augenscheinlich unterbrochen.

Mir stand das Herz still; da hatten wir die Bescherung! Ich wäre gern fortgelaufen, aber ich schämte mich. Und wenn gar dem Lisei meinewegen etwas geschähe!

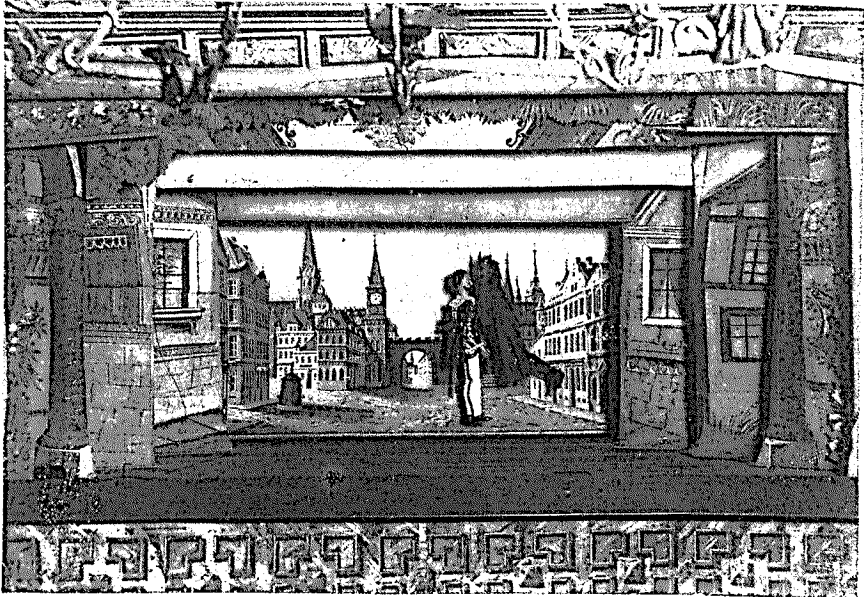
Da begann Kasperl auf der Bühne plötzlich ein klägliches Geheule, wobei ihm Kopf und Arme schlaff herunterhingen, und der Famulus Wagner erschien wieder und fragte ihn, warum er denn so lamentiere.

»Ach, mei Zahnerl, mei Zahnerl!« schrie Kasperl.

»Guter Freund«, sagte Wagner, »so laß Er sich einmal in das

20. 11. 1895 9. 56. Kasperle vom Teufel geholt.

19. 12. 1895



Gustav Thoma, Plauen i. V.

Das Kasperle vom Teufel geholt.

Maul sehen!« – Als er ihn hierauf bei der großen Nase packte und ihm zwischen die Kinnladen hineinschaute, trat auch der Doktor Faust wieder in das Zimmer. – »Verzeihen Euere Magnifizienz«, sagte Wagner, »ich werde diesen jungen Mann in meinem Dienst nicht gebrauchen können; er muß sofort in das Lazarett geschafft werden!«

»Is das a Wirtshaus?« fragte Kasperle.

»Nein, guter Freund«, erwiderte Wagner, »das ist ein Schlachthaus. Man wird Ihm dort einen Weisheitszahn aus der Haut schneiden, und dann wird er seiner Schmerzen ledig sein.«

»Ach, du liebs Hergott!«, jammerte Kasperl, »muß mi arms Viecherl so ein Unglück treffen! Ein Weisheitszahnerl, sagt Ihr, Herr Famulus? Das hat noch keiner in der Famili gehabt! Da geht's wohl auch mit meiner Kasperlschaft zu End?«

»Allerdings, mein Freund«, sagte Wagner; »eines Dieners mit Weisheitszähnen bin ich baß entraten; die Dinger sind nur für uns gelehrte Leute. Aber Er hat ja noch einen Bruderssohn, der sich auch bei mir zum Dienst gemeldet hat. Vielleicht«, und er wandte sich gegen den Doktor Faust, »erlauben Euere Magnifizienz!«

Der Doktor Faust machte eine würdige Drehung mit dem Kopfe.

»Tut, was Euch beliebt, mein lieber Wagner«, sagte er; »aber stört mich nicht weiter mit Eueren Lappalien in meinem Studium der Magie!«

Szene aus *Dr. Faust oder Kaspars Reise durch die Hölle* (Wandermarinettentheater von Richard Bonesky, 1895): 3. Akt, Faust wird vom Teufel geholt

– – »Heere, mein Gutester«, sagte ein Schneidergesell, der vor mir auf der Brüstung lehnte, zu seinem Nachbar, »das geheert ja nicht zum Stück, ich kenn's, ich hab es vor ä Weilchen erst in Seifersdorf gesehn.« – Der andere aber sagte nur: »Halt's Maul, Leipziger!« und gab ihm einen Rippenstoß.

– – Auf der Bühne war indessen Kasperle, der zweite, aufgetreten. Er hatte eine unverkennbare Ähnlichkeit mit seinem kranken Onkel, auch sprach er ganz genau wie dieser; nur fehlte ihm der bewegliche Daumen, und in seiner großen Nase schien er kein Gelenk zu haben.

Mir war ein Stein vom Herzen gefallen, als das Stück nun ruhig weiterspielte, und bald hatte ich alles um mich her vergessen. Der teuflische Mephistopheles erschien in einem feuerfarbenen Mantel, das Hörnchen vor der Stirn, und Faust unterzeichnete mit seinem Blute den höllischen Vertrag:

»Vierundzwanzig Jahre sollst du mir dienen; dann will ich dein sein mit Leib und Seele.«

Hierauf fuhren beide in des Teufels Zaubermantel durch die Luft davon. Für Kasperle kam eine ungeheuerere Kröte mit Fledermausflügeln aus der Luft herab. »Auf dem höllischen Sperling soll ich nach Parma reiten?« rief er, und als das Ding wackelnd mit dem Kopfe nickte, stieg er auf und flog den beiden nach.

– – Ich hatte mich ganz hinten an die Wand gestellt, wo ich besser über alle die Köpfe vor mir hinwegsehen konnte. Und jetzt rollte der Vorhang zum letzten Aufzug in die Höhe.

Endlich ist die Frist verstrichen. Faust und Kasper sind beide wieder in ihrer Vaterstadt. Kasper ist Nachtwächter geworden; er geht durch die dunkeln Straßen und ruft die Stunden ab:

Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen,
Meine Frau hat mich geschlagen;
Hüt't euch vor dem Weiberrock!
Zwölf ist der Klock! Zwölf ist der Klock!

Von fern hört man eine Glocke Mitternacht schlagen. Da wankt Faust auf die Bühne; er versucht zu beten, aber nur Heulen und Zähneklappern tönt aus seinem Halse. Von oben ruft eine Donnerstimme:

Fauste, Fauste, in aeternum damnatus es!

Eben fuhren im Feuerregen drei schwarzhaarige Teufel herab, um sich des Armen zu bemächtigen, da fühlte ich eins der Bretter zu meinen Füßen sich verschieben. Als ich mich bückte, um es zurechtzubringen, glaubte ich aus dem dunkeln Raume unter mir ein Geräusch zu hören; ich horchte näher hin; es klang wie das Schluchzen einer Kinderstimme. – »Lisei!« dachte ich »wenn es Lisei wäre!« Wie ein Stein fiel meine ganze Untat mir wieder aufs Gewissen; was kümmerte mich jetzt der Doktor Faust und seine Höllenfahrt!

In einem Zimmer des Faust; sitzt an einem Tisch und blättert in einem Buche, nebst andern Büchern, die um ihn her liegen.

Faust: Ich suche in diesem Buche die Gelehrsamkeit und kann sie nicht finden! Ich mag alle Bücher durchwandern, so kann ich den Stein der Weisheit nicht finden! O wie unglücklich bist du, Faust: immer dacht ich, es müßte sich einmal das Blatt wenden, aber alles umsonst. Erst kürzlich habe ich ein Werk fertiggestellt, woran ich zwei volle Jahre mich müde gearbeitet habe, und an das Leipziger Collegium verkauft! Und welche Belohnung? vor eine solche zweijährige Mühe und Anstrengung? 30 Taler! – ein armer Tagelöhner, ein Knecht, der am Pfluge arbeitet, bekommt auch 30 Taler des Jahrs, und ich, Professor zu Wittenberg, mit denen in einer Klasse? O Vaterland, Vaterland! so belohnst du meinen Fleiß, meine Mühe, meine durchwachten Nächte, die ich zugebracht habe, um die Theologie zu ergründen! Aber nein! bei den Himmel, ich will es nicht länger aufschieben, ich will mir alle Mühe geben, um in das Verborgne einen tiefen Blick zu machen, und die Natur zu ergründen. Wer wird mich schützen vor Kälte? wenn heute oder morgen die morsche Hütte über meinem Haupte zusammen fällt? Wer wird mich kleiden, wenn dieser Rock zerrissen ist? Und noch dazu dringende Schuldner, die mir drohen, mich heute oder morgen ins Gefängnis zu werfen, wenn ich sie nicht befriedige und bezahlen kann! Ich habe alles genossen, und alles ist ein erbärmliches Possenspiel, so schnell zum Lachen

Teufel, Kasperl und Gretel. Französische Puppen, um 1900



Der unzüchtig teuflische Bub Faust hielt sich ein Weil zu Wittenberg, kam etwan zum Herrn Philippo [Melanchthon], der las ihm dann einen guten Text, schalt und vermahnte ihn, daß er von dem Ding beizeit abstünd, es würd sonst ein böses End nehmen, wie es auch geschah. Er aber kehrte sich nicht dran. Nun wars einmal um zehn Jahr, daß der Herr Philippus aus seinem Studorio herunter ging zu Tisch: war Faust bei ihm, den er da heftig bescholten hatte. Der spricht wieder zu ihm, Herr Philippe, ihr fahrt mich allemal mit rauhen Worten an, ich wills einmal machen, wann ihr zu Tisch geht, daß alle Hefen in der Küchen zum Schornstein hinausfliegen, daß ihr mit euern Gästen nichts zu essen werdet haben. Darauf antwortet ihm Herr Philipp. Das sollst du nicht lassen, ich scheid dir in dein Kunst. Und er ließ es auch.

Aus den *Faust-Erzählungen* von Augustin Lercheimer (1585)

als zum Weinen. O Schicksal! zeige mir auf dieser Welt einen einzigen weisen, tugendhaften Mann, und ich will ihm auf den Knien nachfolgen; aber auf dieser Marionettenwelt, wo sichs nicht der Mühe lohnt, den Draht zu ziehen, verachte ich alles. Weg mit dem mikrologischen Geschwätz, es ist weiter nichts als eine Zerfetzung der Leidenschaften, fort mit dem ganzen Plunder ins Feuer, mit dem ich nicht einmal meine tägliche Nahrung erwerben kann, nur du, o liebe Nekromantie, bist mir allein willkommen!

*

Fünfter Auftritt

Wagner. Kasper.

Wagner: Bube! was machst du da für einen Lärm? auf meinen Herrn seinen Zimmer?

Kasper: Du Lumpenhund, heiß mich keinen Buben, denn ich habe mehr Haare auf meinem Bart als du.

Wagner: Wer bist du? Wo kommst du her? Oder wo willst du hin?

Kasper: B'rrr! frag mich nicht so viel auf einmal.

Wagner: Wo bist du her?

Kasper: Ja das weiß ich selber nicht!

Wagner: Wer war denn dein Vater?

Kasper: Mein Vater! Das war ein Mann.

Wagner: Konnte er denn eine Profession?

Kasper: Das versteht sich! er war, wart, wart ein bischen! nun hab ichs doch wieder vergessen! es schneidert sich.

Wagner: Nun! vielleicht ein Schneider?

Kasper: A! was! es schneidert sich, a, a!

Wagner: Ein Pelzschneider! vielleicht?

Kasper: Nichts da, kein Pelzschneider.

Wagner: Oder ein Hosenschneider?

Kasper: Nichts Hosenschneider, verstehe mich, es war halt so ein Mann, er ging auf die Jahrmärkte, und wenn er weiter nichts erwünschen konnte, so nahm er mit ein paar Schnupftüchern vorlieb.

Wagner: Das ist ja entsetzlich, das nennt man einen Beutelschneider. Was war denn deine Mutter?

Kasper: Meine Mutter! die ist lebendigen Leibes mit zehn Klaffern Holz gen Himmel geflogen.

Wagner: Wie so! Wie ist denn möglich?

Kasper: Sieh! die Leute haben gesagt, sie wäre eine Hexe gewesen, da wurde ein hoher Haufen Holz aufeinander gesetzt, und meine Mutter oben drauf gebunden, und das Holz unten angezündet, und die Tambours und Pfeifer die machten ein Lärmen, es war zum Totlachen.

Wagner: Das ist ja unerhört, und dein Bruder?

Kasper: Mein Bruder! das war ein komischer Kerl, wenn er des Morgens mit zwei Pferden ausfuhr, kam er des Abends mit vier wieder.

Wagner: Das kommt ja immer schrecklicher, und deine Schwester?



Zwei Schmuckpostkarten
 »Auerbachs Keller« von der
 Alt-Leipzig-Ausstellung 1897
 mit Motiven aus Goethes
 Faust



Kasper: Meine Schwester, die ist in der Stadt und bügelt Manschetten, und verdiente etwas Kleingeld, nach dem Trommelschlage.

Wagner: Mit einem Wort, leben deine Eltern noch?

Kasper: Ja, die leben noch, sie sind aber gestorben.

Wagner: Nicht wahr, mein Freund, du bist gewiß jetzt herrenlos?

Kasper: O du dummer Teufel, ich höre gewiß besser als du.

Wagner: Du verstehst mich nicht recht, ob du einen Herren suchst?

Kasper: Richtig! richtig, entweder such ich einen Herrn, oder ein Herr sucht mich, eins von den beiden.

Wagner: Wenn du willst, so kannst du gleich Dienste bei meinem Herrn nehmen.

Kasper: Wer ist denn dein Herr?

Wagner: Mein Herr ist ein Professor.

Kasper: Was? ein Brotfresser? der bin ich auch.

Wagner: Ei, ei! du verstehst mich nicht recht, ein Professor ist so viel als ein Gelehrter.

Kasper: O! ausleeren kann ich auch, alle Gläser, wenn was drin ist.

Wagner: Also du kannst lesen und schreiben?

Kasper: Ja schreiben kann ich wie ein Jurist, wenn ichs aber geschrieben habe, kann's kein Teufel lesen. Aber sag mir einmal, wer bist denn du?

Wagner: Ich bin ein Famulus!

Kasper: Hab ich mein Lebtage so was gehört, das ein Brotfresser einen Hammelochs braucht.

Wagner: Ei, ei, du verstehst mich wieder nicht recht, ein Famulus ist so viel als ein Schreiber.

Kasper: Sag mir doch, wie heißt denn dein Herr?

Wagner: Mein Herr heißt Doktor Johann Faust.

Kasper: Pfui Teufel, das ist mir ein grober Namen, auf die Faust werde ich mein Lebtage denken.

Wagner: Wie so?

Kasper: Sieh! ich habe einmal eins mit der Faust auf die Nase gekriegt, daß mir die Zähne im Maul gewackelt haben.

Wagner: Das ist bei uns der Fall nicht.

Kasper: Und wie heißt denn du?

Wagner: Ich heiße Wagner!

Kasper: Pfui Teufel! du bist noch zehnmal grober als dein Herr.

Wagner: Und nun, warum denn?

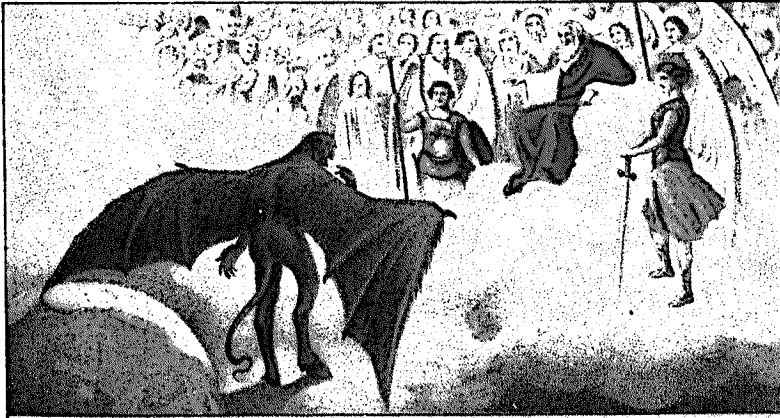
Kasper: Schau! ich war einmal bei einem Wagner in der Kost, und der Kerl hat mir lauter Hobelspähne statt Salat zu fressen gegeben.

Aria des Kasper

Den Teufel verschreib ich mich nicht,
Das wär gegen Gewissen und Pflicht,
Denn durch das abscheuliche Geld
Wird mancher so greulich geprellt.

Was nützt mir denn Reichtum und Ehr,
Wenn ich schön beim Teufel da wär',
Und müßte beim Becher voll Wein
Den Teufel sein Brüderchen sein.

Jetzt leb ich vergnügt bei den Schmaus!
Und lache den Teufel brav aus,
Und bleibe ein ehrlicher Mann,
Dann sieht mich kein Teufel mehr an.



Liebig

FAUST. - I. TEIL. - 1. Prolog im Himmel.

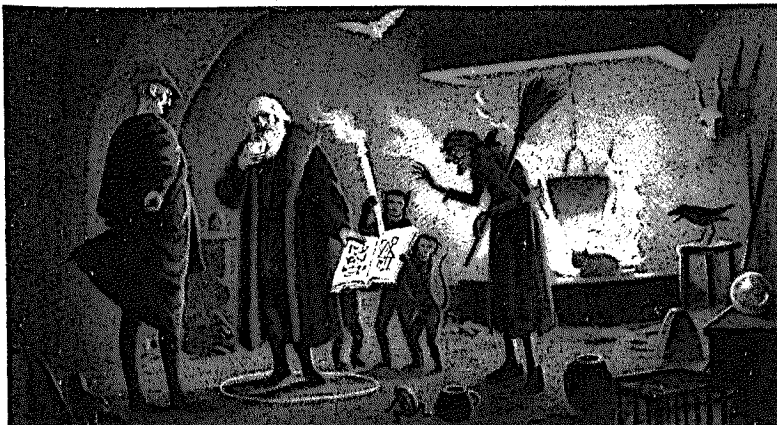
LIEBIG-ERZEUGNISSE, natürliche, eingedickte Fleischbrühe.



FAUST. - I. TEIL. - 2. Der Pakt mit dem Teufel.

ECHTER LIEBIG FLEISCH-EXTRAKT.

Liebig



Liebig

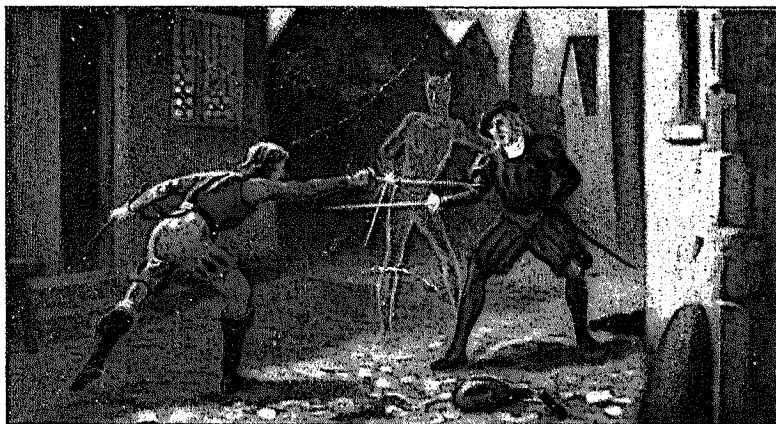
FAUST. - I. TEIL. - 3. Faust's Verjüngung.

LIEBIG-ERZEUGNISSE vereinfachen die Küchenarbeit.



FAUST. - I. TEIL. - 4. *Faust und Margarete.*
LIEBIG FLÜSSIG, gewürzter, flüssiger Fleisch-Extrakt.

J. Liebig



J. Liebig

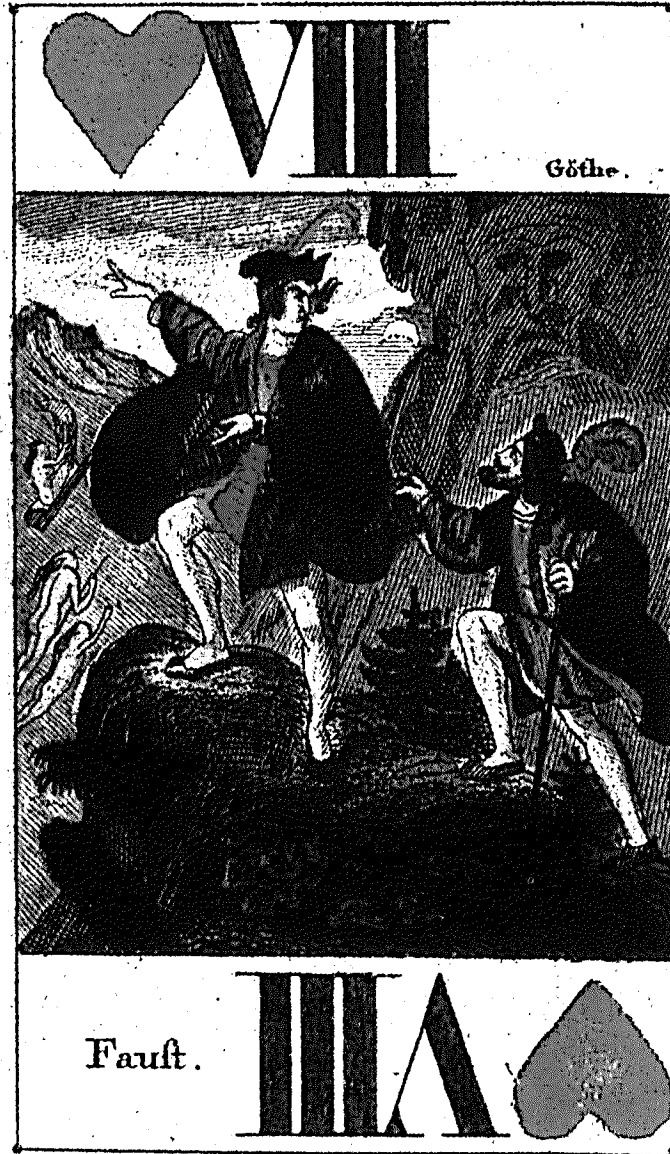
FAUST. - I. TEIL. - 5. *Zweikampf mit Valentin.*
LIEBIG-ERZEUGNISSE, aus bestem Ochsenfleisch.



FAUST. - I. TEIL. - 6. *Abschied von Gretchen.*
Liebig Fleischbrüh-Würfel mit Liebig Fleisch-Extrakt.

J. Liebig

Goethe



Spielkarte mit Faust und Mephisto beim Aufstieg auf den Brocken in der Walpurgisnacht. Aus einem Whist-Spiel, Wien 1834

Hans Joachim Kreutzer. Goethes *Faust* und die Musik. Schauspielmusik oder musikalisches Drama?

An der Pariser Großen Oper, dem Zentrum der französischen Operntradition, ist Charles Gounods *Faust*-Oper das bis heute am häufigsten gespielte Werk. In der Geschichte des Faust-Themas seit Goethe ist diese Oper insofern ein Sonderfall, als ihre beiden Fassungen, von 1859 bzw. 1869, in der Titelgebung zwischen den Namen beider Protagonisten schwanken: Margarete und Faust. So verfehlt es grundsätzlich wäre, das Werk Gounods mit Goethes *Faust*-Drama zu vergleichen: Ein gravierender Defekt in der Wirkungsgeschichte der Tragödie Goethes in Deutschland ist in Gounods Oper von vornherein vermieden, nämlich die vielen schiefen bis falschen Assoziationen, die sich im Deutschen, bis in den sprichwörtlichen Gebrauch hinein, an den Namen Gretchen als den einer nahezu kindlichen Gestalt, mit spezifisch deutschen Attributen dazu, den Zöpfen etwa, knüpfen. Nicht nur bei Gounod hat die Tragödie nun einmal zwei Protagonisten; bei Goethe, der die weibliche Hauptgestalt geschaffen hat, ist das nicht anders. Mit besonderer Klarheit zeigt sich dieses Problem in dem Fortleben des Goetheschen *Faust* in der Geschichte der europäischen Musik, das so gut wie ganz auf dem 1808 veröffentlichten ersten Teil beruht. Die wenigen Ausnahmen bestätigen dies, gerade weil sie so hochprominent sind. Das sind Robert Schumann mit der ›Dritten Abteilung‹ seiner *Szenen aus Goethes Faust* und Gustav Mahler mit seiner achten Symphonie.

Den Komponisten Arrigo Boito wird man diesem elitären Rang nicht zurechnen, aber ein hochgebildeter Literat war er, der mit *Otello* und *Falstaff* für Giuseppe Verdi zwei der besten Libretti in dessen Œuvre überhaupt schrieb. Der dritte Akt seiner eigenen Faust-Oper, die nun Mefistofele als Titelgestalt hat, ist immerhin ein Helena-Akt, er führt Faust ins klassische Griechenland. Geschmackskonventionen im Opernleben lassen sich nur schwer bezwingen, und Boito zog gegen das traditionelle Bild von Goethes *Faust* zunächst den Kürzeren – über lange Zeit hin ließ man den dritten Akt seiner Oper bei Aufführungen überhaupt weg, so daß das Werk klar und eindeutig als Tragödie endete. In Analogie dazu gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts ja auch die Versuchung, den Mozartschen *Don Giovanni* mit der Höllenfahrt des Helden enden zu lassen, ohne das Schlußsextett; man hat vielfach mit dem Gedanken gespielt, daß dies die authentische Werkgestalt sei. Heute zwar wird mit einer gewissen Selbstverständlichkeit die gesamte *Faust*-Dichtung Goethes mit ihren 12.111 Versen als ein Ganzes angesehen, doch auch den Literaturwissenschaftlern von Profession hat erst ein Außenseiter auf die Sprünge helfen müssen. Das war der klassische Philologe Karl Reinhardt, und sein entscheidender Vorstoß, eine Interpretation der Klassischen Walpurgisnacht, die das Bild vom *Faust* entscheidend gewandelt hat, datiert vom Jahre 1945.

Der Theaterdichter Goethe hat sich seinen *Faust* nie als einen reinen Wort-Text vorgestellt. Für ihn bildete das Medium Musik stets ein konstruktives Element des dramatischen Bauplans, freilich in den beiden Teilen des *Faust* verschieden, korrespondierend mit ihrer sehr unterschiedlichen dramatischen Faktur. Will man das nachvollziehen, dann muß man den Standpunkt des Regisseurs und seiner Helfer einnehmen. Der Leser verhalte sich so, als habe er definitiv zu entscheiden, an welchen Stellen und mit welchen Mitteln im Theater Musik gemacht werde, singend, solistisch, chorisch, mit Instrumenten, rein instrumental, von wem und durch wen veranlaßt. Sogenannte Sprachmusik und musikalische Metaphorik sind etwas anderes, sie sind auf anderer Ebene zu verhandeln.

Die Musikwissenschaft spricht in solchen Zusammenhängen von Schauspielmusik, was von Bühnenmusik, Inzidenzmusik, zu unterscheiden wäre. Unter diesem Aspekt steht der *Faust* in seiner Zeit nicht einsam da. Schillers spätere Dramen, etwa *Die Jungfrau von Orleans* und *Wilhelm Tell*, bieten musikalische Bauteile in reichem Ausmaß. Doch gerade diejenigen der Zeitgenossen, die in der Theorie die Prinzipien der Gattungsmischung und der Mischung der Künste am nachhaltigsten verfochten – die Dichter der romantischen Generation also –, haben die wenigsten praktischen Beispiele vorgelegt, die man zum Vergleich heranziehen könnte. Ihr eigener, neuartiger Beitrag zur dramatischen Gattung besteht am ehesten in dem Lese-drama, bei dem an eine Bühnenrealisation gar nicht gedacht ist. Aber auch Goethe ist nur in diesem einen Fall wirklich bis an die Grenzen des Vorstellbaren gegangen, was das Ineinanderweben der Künste angeht. Die Musik im *Faust* ist keine Schauspielmusik im gebräuchlichen Sinne damaliger Zeit. Als Schauspiel mit Musik mag Goethes *Egmont* gelten: Da tritt Musik neben und zwischen gesprochene Textpartien. Beethoven hat das 1809/10 gleichsam nach Goethes Anweisung von 1788 ausgeführt. Wenn die eine oder andere Zwischenaktmusik mehr oder weniger sei es vorgeschrieben, sei es ausgeführt wäre oder auch nicht, würde das den Charakter des Dramas nicht verändern.

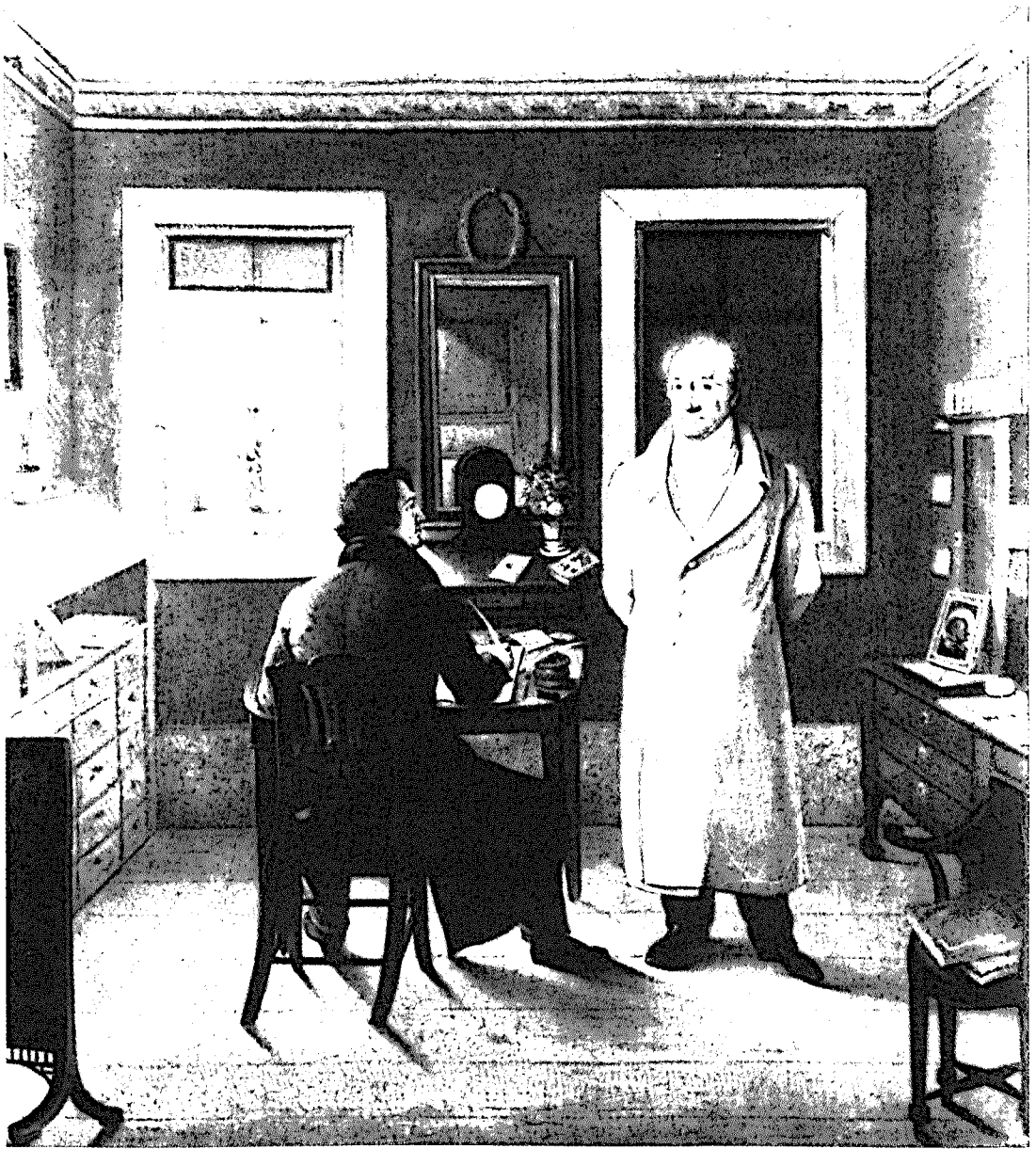
Über diejenige Art von Musik, wie er selbst sie bei seinem *Faust* für denkbar hielt, hat Goethe Überlegungen angestellt. Mit wohlherwogenen Argumenten hat er sich 1827, als er die Helena-Dichtung abgeschlossen hatte, »Meyer-Beer« (so schrieb Eckermann den Namen) als den richtigen Partner gewünscht. Italienisches stand für Goethe beim *Faust* vielfach für Antikisches. In diesem Sinne hat er den geeigneten Komponistentypus recht genau umrissen: »Es müßte einer sein [...], der wie Meyerbeer lange in Italien gelebt hat, so daß er seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise verbände.« Zwei Jahre später, 1829, wiederholte Goethe sein Plädoyer für Meyerbeer noch einmal, und erst dann schickte er den Satz voraus: »Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen.« Die bedeutendste Dichtung des berühmtesten deutschen Dichters mit dem Namen eines Juden in Verbindung zu bringen, haben sich deutsche Musikwissenschaftler stets gescheut, und Germanisten pflegen das Zitat von 1829 entsprechend zu verstümmeln.

Richard Wagner hat über Meyerbeer mancherlei gesagt und, nach seiner Art, sehr Verschiedenes; um 1840 druckte er einen Satz, der die schönste Rechtfertigung für Goethes Urteil bietet: »Meyerbeer schrieb Weltgeschichte, Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der National-Vorurtheile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprach-Idiome, er schrieb Thaten der Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart schrieben, und diese waren Deutsche und Meyerbeer ist ein Deutscher.«

Nüchtern geurteilt: Zwischen Mozart und Meyerbeer, zwischen Mozart und dem Helena-Akt liegt ein Halbjahrhundert. Musikgeschichtlich läßt sich Goethes *Faust*-Dichtung als Ganzes nicht verorten. Ein Urteil über Meyerbeer konnte Goethe sich nur durch Vermittlung Dritter bilden, von den damals noch eher Rossini nahestehenden Kompositionen Meyerbeers kannte er keine. Goethes Neigung zu Meyerbeer ist stilgeschichtlich durchaus gegründet. Als Goethe 1829 den Namen Mozarts nannte, berief er sich auf den Komponisten des *Don Juan* und damit auf die romantische Bühnenleitgestalt des 19. Jahrhunderts schlechthin, auf Mozarts Wirkungsgeschichte also. Was Goethe von Mozart kannte, ist mit dem frühen Meyerbeer nicht gänzlich unvereinbar. Seine Aussage bewegt sich im Rahmen der damals bereits national akzentuierten opernästhetischen Diskussion.

Die Ausmaße der von Goethe vorgedachten, vorgesehenen musikalischen Anteile am *Faust* sind exorbitant. Bei kritischer Einschätzung der Bühnenanweisungen, der Versformen, der Figurenkonstellationen sind von den 4612 Versen des ersten Teils neunzehn Prozent in irgendeiner Form mit Musik gedacht. Bei den 7499 Versen des zweiten Teils gilt Analoges jedoch sogar für vierundzwanzig Prozent. Wie bestimmt man überhaupt die Länge eines Dramas? Der Literaturwissenschaftler betrachtet den Text und gibt Verszahlen an. Ein Drama ereignet sich aber auf der Bühne, sein Text ist gleichsam eine allererst zu realisierende Partitur. Die Zeitdauer eines gesungenen Verses kann man durchschnittlich auf das Dreifache des gesprochenen Textes veranschlagen. Zudem – die Zeitdauer auch von Sprechversen ist höchst unterschiedlich. Bei gleicher Silbenzahl kann sich im einen Fall ein Vivace ergeben, im andern ein Adagio, das hängt von Figurengestaltung und Bühnensituation ab.

Im ersten Teil des *Faust* greifen Text und gedachte Musik auf vier völlig verschiedenen Ebenen ineinander: Gretchens Lieder, dann die Geisterchöre, ferner die Gesänge der Studenten und Mephistos, schließlich die großen Ensembleszenen. Bei der Personenkonfiguration in der Konzeption seines Dramas stand Goethe vor dem Problem, wie die beiden so außerordentlich verschiedenen Hauptgestalten für die Perspektive des Zuschauers in ein Gleichgewicht zu bringen waren, der Spitzengelehrte und das ganz einfache Mädchen, zwar im heiratsfähigen Alter, doch auf einer der untersten Stufen der Ständeleiter. Im Bühnendialog war das nicht zu leisten. Ihre Kontur, ihre Größe auch gewinnt die Gretchengestalt aus der Tiefenschicht heraus, in der ihre im wesentlichen monologischen Äußerun-



gen miteinander verbunden sind, und da ist sie stets alleine, ja einsam. Ihre Äußerungsformen lehnen sich an Musik an oder sind tatsächlich Gesang. Ihre Verknüpfung untereinander macht sie zu folgerichtigen, notwendigen Gliedern der dramatischen Motivierungstechnik.

Nur das erste der Lieder Margaretes, den »König in Thule«, hat Goethe auch in seine Gedichtausgaben aufgenommen. Alleine schon der Name Thule markiert eine deutliche Grenze zum volkstümlichen Lied. In der antiken Geographie, der der Name der Insel entstammt, kennt Gretchen sich bestimmt nicht aus.

Goethe diktiert in seinem Arbeitszimmer dem Schreiber John. Ölgemälde von J. J. Schmeller, 1829/31

Gemeint ist: die fernste Ferne der bekannten Welt, ein Unmöglichkeitstpos. Was die Gretchengestalt ausmacht – ihr Verfallensein dem einen, unteilbaren Gefühl; die unbedingte Treue, bis in den Tod; und die Zerstörung der leiblichen Person –, das vermittelt der Gesang, das Lied.

Ob Gretchens zweites Lied, »Mein Ruh' ist hin«, als gesungen zu denken ist, wird unterschiedlich beurteilt. Wenn in der Theaterpraxis hier gesungen wird, dann ist das wohl eher eine Konsequenz der Wirkungsgeschichte, in der Hauptsache der Komposition Franz Schuberts. Doch im Gegenbild: Faust hat keine Lieder, an der Musik hat er keinen Anteil, er wird von Musik allenfalls berührt. So gesehen, hat Goethe die Grundgestalt des Faust-Mythos von 1587, in dem Gretchen ja nicht enthalten ist, nicht verändert: Faust bleibt weiterhin eine Figur der protestantisch geprägten Universitätswelt der Frühen Neuzeit.

Fausts Isoliertheit als einzige musiklose Gestalt zeigt sich nicht zuletzt darin, daß der Teufel sehr wohl Musik zu machen weiß. Gemäß göttlichem Regiekonzept (»Von allen Geistern die verneinen / Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last«) darf er die scharfe Hofsatire seines Flohliedes vortragen, in scherzhaftem Ton, versteht sich. Daß er das Böse will und es auch herbeizuführen weiß, beweist seine Verhöhnung Margaretes in seinem Ständchen vor ihrem Fenster: Da macht er den eigenartig tatenlos danebenstehenden Doktor im anschließenden Zweikampf mit Valentin zum Mörder. Bei seiner Selbstvorstellung hörte man es anders, da sprach er »von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft«. Kein ehrlicher Handel also, der Vertrag mit dem Teufel.

Eine solche Rollenaufteilung, mit Fausts Sonderstellung außerhalb der Welt der Musik, hätte sich selbstverständlich in keiner Spielart der Operngattungen des 19. Jahrhunderts aufrechterhalten lassen. Sicher ohne eine bewußte Entscheidung Gounods und seiner Librettisten Barbier und Carré bringt die Titelschwankung zwischen den Namen Faust und Margarete die doppelte Wurzel des Faustdramas, wie sie den ersten Teil von Goethes Werk prägt, überaus deutlich zum Vorschein: Hier, in Goethes Version, sind zwei Geschichten ineinandergefügt, vielleicht nicht einmal völlig bruchlos. In der Sprache der Literaturhistoriker heißen sie die Gelehrtentragödie und die Gretchentragödie. Erstere geht zurück auf die erzählte Lebensgeschichte des Doktor Faust, verfaßt von einem Unbekannten, zuerst ans Licht getreten in einem Druck von 1587. Das ist eine Erzählung von der Grenzüberschreitung als Prinzip des wissenschaftlichen Erkenntnistriebs mit Hilfe eines Teufelspaktes. Von dieser Geschichte hat sich bei Gounod, den die Tragödie Marguerites weit mehr anzog, so gut wie nichts bewahrt. Die Gretchentragödie in Goethes Drama hingegen enthält mannigfache Lebenswirklichkeit: Da ist die am 14. Januar 1774 hingerichtete Kindesmörderin Susanna Margaretha Brandt, und da ist ferner ein außergewöhnlich schönes Mädchen aus »den untern Volks-Klassen«, wie Goethe sich in *Dichtung und Wahrheit* ausdrückt, und in diesem Umkreis Goethes Beziehung als Halbwüchsiger zu einer Frankfurter »gang« – ominöserweise hat er im Alter

und damit im Rückblick dem damals aus der Stadt verschwundenen Mädchen stilisierend den Namen Gretchen gegeben. Als schriftstellerisches Verfahren gehört das in den Rahmen von Goethes Auffassung von den »wiederholten Spiegelungen«.

Die Geisterchöre treten im *Faust* erstmals in der ersten Studierzimmerzene auf. Musik als Instrument des teuflischen Verführers kennt bereits die *Faust-Historia*, eigenartigerweise in der Form reiner Instrumentalmusik, eine musikgeschichtlich im 16. Jahrhundert noch gar nicht existierende Form. Derartiges gibt es bei Goethe im ersten Teil des *Faust* nicht. Die Geisterchöre sind eine relativ spät eingesetzte Bereicherung, sie finden sich erst in der vollständigen Version von 1808. Die literarisch-musikalische, der gemischte Charakter des *Faust*, wie wir ihn heute kennen, war nicht von vornherein intendiert.

Es ist nicht in allen Fällen auszumachen, wer da eigentlich singt oder, genauer, wer welche Geister singen läßt. Nicht identifizierbar ist der Verursacher bei den Chören der Osternacht. Dreimal wird in der ersten Zeile des Chorgesangs eine altberühmte, noch heute im Gebrauch befindliche Leise des 12. Jahrhunderts in der Version des Wittenberger Gesangbuchs von 1529 aufgenommen: »Christ ist erstanden!« Den Regisseur könnte das an Klänge aus dem Gottesdienst in einer benachbarten Kirche denken lassen. Sämtliche Kommentare schlagen das auch so vor. Ein kapitaes Fehlurteil: Der Protestantismus kannte überhaupt keinen Gottesdienst in der Osternacht, und in der Alten Kirche war die Ostervigil schon seit dem 6. Jahrhundert auf den Karsamstag vorgezogen worden. Wer also läßt in der Osternacht die Glocken läuten *supra urbem*? Die Gelehrten haben wacker gestritten, ob hier himmlisch oder mephistophelisch gesungen werde, doch ohne Erfolg. Wir werden es nicht erfahren, und wir sollen es nicht erfahren. Weder Gottvater noch Mephisto können daran interessiert sein, daß Faust in dieser Nacht den braunen Saft trinkt. Wo bliebe ihr Wettstreit um die Seele des Menschen? Die Geister, die da singen, sind Geister. Als jenseitig haben wir sie zu verstehen, weiter gelangen wir nicht.

Auch die teils reichlich irdischen, teils nahezu banalen Lieder aus der Welt der Bürger, Bauern und Studenten sind, in ihrer je eigenen Form, dem Handlungsfaden immanent. Es ist nicht Eigenthematik in einem Seitentrieb, wenn unter der Dorfblinde von der Verführung eines Mädchens gesungen wird, sondern dramatische Vorausweisung, und gleiches gilt für das Soldatenlied, in dem Verführung als Erstürmung von Burgen erscheint. Die studentischen Gesangs-Platitüden stimmen bedenklich. Damit geht eine Einstufung *des* Studenten im Personengefüge einher, die bei einem Dichter von derartiger Präzision in der Abschattierung der Ständerollen nicht eben von Wertschätzung zeugt. Es hielte schwer, in den ganzen zwölftausend Versen Gestalten von vergleichbarer Tölpelhaftigkeit zu finden.

Die bedeutendsten dramengeschichtlichen Neuerfindungen Goethes bestehen in den großdimensionierten multimedialen Ensembleszenen des *Faust*. Im ersten Teil finden sich zwei, die

Walpurgisnacht und ihr literatursatirisches Satyrspiel dazu, der Walpurgisnachtstraum; im zweiten Teil sogar fünf. Hierher rechnet in gewissem Sinne auch die Domszene. Sie ist schon in der ältesten erhaltenen *Faust*-Version enthalten. Nach den Begriffen der Zeit ist sie ein formgerechtes Melodrama: durchgehend instrumental unterlegt, mit gesprochenem Dialog und dazu liturgischer Chorgesang. In der Kürze und Konzentriertheit der Szene vermittelt sich die außerordentliche Faszination, die diese Leitgattung der Empfindsamkeit im Musiktheater ausstrahlte.

In der Mitte der Walpurgisnacht, spätestens ab Vers 4050, setzt Musik ein, gesungene, Chor und Soli im Wechsel. Über bald zweihundert Verse hin ist durchgehend orchestrale Begleitung vorgesehen, für den Walpurgisnachtstraum – für Verwendung in einem Opernlibretto inhaltlich kaum geeignet – volles Orchester von Anfang an. Mißtönig müßte es in der Brockenmusik übrigens durchaus nicht zugehen. Daß es Mephisto ist, der sie ein »verflucht Geschnarr« nennt, könnte auch das Gegenteil bedeuten: Je schöner sie ist, desto mißfälliger dem Teufel.

Musikalische Elemente verschiedenster Art, der Zeit grosso modo nicht fremd, gehören von allem Anfang an zur Struktur des *Faust*-Dramas, mit Lied und Melodrama auch musikhistorisch definierte Gattungen. Diese Elemente sind integrale Bestandteile der dramatischen Motivierungstechnik, sie gestalten die Verlaufskurve und den Rhythmus des Dramas. In diesem Sinne ist der erste Teil des *Faust* ein musikalisches Drama, er ist nicht etwa ein Schauspiel mit Musik. Im Gang seiner Entstehung hat die Musikalisierung des Dramas entscheidend zugekommen. Im zweiten Teil wird sie gesteigert fortgeführt, in einem ganz anderen Stil, in neuartigen, hochkomplexen multi-medialen Szenenformen.

In den beiden ersten Versen des *Faust*: »Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang« verkündigen die Erzengel eine positive Lösung, die sich dann in der Bergschluchten-Szene, der letzten des zweiten Teils, auch tatsächlich vollzieht; dieser große Spannungsbogen freilich hat die Welt der Oper kaum berührt. Goethes harmonisierende Mythenmetamorphose ist in der nun gut vierhundert Jahre währenden Geschichte des Faust-Mythos ein Intermezzo. Vor wie nach Goethe erleidet Faust Bestrafung für ein Vergehen. Die Erlösung, die Faust bei Goethe erfährt, beruht auf einem Läuterungsvorgang, der im Grundzug den Harmonievorstellungen der altgriechischen Naturphilosophie entstammt. Es ist die Frage, ob die Konjunktur des Faust-Mythos in Dichtung und Musik heute nicht bereits Geschichte sei. In Thomas Manns *Doktor Faustus* war aus dem Wissenschaftler Faust ohnehin bereits ein Künstler geworden. Man müßte die Frage prüfen, indem man das Faust-Thema den Musikvorstellungen unserer Zeit gegenüberstellte.



Wim Wenders: Puppet, 1991

Die anderen werden nicht entwertet, wenn Einer vollendet, was allen möglich ist. Wer hätte sich je durch Goethe gedemütigt gesehen? Aber weshalb kreisen die Gedanken noch um dieses Massiv, wenn keiner mehr recht weiß, was ein Hofmann des kleinen Weimar gewesen sein kann? Wenn alle Umstände dieses Lebens kaum noch als Begünstigungen erscheinen, weder im Naturell noch im Weltbesitz, wenn die Entmythisierer die Steifheit, die Ungroßzügigkeit, den Aktensinn, schließlich den Egotismus dieses duodezfürstlichen Ministers bloßgelegt haben?

Es ist kein exemplarisches Leben, das dieses Theaterdirektors und Sammlers von allem und jedem, keins eines möglichen Führers und Geleiters zur Sinnentdeckung oder Sinnerfindung des Daseins. Aber, frage ich dagegen, gibt es ein anderes Leben, das wir je in so vielfachen Wirklichkeits- und Illusionsbeziehungen vor uns ausgebreitet gesehen hätten? Dessen Durchbildung in Selbstgewinn und Selbstverlust, Selbstfiktion und Selbstenttäuschung uns vergleichbar einsichtig geworden wäre? Und das nicht in der rüden oder rüde gemeinten Gestalt einer den Rousseauschen ›Confessions‹ auch nur angenäherten Rücksichtslosigkeit der Entblößung, sondern wegen der in ihm vollzogenen ›Arbeit‹ an der Realität in allen ihren Abschattungen, die sie dem Leben zuwenden kann.

Dazu gehört auch die Einzigartigkeit seiner Affektionen, seine Empfindlichkeit für Bilder, für die Genauigkeit, mit der sie in die Passungen des Lebens einrasten. Keine Leichtfertigkeit der Selbstüberschätzung, die uns in dieser Existenz nicht begegnete; aber auch kein Ernst der Selbstzurücknahme, der nicht aus Realitätsgewinn hervorgegangen wäre. Auch wenn wir hier, wie an aller Geschichte, lernen müssen, daß wir nichts lernen können, erfahren wir, wie es mit dem Unerlernbaren inmitten der Illusionen von Lernbarkeit aufzunehmen ist.

Nicht *das* Leben also, nicht einmal *ein* Leben, das uns noch die Bewunderung vergangener Bildungsenthusiasmen abnötigen kann. Wohl aber die einzigartige Anstrengung an diesem Leben, die sich mit der Arbeit am Mythos nicht nur aneignend, variierend, Bilder suchend verbindet, sondern anders sich selbst nicht wahrnehmbar werden würde. Dabei hat diese Erfahrung selbst nichts Mythisches – sie paßt, wie sich erwiesen hat, weder in die Tragödie noch in die Komödie. Erstaunlicherweise sind es die Einbildungen, die zum Mythos Beziehung stiften: die Selbstvergottung des Sturm und Drang-Schöpfers, die Überwindung der Geschichtskatastrophe von 1789, die Erhebung durch und an Napoleon, das Fertigwerden mit der Weltaufgabe des Faust. Welche Mühsal, welche Illusionen! Und welche Durchsichtigkeit beider in ihrer Verwebung vor dem Auge des Zuschauers!

Walter Hinderer. »Mir bleibt alles in den Ohren hängen«: Goethe und die Musik

Deutschlands berühmtester Dichter, gleichermaßen bewandert in den Künsten und Wissenschaften wie in Staatsgeschäften, hat in vieler Hinsicht Geschichte gemacht. Von den bekannten und unbekanntem zeitgenössischen Komponisten bis hin zu den bewährten Meistern des 20. Jahrhunderts lassen sich gut und gern zweitausend Vertonungen von Goethes Liedern aufzählen, wobei nicht einmal die Kompositionen seiner Sing- und Schauspiele berücksichtigt sind. Obwohl er zu den musikalischsten Dichtern gezählt wird und sein Werk viele Hinweise auf Musik enthält, galt er selbst lange Zeit ausschließlich als Augenmensch, dem die Welt des Gehörs nur auf Umwegen zugänglich war. »Und so verwandle ich Ton- und Gehörloser, obgleich guthörender, jenen großen Genuß in Begriff und Wort«, teilt er selbstkritisch am 2. Mai 1820 seinem Freund Zelter mit, und es klingt fast ein wenig nach Resignation, wenn er anmerkt: »Ich weiß recht gut, daß mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt; aber man muß sich einzurichten wissen.«

Bereits 1796 spricht er sich ein Urteil in Sachen Musik ab, weil es ihm an Kenntnis der spezifischen Mittel fehle, »deren sie sich zu ihren Zwecken bedient«. Er könne deshalb »nur von der Wirkung sprechen«, die sie auf ihn ausübe. An einer anderen Stelle spricht er gar von »einer fremden Kunst«, an die er sich »nach einer langen Pause« erst wieder gewöhnen müsse. Einerseits meint er, sich »gegen Musik nur empfindend und nicht urteilend« zu verhalten, andererseits behauptet er, »Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß« zu kennen. Frühe wie auch spätere Zeugnisse betonen außerdem die diätetische Funktion von Musik und gipfeln in dem Aperçu: »Wer Musik nicht liebt, verdient es nicht, ein Mensch genannt zu werden; wer sie nur liebt, ist erst ein halber Mensch; wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch.«

Wie man auch die Widersprüche, die in diesen Äußerungen stecken, einschätzen will, als sicher kann gelten, daß für Goethe in allen Lebensphasen Musik eine besondere Rolle gespielt hat. Immer wieder sehnte er sich nach der engen Zusammenarbeit mit einem kongenialen Komponisten. Eine Zeitlang erhoffte er sich Wunderdinge von dem Frankfurter Musiker Philipp Christoph Kayser, der ihm in Italien die Werke der italienischen Kirchenmusiker des 16. und 17. Jahrhunderts erschließen half, so daß er im November 1787 notierte: »Die Gegenwart unseres Kayzers erhöhte und erweiterte nun die Liebe zur Musik, die sich bisher auf theatralische Exhibition beschränkt hatte.« So zufrieden er auch mit Kayzers Vertonungen seiner Lieder war, zu der erhofften Kooperation in Sachen Singspiel kam es nicht. Bald trat an seine Stelle der welterfahrene und auch literarisch gebildete Johann Friedrich Reichardt. Man plante wiederum die Vertonung von Singspiel- und Operntexten, aber der Bruch war auch in dieser Beziehung vorprogrammiert. Goethe notierte über den Anhänger der Französischen Revolution in den Annalen 1798 ganz sachlich: »und so war er

von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher.«

Goethes engster musikalischer Gesprächspartner, mit dem er dann auch intensiv Fragen der Musiktheorie diskutierte, wurde schließlich der Berliner Karl Friedrich Zelter, dessen Kompositionsverfahren er übrigens früh richtig eingeschätzt hat. Er beschreibt es in einem Brief an August Wilhelm Schlegel (18. Juni 1798) folgendermaßen: »Das Originale seiner Kompositionen ist, soviel ich beurteilen kann, niemals ein Einfall, sondern es ist eine radikale Reproduktion der poetischen Intentionen.« Für Goethe treffen Zelters Vertonungen den Charakter seiner Lieder, während andere, »durch ein sogenanntes Durchkomponieren, den Eindruck des Ganzen durch vordringende Einzelheiten zerstören«. Aus dieser Prämisse läßt sich folgern, daß Goethe mit moderneren Kompositionstechniken seine Probleme gehabt hat. Man könnte ihm deshalb einen konservativen Musikgeschmack unterstellen, der ihn auch daran gehindert habe, die Bedeutung Beethovens oder Schuberts richtig einzuschätzen. Eine solche Unterstellung würde aber dem Sachverhalt nicht gerecht. Denn erschloß sich ihm ein älteres oder neueres Werk nicht auf Anhieb, so unternahm er immer wieder neue Versuche, es zu verstehen. Als Goethe Ende 1785 in Weimar zum ersten Mal eine Aufführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* sah und hörte, konnte er seine Enttäuschung nicht verbergen, obwohl sich »jedermann ... für die Musik« erklärte. Er hörte sich die Aufführung nichtsdestoweniger ein zweitesmal an, wenngleich er die Vorstellung frühzeitig verließ. Bei der fünften Aufführung, bei der offenbar auch besser agiert und gesungen wurde, kam es endlich auch bei ihm zu der positiven Wirkung. Im Rückblick gab er dann sogar dieser ebenso genialen wie erfolgreichen Komposition Mozarts die Schuld, daß seine eigenen und Kaysers Singspielprojekte gescheitert waren.

Als Theaterintendant eröffnete Goethe die Spielzeit 1791 mit einer neuen Inszenierung der *Entführung*, der Aufführungen von *Don Giovanni* (1792), *Figaros Hochzeit* (1793) und der *Zauberflöte* (1794) folgten. Er war von Mozarts Opern dergestalt fasziniert, daß er nicht nur 1796 an einer Fortsetzung der *Zauberflöte* arbeitete, sondern auch später gegenüber Eckermann bemerkte, daß nur Mozart den *Faust* hätte komponieren können. Was eine solche *Faust*-Vertonung betraf, so stellte sich Goethe die Musik in der Tat »im Charakter des ›Don Juan‹ vor«, denn im *Don Giovanni* gehe es »nur auf der Oberfläche lustig« zu, »in der Tiefe aber« walte »der Ernst, und die Musik« drücke »eben diesen doppelten Charakter vortrefflich« aus. Gerade einen solchen doppelten Charakter schrieb Goethe eben auch seinem *Faust* zu, in dem bereits Teile aus dem Geiste der Musik konzipiert waren (siehe dazu Hans Joachim Kreutzer, S. 179ff).

Nichtsdestoweniger drängt sich die Frage auf, wie es bei Goethe zu den oft schwankenden Urteilen im Hinblick auf zeitgenössische Komponisten kam. Warum hatte er diese Schwierigkeiten mit Beethovens Symphonien, die den Ausgangspunkt



für die Entwicklung der romantischen Musik von Wackenroder über E.T.A. Hoffmann bis hin zu Richard Wagner bildeten? Felix Mendelssohn Bartholdy illustriert den Sachverhalt am Beispiel von Beethovens c-Moll-Symphonie, aus der er Goethe vorspielte, was dieser mit einer Mischung aus Bewunderung und Ablehnung dann dergestalt kommentierte: »Das ist sehr groß, ganz toll! Man möchte sich fürchten, das Haus fiel ein. Und wenn das nun alle die Menschen zusammen spielen!« Er stellte sich mit Schrecken vor, wie das Werk erst klänge, wenn es von einem großen Symphonieorchester gespielt würde. Was die Romantiker entzückte, schien ihn abzustoßen. Dabei kritisierte er, als die Stadtmusiker in seinem Garten ein Lied aus dem Schauspiel *Preziosa* von Carl Maria von Weber zum besten gaben, heftig: »Solche weichliche, sentimental Melodien depressieren mich; ich bedarf kräftiger, frischer Töne, mich zusammenzuraffen, zu sammeln. Napoleon, der ein Tyrann war, soll sanfte Musik geliebt haben; ich vermutlich, weil ich kein Tyrann bin, liebe die rauschenden, lebhaften, heitern. Der Mensch sehnt sich ewig nach dem, was er nicht ist.«

Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen
Matronen

Doch erstaunlicherweise war es gerade diese Andersartigkeit, das Grandiose und Rauschhafte, was ihn an Beethovens Musik störte. Auf der anderen Seite rühmt er im Gegensatz zu Freund Zelter, der bei Talenten »von der größten Bedeutung, wie Cherubini, Beethoven und mehr« Anlaß zur Verzweiflung fand, an der *Egmont*-Ouvertüre, daß Beethoven hier »mit bewundernswertem Genie« auf seine Intentionen eingegangen sei. Solche



Widersprüche und Defizite lassen sich weniger von der provinziellen Enge seiner musikalischen Berater her erklären als vielmehr mit dem Mangel an überzeugenden musikalischen Darbietungen. Obwohl er einst Violoncello und Klavier spielen, also auch Noten lesen gelernt hatte, reflektierte er mehr über Musik als er sie ausübte. Allerdings überliefert David Veit den recht unterkühlten Augenzeugenbericht aus dem Jahre 1795: »Goethe spielt Klavier, und gar nicht schlecht.« Mochte er sich auch zuweilen auf dem Piano versuchen, er war nichtsdestoweniger auf geübte Musikfreunde und -virtuosens angewiesen, die ihm die wichtigsten Werke aus Tradition und Gegenwart vorspielten.

Am 8. März 1824 schrieb er an Zelter, wie ihn die Ausführungen von Johann Friedrich Rochlitz über Händels *Messias* »an die Händel-Mozartische Partitur getrieben, wo [er] freilich nur die rhythmischen Motive« hätte herauslesen können, wie er nicht ohne Bedauern bemerkte. Er verfügte nicht über die Fähigkeit, ein musikalisches Werk von den in der Partitur niedergelegten Zeichen in akustische Vorstellung umzusetzen. Aus diesem Grunde wollte er die Werke, wie auch seine Rezension von Rochlitz' Buch *Für Freunde der Tonkunst* im Jahre 1824 nahelegt, in der Diskussion mit Sachverständigen erarbeiten.

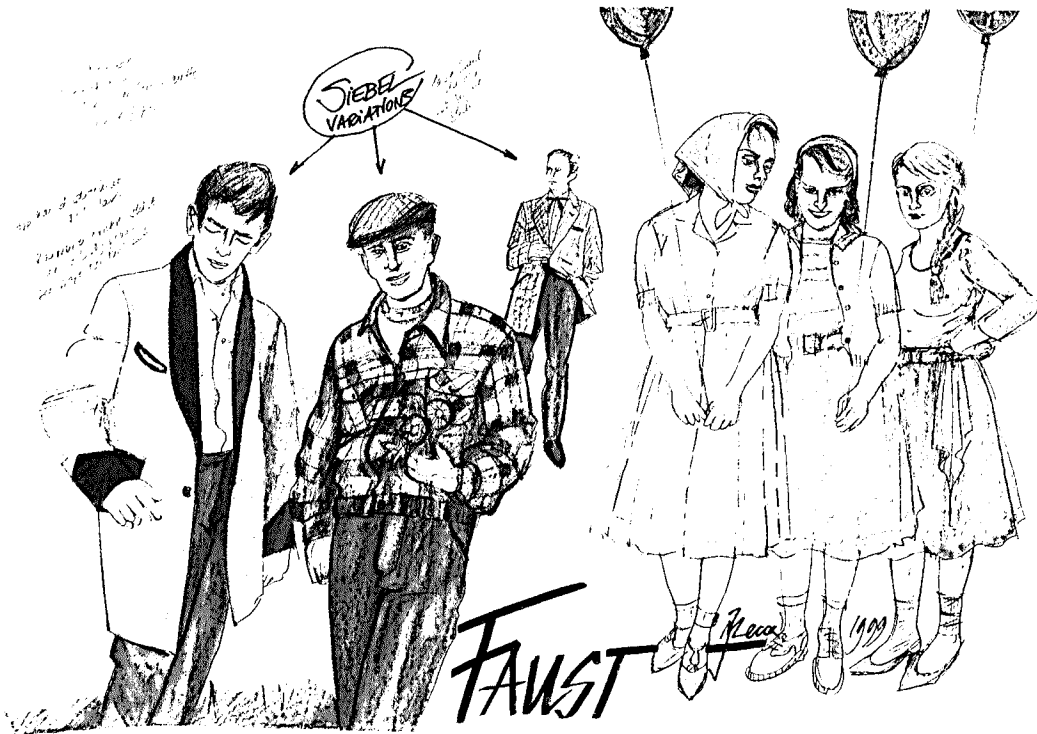
Bei dem Prozeß der Aneignung hielt er es außerdem für besonders hilfreich, wenn die Werke in einem historischen Zusammenhang vorgestellt wurden. In einem Brief an Zelter



erzählt er, wie ihm der Organist und Badeinspektor Johann Heinrich Friedrich Schütz in Berka »täglich drei bis vier Stunden vorspielte und zwar« auf seine Bitte hin »nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven, durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dergleichen mehr«. Obwohl in dieser Reihe noch manche Namen wie Hasse, Gluck, die Italiener Pergolesi und Domenico Cimarosa fehlen, die zum musikalischen Diskurs der Zeit gehörten und deren Werke Goethe kannte, macht dieses Zitat deutlich, wie ernsthaft sich der urbane Klassiker mit dieser Kunst beschäftigt hat. Nicht von ungefähr stellte der Musikologe Friedrich Blume entgegen der Meinung so mancher Zunftgenossen fest: »Goethe hat erstaunlich viel Musik gekannt, wohl so gut wie alles, was man als Nichtmusiker zu seiner Zeit kennen konnte.« Hinzu kam, daß es Goethe nicht bei der Musikrezeption bewenden ließ, sondern sich auch noch nebenbei mit Musiktheoretischem wie beispielsweise Johann Matthesons *Der vollkommene Kapellmeister* beschäftigte, einem in seiner Zeit vielbenutzten Werk, das er aber wie so manches andere aus diesem Bereich ironisierte, weil seine theoretischen Bemühungen auf grundsätzlichere Fragestellungen ausgerichtet waren. Er wollte seine *Farbenlehre* durch eine *Tonlehre* ergänzen und suchte auch für dieses Projekt, allerdings mehr oder weniger vergeblich, nach kundigen Gesprächspartnern.

Die *Tonlehre* ist zwar Fragment geblieben, zeigt aber im Ansatz einen bewundernswerten Zugriff auf die psycho-physikalischen Voraussetzungen der akustischen Kunst, der ihn als Kenner ausweist. Wie die *Farbenlehre* und andere naturwissen-

Marie-Jeanne Lecca:
Kostümfigurinen Bürger (S. 192),
Siébel und junge Mädchen (S. 193)



schaftliche Schriften war auch Goethes Entwurf zur *Tonlehre* ein Beitrag zur Philosophie der Kunst und seiner Sicht der Welt. Er stellt übrigens deutlich Musik über die anderen Künste – allerdings mit der für ihn so charakteristischen Einschränkung: »Wäre die Sprache nicht unstreitig das Höchste, was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zuoberst setzen.« In *Wilhelm Meisters Wanderjahren* formuliert er seine Hochschätzung dieser wichtigen Nachbardisziplin in folgender Maxime: »Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.« Goethe rückt hier Musik einerseits in die Nähe der Idealisierkunst, wie sie Schiller konzipierte, andererseits deutet er die Idee einer absoluten Kunst an, wie sie bereits die Musikästhetik der Frühromantik entwickelt hat. Stellte Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) in der Hierarchie der schönen Künste die Musik auf die unterste Stufe, so wird sie in der Romantik nicht nur entschieden aufgewertet, sondern zur höchsten Kunst schlechthin erklärt. Es findet in dieser Zeit außerdem ein Paradigmawechsel von der Vokal- zur Instrumentalmusik statt, in der die Kunst, wie Schopenhauer es dann ausdrücken wird, »ihre Zwecke ganz aus eigenen Mitteln erreicht«.

Zwar vollzog Goethe nicht mit derselben Radikalität den Übergang von der Vokalmusik zur Instrumentalmusik, aber er bedauerte andererseits immer wieder, nicht mehr Gelegenheit zu haben, Kammermusik zu hören. Von jeher waren für ihn, wie er an Zelter schreibt, »von der Instrumentalmusik« Quar-

tette »das Verständlichste, man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen«. Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß sich Goethe beim Musikhören um absolute Innenkonzentration bemühte, alles, was ablenken könnte, ausschaltete, also gewissermaßen die Augen schloß. Gerade in dieser Innenkonzentration, in der »aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung« sah auch Wackenroder die adäquate Rezeption. In *Wilhelm Meisters Lehrjahren* gibt Natalie die Ansichten ihres Oheims wieder, die sich mit denen Goethes identifizieren lassen. Es ist hier davon die Rede, daß ihn bei Oratorien und Konzerten »immer die Gestalt des Musikers« störe, denn »die wahre Musik [sei] allein fürs Ohr«. Zwar betont Goethe die Innenorientierung der Musik, die Wendung nach innen, aber sie muß in einer dialektischen Bewegung wieder nach außen führen. In den *Wanderjahren* trifft der Aufseher deshalb folgende charakteristische Unterscheidung zwischen dem Musiker und dem Maler: »Der Musiker müsse immer in sich selbst gekehrt sein, sein Innerstes ausbilden, um es nach außen zu wenden. Dem Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln. Das Auge bevorteilt gar leicht das Ohr und lockt den Geist von innen nach außen. Umgekehrt muß der bildende Künstler in der Außenwelt leben und sein Inneres gleichsam unbewußt an und in dem Auswendigen manifestieren.«

Schon Herder machte in seinem Essay *Vom Ursprung der Sprache* (1771) das Ohr zum Vermittlungsorgan »der übrigen Sinne«. Goethes Werk, ob es sich nun um seine Lyrik, den *Werther*, *Wilhelm Meister*, den *Tasso* oder *Faust* handelt, zeichnet sich gerade durch die verbalisierte Vielfalt an Sinneswahrnehmungen aus. Bei ihm ist außerdem, wie ein Musikologe feststellt, die »Dichtung bis in die Monologe des zweiten *Faust* hinein« in einem solchen Grade Musik geworden, »daß die Musiker sich mit der Komposition solcher Dichtungen schwer getan haben«. Hätte Goethe gleich Hofmannsthal einen kongenialen Komponisten wie Richard Strauss gefunden, die deutsche Oper wäre gewiß um eine ganze Palette reicher. »Ich habe nur leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte«, klagte er Zelter am 19. Juni 1805. In regelmäßigen Abständen beschwerte er sich, daß »die garstigen Lebens- und Theaterverhältnisse« in Weimar »immer das Höhere aufheben« und daß man dort »mit einem ganz disproportionierten Aufwande auf Musik, doch eigentlich ganz sang- und klanglos« lebt. Trotzdem gelang es ihm immer wieder, musikalische Talente in sein Haus zu ziehen. Auch konzertierten bekannte Musiker und Virtuosen in Weimar, so daß es in Abständen durchaus zu musikalischen Höhepunkten kam, die auch dabei geholfen haben, ihm neue Musik zu erschließen. Nicht wenig verdankte er in dieser Hinsicht den Besuchen von Zelters Wunderschüler, dem jungen Felix Mendelssohn Bartholdy, von dessen Spiel er entzückt war. Der junge Musiker ging gefällig auf die Wünsche des alten Herrn ein, spielte ihm in historischer Folge von Bach bis Haydn, Mozart und Gluck Stücke vor, gab ihm auch »von den großen neueren Techniken hinreichend

Begriffe« und machte ihn endlich »seine eigenen Produkte neu fühlen und über sie nachdenken«. Durchaus glaubhaft berichtet Felix' Mutter, Goethe habe zu ihrem Sohn gesagt: »Du bist mein David, sollte ich krank und traurig werden, so banne die bösen Träume durch dein Spiel, ich werde auch nie wie Saul den Speer nach dir werfen.« In den *Wanderjahren* ist auch von der Heilkraft der Musik die Rede: »Innig verschmolzen mit Musik heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösende Schmerzen verflüchtigt.«

Für Goethe besaß die Musik ästhetische und aufheiternde, gesellige und gesellschaftliche, diätetische und magische, erzieherische und bildende Funktion. Vor den Romantikern verband er Lyrik wieder mit der Lyra, Poesie mit Musik und studierte sowohl die Tradition des europäischen Volkslieds als auch die der Kirchenmusik. »Die Heiligkeit der Kirchenmusik, das Heitere und Neckische der Volksmelodien«, so formuliert er in den *Maximen und Reflexionen*, »sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht.« Seine Urteile, was sakrale und profane Musik betrifft, verraten oft erstaunliche Sachkenntnis und musikalische Sensibilität. Seine Bewunderung für Bach faßt er in einem Brief an Zelter dergestalt zusammen: beim Anhören der Musik des »Großmeisters« war es ihm, »als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben«, und er fügt an: »So bewegte sich's auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.«

Was jedoch zeitgenössische Musik betraf, so äußerte er allerdings seine Bedenken gegenüber der »aufs höchste gesteigerten Technik und Mechanik« der neuesten Komponisten und meinte, daß deren Arbeiten »über das Niveau der menschlichen Empfindungen« hinausgingen. Hier lasse sich »aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen«, und er gesteht: »Mir bleibt alles in den Ohren hängen.« Man hat deshalb gesagt, daß Goethe sich auch die Musik immer in Anschauungen übersetzen mußte, wogegen aber schon die Art und Weise der Rezeption der Werke Bachs und Händels sprechen. Eckermann gegenüber äußerte er am 8. März 1813, daß Musik so hoch stehe, »daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben«. Die Kommunikation von bedeutender Musik ist seiner Ansicht nach also keineswegs auf die Stützen von Anschauung und Verstand angewiesen, sie besitzt wie jede Kunst ihre eigenen Vermittlungsorgane. Friedrich Wilhelm Riemer mag deshalb durchaus richtig beobachtet haben, wenn er feststellt, daß »Tonkunst und bildende Kunst die notwendigsten Organe von Goethes Wesen« gewesen sind.

Goethes Musikverständnis wurde keineswegs, wie zuweilen behauptet wurde, durch seine eher konservativen Musikberater verkürzt. In den Anmerkungen zu Diderots *Rameaus Neffe* skiz-

ziert er eindrucksvoll die Entwicklung der modernen Musik in Europa. Er hebt dabei zwei verschiedene Kompositionsarten voneinander ab und kontextualisiert sie. Die eine definiert er »als eine selbständige Kunst«, die sich »in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu tun pflegt«, die andere appelliere an »Verstand, Empfindung, Leidenschaft« und bearbeite die Musik dergestalt, »daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird«. In der Analyse der Vorzüge und Nachteile der beiden Kompositionsweisen offenbart sich deutlich auch der viel diskutierte Gegensatz von Vokal- und Instrumentalmusik, wobei die erstere in Italien und die zweite in Deutschland angesiedelt wird. Goethe antizipiert hier schon deutlich eine Synthese von beiden Musikarten, die dann Richard Wagner mit seinen Musikdramen verwirklichen wird. Im Gespräch mit Eckermann meinte er ein paar Jahre vor seinem Tod ungewöhnlich patriotisch: »Der Sinn für Musik und Gesang und ihre Ausübung ist in keinem Lande verbreitet wie in Deutschland, und das ist auch etwas!«

Goethe ist in der Unterhaltung ein Mann von verwundernswürdigem Geiste, und man mag sagen, was man will, wer Geist hat, muß plaudern können. Es gibt wohl einzelne Beispiele von schweigsamen hohen Naturen: Schüchternheit, Unglück, Verachtung, Langeweile sind oft davon der Grund; im allgemeinen aber müssen Fülle der Ideen und Wärme des Gemüts das Bedürfnis erzeugen, sich ändern mitzuteilen, und Menschen, die nicht nach dem beurteilt sein wollen, was sie sagen, dürften leicht kein größeres Interesse für das, was sie denken, verdienen. Wenn man die Kunst versteht, Goethe zum Sprechen zu bringen, ist er bewundernswert; seine Beredsamkeit wird von Gedanken erzeugt; sein Scherz ist zugleich voll Anmut und voll Philosophie; seine Einbildungskraft durch äußere Gegenstände angeregt, wie etwa die der Künstler im Altertum, und doch hat seine Vernunft nur zu sehr die Reife unsrer Zeit. Nichts stört die Kraft seines Kopfes, und selbst die Inkonvenienzen seines Charakters, Launen, Verlegenheit, Zwang, ziehn wie Wolken am Fuß des Berges hin, auf dessen Gipfel sein Genie thront. [...]

aus: Anne Germaine de Staël,
Über Deutschland (1810)

Goethe liebt es, in seinen Schriften wie in seinen Gesprächen Fäden zu zerreißen, die er selbst gewebt hat, mit Rührungen zu spielen, die er selbst erregt, Statuen umzustürzen, die er zur Bewunderung aufgestellt. Kaum hat er in seinen Dichtungen Interesse für einen Charakter erzeugt, so zeigt er in ihm Inkonsequenzen, die wieder von ihm abziehen. Er schaltet mit der poetischen wie ein Eroberer mit der realen Welt und fühlt sich stark genug, wie die Natur Zerstörung in sein eignes Werk zu bringen. Wäre er nicht ein achtungswerter Mann, man müßte vor dieser Art der Superiorität Furcht bekommen, die über alles sich erhebt, die niederdrückt und aufrichtet, erweicht und darüber spottet, wechselweise in einem Glauben befestigt und wieder daran zweifeln macht, und alles immer mit gleichem Glück.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2000

Peter Jonas. Mein Goethe

Ist das mein Goethe, der – zum Beispiel – oben an der Treppe in seinem Weimarer Haus (in dem ich nie gewesen bin) steht: angetan mit einem mantelartigen Gewand; das bekannte Greisenhaupt mit den großen staunenden Augen zugewandt dem Besucher an der größten Stufe, der Zelter sein könnte, wie er gerade aus Berlin eingetroffen ist? Ich kann mir eine solche Szene gut vorstellen.

Aber nein – das ist nicht mein Goethe. Er ist es allein schon deshalb nicht, weil ich einem solchen Bild – ob es nun überliefert wäre oder ob ich es erfunden habe – mißtraue. Dieses Bild beschwört eine Aura, die wir nicht zulassen sollten. Denn sie schiebt sich störend zwischen das Werk Goethes und das fiktive Bild, das wir mit seiner Person assoziieren. Auf diese Weise wollen wir ihn letztlich domestizieren, ihn zu uns heranholen.

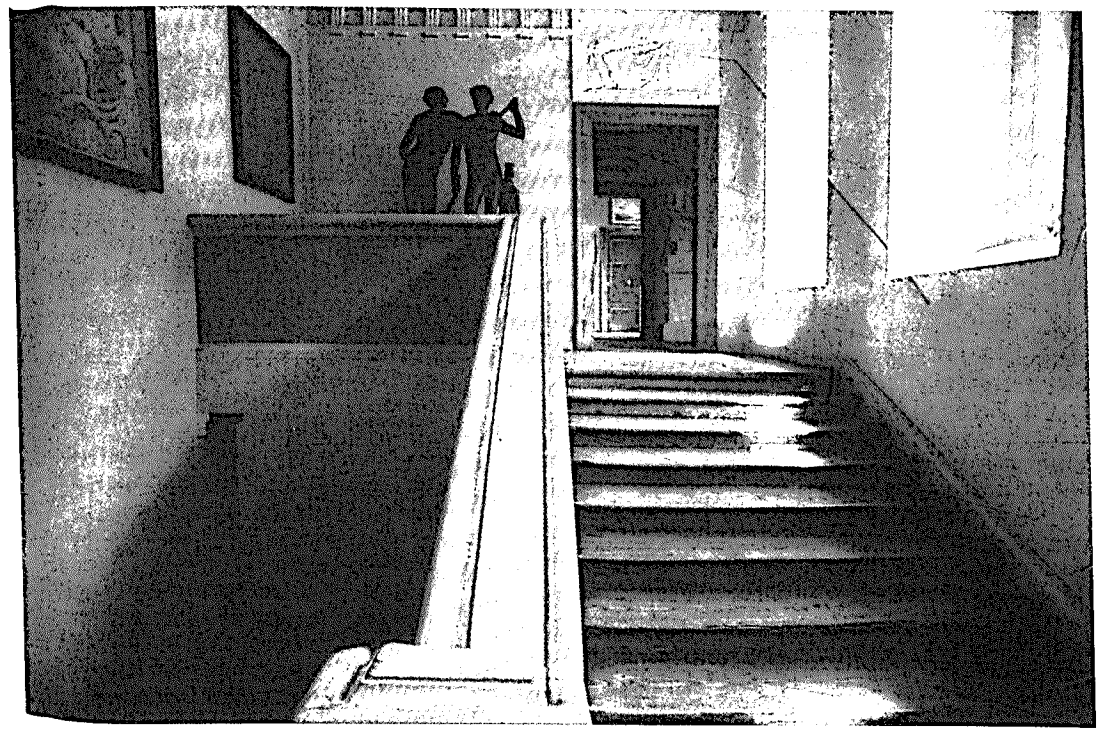
Unser Goethe, mein Goethe – das meint ja nicht nur den Goethe, der uns durch sein Werk vertraut ist (oder vertraut sein sollte), sondern es meint ein Stück von ihm, das wir für uns reklamieren, weil wir glauben, es beanspruchen zu dürfen. Wir wollen sozusagen ganz dicht neben Goethe, dem sprichwörtlichen Dichterkönig, stehen, dort wo ein Stückchen von dem Lichtschein, der auf ihn gerichtet ist, auch uns erfaßt. Indem ich von *meinem* Goethe spreche, dränge ich mich infolgedessen in seine Gesellschaft, falle ihm über Gebühr lästig, will ein bißchen an seinem Glanz partizipieren. Und das, so denke ich, kann nicht angehen.

Darum also ist Goethe nicht mein Goethe, und das nicht nur nicht, weil ich Engländer bin (wenn auch einer, der seine Wurzeln eine Generation zurück in Hamburg hat). Sogar Shakespeare ist nicht mein Shakespeare, obwohl er mir, was niemanden überraschen wird, viel näher steht als Goethe.

In Chicago gibt es gegenüber von der Konzerthalle eine Goethestraße. Sie geht zurück auf die Zeit, als Deutsche in die Vereinigten Staaten einwanderten. Die meisten Amerikaner wußten und wissen nicht, wer Goethe war. Sie sagen auch nicht Goethestreet, sondern Gotheestreet. Natürlich kennen auch viele Londoner nicht den Namen Goethes, so wie wohl auch viele Münchner nichts mit einer Swift-Straße anzufangen wüßten, wenn es sie in München gäbe.

Aber Shakespeare ist den Engländern ein Begriff. Sie wissen, wer er war, wann er – zumindest ungefähr – gelebt hat, und jeder kennt mindestens einige Titel seiner Hauptwerke. Und sehr viele Engländer haben auch Shakespeare gelesen, obwohl seine Sprache von dem heute gebräuchlichen Englisch stark abweicht und deshalb für die meisten nahezu unverständlich, also unzugänglich ist.

Mit Goethe ist das anders. Man kann ihn problemlos lesen. Seine Sprache mag stellenweise etwas altmodisch sein, aber man folgt ihr ohne die geringste Schwierigkeit. Viele Engländer



Treppenhaus in Goethes Wohnhaus
am Frauenplan in Weimar mit der Tür
zum »Gelben Saal«

lesen Shakespeare trotz seiner sprachlichen *Unzugänglichkeit*, und wer intelligent und sensibel genug ist, versteht ihn dann auch. Und wie viele Deutsche lesen Goethe trotz seiner sprachlichen *Zugänglichkeit*?

Man mag mir als Engländer nachsehen, daß ich an dem Vergleich Goethe-Shakespeare noch etwas festhalte. Ich muß zugeben, daß ich, wenn ich von Goethe spreche, stets und vorrangig seinen *Faust* meine. Als ich *Faust* kennenlernte, war ich über die Zugänglichkeit des Stoffes, der Legende in ihrer poetischen Einkleidung, überrascht. Ich begriff inhaltlich alles (oder fast alles) wegen der nahezu normalen, wenn auch nicht alltäglichen Sprache Goethes. Das ist man als Engländer bei *Lear* oder *Macbeth* nicht gewöhnt, und die Theaterbesucher in Deutschland haben es da mit der Übersetzung von Tieck-Schlegel oder einer moderneren Version leichter als wir Engländer mit dem Originaltext.

Goethes *Faust* steht für mich bis heute für das Deutsche schlechthin. Er zeigt mir sozusagen die beste Seite von Deutschland. Gedanken und Gefühle sind im *Faust*-Text in denkbar komplexester Weise verschränkt – so komplex und dicht, daß sie sorgfältig analysiert werden müssen, beim Lesen und auf dem Theater. Interessant ist bei Goethe auch, daß seine einfache Sprache im Gegensatz zur komplizierten, oft verschlüsselten Denkweise steht und daß beide in einen Mikrokosmos deutscher Sachlichkeit und deutschen Sachverstands münden. Dabei fällt mir auf, daß die Sachlichkeit emotional fundamementiert

sein kann oder – im Gegenteil – völlig emotionslos bleibt, daß sie – ja, ich riskiere es – humorlos ist. Und über allem steht bei Goethe Gründlichkeit, Übergründlichkeit als Erkennungsmerkmale. Ich will nicht sagen, daß das in jedem Fall ein Nachteil sein muß.

Ich habe irgendwo gelesen, daß Ludwig Börne aus Frankfurt am Main, der Freund Heinrich Heines und Schriftsteller des Jungen Deutschland, Goethe – vielleicht aus diesem Grund – nicht mochte und ihn einen »Stabilitätsnarren« genannt hat. Das trifft genau das, was ich meine. Shakespeare als geistige Persönlichkeit ist bei aller britischen Herkunft und Verwurzelung ein Universalist, ein Weltenbeweger. Seine Figuren – nehmen wir Lear, Hamlet, Othello – sind stilisierte Zeugen einer universellen, überzeitlichen Thematik. Goethes Faust als Figur – und das mag zunächst paradox klingen – kommt dem allenfalls nahe. Das mögen Deutsche anders sehen als Engländer. Wenn Faust seine unangreifbare, ja heilige Profession als Akademiker verrät und schließlich seine Seele verkauft, um zum höchsten Ziel, nämlich der Unsterblichkeit, zu gelangen, dann stellt er damit sofort alles von Grund auf in Frage, läßt das Weltengebäude einstürzen. Eine solche fundamental negative Entwicklung scheint mir einzig in einem deutschen Kunstwerk wie Goethes *Faust* möglich: *Faust* riecht deutsch.

Für mich als Engländer ist wohl aus diesem Grund Goethes *Faust* nicht der einzige *Faust*. Der *Dr. Faustus* Christopher Marlowes ist mir beispielsweise wichtiger. Und dann gibt es Gounods Oper, die Version von Hector Berlioz als dramatisches Oratorium, Paul Valéry's Dichtung *Mon Faust* und Henri Pousseurs Musiktheater *Votre Faust*. Und nicht zu vergessen Thomas Manns, meines deutschen Lieblingsautors, Roman *Doktor Faustus*. Sie sind – jedes Werk auf seine spezifische Weise – frivol, spielerisch, ironisch oder was immer und unterscheiden sich damit unverwechselbar von Goethes zweiteiligem Drama, weil sie undeutsch sind. Auch für Thomas Manns Roman trifft das zu, was ihm häufig genug die Kritik aus dem konservativen Lager eingetragen hat.

Es existiert eine lange Liste von Shakespeare-Vertonungen für die Opernbühne, von diversen Verdi-Opern bis zu Humphrey Searles *Hamlet*, Aribert Reimanns *Lear* und Manfred Trojahns *Was ihr wollt*. Vertonungen von Dramen Goethes sind mir nicht bekannt, ausgenommen Vertonungen des *Faust*. Aber die haben mit Goethe sehr wenig zu tun: Sie reflektieren nicht den deutschen Geist des Dichters. Das tut im Grunde nur eine Oper, nämlich Mozarts *Zauberflöte*. Aber deren Text ist nicht von Goethe, sondern von Emanuel Schikaneder.



Die Autoren dieses Programmbuches

Johanna Adorján, geboren 1971 in Stockholm, aufgewachsen in München. Studium der Theater- und Opernregie an der Theaterakademie in München; 1995 Abschluß mit Diplom. 1996 bis 1999 Tätigkeiten als freie Autorin und in Zeitschriften-Redaktionen. Lebt seit 1999 als freie Journalistin in Berlin.

Michael Dorner, geboren 1973 in München. Dramaturgie-Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität. Diplom-Arbeit über das französische Boulevardtheater der Belle Epoque. Seit der Spielzeit 1999/2000 Dramaturg der Bayerischen Theaterakademie »August Everding« im Prinzregententheater.

Sabine Henze-Döhring, geboren 1953 in Höxter. Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Marburg. 1981 Promotion, 1991 Habilitation. Seit 1992 Professorin für Musikwissenschaft an der Philipps Universität Marburg. Herausgeberin von Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher (Bd. 5: Berlin 1999; Bd. 6 in Vorbereitung). Arbeitsgebiete: Geschichte der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts; 1997 Veröffentlichung von Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert zusammen mit Sieghart Döhring.

Walter Hinderer, geboren 1934 in Ulm. Studium der Germanistik, Philosophie, Anglistik und Geschichte in Tübingen und München. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Princeton University, USA. Trustee der Kurt Weill Foundation for Music, New York. Veröffentlichungen zur deutschen Prosa, Lyrik und zum Drama des 18., 19. und 20. Jahrhunderts, zu Rhetorik, Mentalitätsgeschichte, Literaturkritik und Literaturtheorie. In den neunziger Jahren erschienen Interpretationen zu Goethes (1992), Schillers (1992), Brechts (1995) und Kleists (1997) Dramen; außerdem Zur deutschen Literatur nach 1945 (1994) und Von der Idee des Menschen. Über Friedrich Schiller (1998).

Peter Jonas, geboren 1946 in London. Literatur-, Opern- und Musikgeschichtsstudien in England und New York. 1974 Verwaltungsassistent, ab 1976 Direktor der künstlerischen Verwaltung beim Chicago Symphony Orchestra. 1984 bis 1993 Direktor der English National Opera. 1992 Verleihung des Titels »Commander of the British Empire« durch Königin Elizabeth II. für seine Verdienste um die Oper. Seit 1993 Staatsintendant der Bayerischen Staatsoper. 1999 Erhebung in den Adelsstand zum Knight (Ritter) durch Königin Elizabeth II.

Jochen Jung, geboren 1942 in Frankfurt am Main. Studium der Germanistik und der Kunstgeschichte in Zürich, Berlin und München. Promotion mit der Dissertation Mythos und Utopie. Über Wilhelm Lehmann. 1975 bis 2000 Lektor und Verlagsleiter des Residenz Verlags Salzburg. Herausgeber zahlreicher literarischer Anthologien. Regelmäßige Veröffentlichung von Artikeln in großen Zeitungen. Lebt in Salzburg.

Hans Joachim Kreutzer, geboren 1935 in Essen. Studium der Deutschen und Lateinischen Philologie sowie der Musikwissenschaft in Hamburg, München und Zürich. Promotion in Hamburg, 1975 Habilitation in Göttingen. Seit 1977 Ordinarius für Literaturwissenschaft an der Universität Regensburg. 1978 bis 1992 Präsident der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft. Wissenschaftliche Arbeiten vornehmlich über das 15. und 16. Jahrhundert sowie über Kleist, Hölderlin und Wissenschaftsgeschichte. Behandlung von Grenzfragen in der Literatur- und Musikwissenschaft, namentlich in Verbindung mit dem Werk Bachs, Händels, Mozarts, Schuberts und Hans Werner Henzes.

David Pountney, geboren in Oxford. Studium am Radley College und an der Cambridge University. 1972 internationaler Erfolg seiner Inszenierung von Katja Kabanova beim Wexford Festival; 1973 Amerika-Debüt mit Macbeth in Houston. 1982 bis 1993 Chefregisseur der English National Opera; dort Inszenierung von mehr als zwanzig Opern. Janáček-Zyklus an der Scottish Opera bzw. Welsh National Opera; dafür Auszeichnung mit der Janáček-Medaille. Inszenierungen an der Metropolitan Opera New York, bei den Bregenzer Festspielen (Der fliegende Holländer, Nabucco, Fidelio, Die Griechische Passion), an der Wiener Staatsoper (Rienzi, Guillaume Tell), am Opernhaus Zürich (La fanciulla del West, Pfitzners Die Rose vom Liebesgarten, Boris Godunow und die Strauß-Operette Simplificius). Inszenierungen an der Bayerischen Staatsoper: Die Ausflüge des Herrn Brouček, Aida, Katja Kabanova und Faust.

Herbert Rosendorfer, geboren 1934 in Bozen. Jurist und Schriftsteller. War zuletzt Richter am Oberlandesgericht in Naumburg/Sachsen-Anhalt. Schreibt Romane, Erzählungen, Theaterstücke, Fernsehspiele, Hörspiele. Beschäftigt sich mit Musik und schreibt darüber. Honorarprofessor an der Münchner Universität (Institut für Bayerische Literatur). Lebt bei Bozen.

Rüdiger Safranski, geboren 1945 in Rottweil/Württemberg. Studium der Philosophie, Germanistik, Geschichte in Frankfurt am Main und in Berlin; Promotion. Philosoph und Schriftsteller in Berlin. Ausgezeichnet mit dem Friedrich-Märker-Preis für Essayisten (1995), mit der Wilhelm-Heinse-Medaille der Mainzer Akademie (1996) und mit dem Ernst-Robert-Curtius-Preis für Essayistik (1998). Safranskis Werke sind in dreizehn Sprachen übersetzt. Die wichtigsten Buch-Veröffentlichungen: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten (1984; 1998), Schopenhauer und Die wilden Jahre der Philosophie (1987), Wieviel Wahrheit braucht der Mensch? Über das Denkbare und das Lebbare (1990), Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit (1994), Das Böse oder Das Drama der Freiheit (1997). Im August 2000 erscheint ein Werk über Friedrich Nietzsche.

Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1978 Promotion in Musikwissenschaft mit der Dissertation Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper. 1986 Habilitation mit einer Arbeit über das Opernduett. Von 1978 bis 1987 wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Schwerpunkt Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Buchveröffentlichungen über die Bayerische Staatsoper, das Prinzregententheater und Giacomo Meyerbeer. Zahlreiche Einzelstudien zur Geschichte und Ästhetik des musikalischen Theaters von 1600 bis zur Gegenwart.

Hannelore Schlaffer, geboren 1939. Apl. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität München, freie Essayistin. 1996 Essayband Schönheit. Über Sitten und Unsitten unserer Zeit aus Beiträgen für Zeitungen und Zeitschriften. Literaturwissenschaftliche Werke: Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos (1980), Epochen der deutschen Literatur in Bildern. Klassik und Romantik. 1770–1830 (1986), Poetik der Novelle (1993).

Ulrich Schreiber, geboren 1936 in Düsseldorf. Studium der Philosophie und Literaturwissenschaften. Freier Musik- und Theaterkritiker. Verfasser des Schallplattenführers Klassik/Auslese, 1979, 3. Aufl., sowie einer Geschichte des Musiktheaters, Die Kunst der Oper (Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, Bd. I, 1988; Das 19. Jahrhundert, Bd. II, 1991; Bd. III in Vorbereitung). Zahlreiche literatur- und musikgeschichtliche Aufsätze. 1999 Ehrendoktor der Bergischen Universität, Gesamthochschule Wuppertal.

Egon Voss, geboren 1938 in Magdeburg, aufgewachsen in Ostwestfalen/Lippe. Nach dem Abitur in Bielefeld Studium der Schulmusik in Detmold, der Germanistik und Philosophie in Kiel und Münster sowie der Musikwissenschaft in Köln, Kiel und Saarbrücken. 1968 Promotion zum Dr.phil. mit Studien zur Instrumentation Richard Wagners. Seit 1969 zunächst als Redakteur und Bandbearbeiter, dann als Editionsleiter gemeinsam mit Carl Dahlhaus und schließlich als alleiniger Editionsleiter bei der Richard Wagner-Gesamtausgabe, der Kritischen Ausgabe der musikalischen Werke Wagners. Veröffentlichungen vor allem zu Wagner (u. a. Mitverfasser des Wagner-Werk-Verzeichnisses), zur Operngeschichte und zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Günther Weißenborn, geboren in Göttingen. Studium der Musikwissenschaft in Gießen und Hamburg. 1977 bis 1993 Dramaturg an Theatern in Nürnberg, Lübeck, Bremen, Wuppertal und Düsseldorf/Duisburg. 1982 Gründung von Müllers Marionetten-Theater gemeinsam mit Ursula Müller. Seit 1993 Puppenspieler in Wuppertal. Reisen mit Müllers Marionetten-Theater nach Rußland (1996) und Japan (1997).

The Story

Act One

Faust, an ageing scholar, has been trying in vain for years to find an answer to his questions about the sense of life. He curses God and life and calls for Satan's help. Méphistophélès appears and Faust rejects all his offers of power and wealth; all he yearns for is the gift of youth and love. Méphistophélès tempts Faust into signing a contract with him by presenting him with a vision of Marguerite; the price that Faust has to pay is his soul.

There is a general atmosphere of departure. Marguerite's brother, Valentin, is about to leave to go with the army into battle. Siébel, who is in love with Marguerite, promises his friend Valentin that he will look after her. Méphistophélès sings the song of the Calf of Gold and very skillfully picks a quarrel with Valentin.

In the midst of a huge crowd, Faust tries to approach Marguerite but is rejected.

Act Two

Siébel leaves a bunch of flowers for Marguerite in the garden and plans to confess his love for her. Faust and Méphistophélès bring a casket of jewels to tempt Marguerite, and Marthe, Marguerite's neighbour, admires the priceless contents of the casket. While Méphistophélès pretends to court Marthe, Faust is able to reveal his feelings to Marguerite. Completely overwhelmed by the urgency of his avowals of love, Marguerite yields to Faust.

Act Three

Marguerite waits in vain for Faust to return and kills her child in her despair at this betrayal. Siébel tries to help her, but she prefers to seek consolation in church. As she prays for mercy, Méphistophélès dashes all her hopes of salvation and condemns her to eternal damnation.

Valentin returns from battle and Siébel, in great distress, has to tell him what has happened. Méphistophélès sings a ribald serenade in front of Marguerite's house, which provokes Valentin, who grows angry and challenges Faust for seducing Marguerite. There is a duel. Méphistophélès guides Faust's sword and he mortally wounds Valentin, who curses his sister with his dying breath.

Act Four

Méphistophélès accompanies Faust to the celebrations for Walpurgis Night, but Faust is unable to efface from his memory of the wrong that he has done Marguerite. She appears to him in a vision, which causes Faust to demand of Méphistophélès that he be taken to see her again.

Marguerite is awaiting her execution in prison and Faust tries to persuade her to flee with him by recalling past happiness. She remembers how happy she has been but refuses to leave the prison with him. Méphistophélès appears and urges them to make haste. Marguerite recognizes him as the devil and in her fear she prays to God for mercy and salvation. She pushes Faust away and is lifted up into heaven.

Translation: Susan Bollinger

Résumé

Acte 1

Depuis des années, le vieux maître Faust essaie désespérément de trouver une réponse à la question du sens de la vie. Il maudit Dieu et la vie. Méphistophélès apparaît à son appel. Faust rejette toutes offres diaboliques de puissance et de fortune; il désire uniquement jeunesse et amour. Par le biais de l'apparition de Marguerite, Méphistophélès entraîne Faust à conclure un pacte avec lui. Le prix en sera son âme.

La fête d'adieu bat son plein. Valentin, frère de Marguerite, est prêt à partir à la guerre. Siébel, qui est amoureux de Marguerite, lui promet de la protéger. Méphistophélès entonne la chanson du Veau d'or. Avec grande habileté, il provoque une première confrontation avec Valentin.

Au milieu de la foule agitée, Faust essaie de faire des approches à Marguerite qui n'y répond pas.

Acte 2

Dans le jardin, Siébel dépose un bouquet de fleurs pour Marguerite. Il projette de lui avouer son amour. Faust et Méphistophélès apportent un coffret rempli de bijoux pour séduire Marguerite. La voisine Marthe admire les précieux bijoux. Pendant que Méphistophélès fait une cour hypocrite à Marthe, Faust peut révéler ses sentiments à Marguerite. Comblée par ses serments d'amour, elle finit par céder aux impulsions de Faust.

Acte 3

Marguerite attend désespérément le retour de Faust. Dans son désarroi, elle tue son enfant. Siébel essaie d'aider Marguerite. Mais celle-ci cherche son réconfort à l'église. C'est précisément là que Méphistophélès anéantit son dernier espoir de miséricorde.

Valentin revient de la guerre. Siébel doit se justifier auprès de lui. Devant la maison de Marguerite, Méphistophélès chante une sérénade sarcastique. Fou de rage, Valentin somme le séducteur Faust de lui donner des explications. Ils se battent en duel. Méphistophélès guide l'épée de Faust pour porter le coup fatal. Valentin expire en maudissant sa sœur.

Acte 4

Méphistophélès conduit Faust à la nuit de Walpurgis. Mais Faust n'arrive pas à chasser de son esprit le souvenir du tort qu'il a fait. Il voit apparaître l'image de Marguerite. Faust ordonne à Méphistophélès de le conduire à elle.

Dans une prison, Marguerite attend son exécution. Faust la supplie de fuir avec lui. Elle se souvient de son passé heureux, mais refuse de quitter la prison avec lui. Méphistophélès les incite à se hâter. Marguerite reconnaît en lui le démon; dans une prière angoissée, elle implore protection et pitié divines. Elle repousse Faust et est portée vers les cieux.

Traduction: Étienne Gillig

Bilderverzeichnis

	Seite
Charles Gounod	6
Das Théâtre Lyrique in Paris	14
Titelseite der Partitur von Gounods <i>Faust</i> in der Erstauflage	17
Szenenbild aus der englischen Erstaufführung von Gounods <i>Faust</i>	19
Jean Auguste Dominique Ingres: Charles Gounod	21
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Méphistophélès und Faust	22
Jean Auguste Dominique Ingres: Mephisto und Marthe	27
Eugène Delacroix: Faust spricht Gretchen an	30
Eugène Delacroix: Faust sucht Gretchen im Kerker auf	31
Marie Miolan-Carvalho	33
Marc Atkins: aus <i>Liquid City</i>	34/35
Plakat zur <i>Faust</i> -Uraufführung	38
Charles Gounod	39
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen für die Kirchenszene	41
Antoni Tàpies: Bild mit rotem Kreuz	42
Milan Kunc: Am Rande der Verzweiflung	46
Ary Scheffer: Marthe zeigt Gretchen Fausts Juwelen	49
Ary Scheffer: Gretchen im Gebet vor dem Bildnis der Schmerzhaften Mutter Gottes	55
Christa Näher: kein Titel (Tänzerpaar)	57
Ary Scheffer: Faust in der Walpurgisnacht	59
Alfred Kubin: Seele eines Kindes	60
Johann Heinrich Ramberg: Stich nach einer Federzeichnung zu <i>Faust I</i>	63
Napoléon III., Kaiser der Franzosen	64
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Marguerite und Faust	66
Tony Johannot: Kerkerszene. Stahlstich zu Goethes <i>Faust</i>	69
Mac Zimmermann: Brutale Umarmung	70
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Mephisto-Boys	74
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Wagner und Mephisto-Boys	75
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Méphistophélès und Marguerite	77
M. C. Escher: Kreislimit IV	79
Paul Nadar: <i>Missy</i> mit einer Phantomscheinung	81
Eva-Maria Schön: Handseite	82
Max Ernst: Le génie de la Bastille	85
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurine Marthe	86
Werbung für Guerlain Parfumeur Paris	89
Wim Wenders: Appearance	92/93

Wim Wenders: Woman running #2	94
Wim Wenders: Woman running #1	95
David Hockney: I'm in the Mood for Love	98
Max Neumann: [o.T.]	141
Sammelbilder der Marke Liebig's Fleisch-Extract zu Gounods Faust	142
Hector Berlioz	144
Louis Spohr	144
Robert Schumann	145
Franz Liszt	145
Gustav Mahler	146
Arrigo Boito	146
Ferruccio Busoni	147
Alfred Schnittke	147
Hanns Eisler	147
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen für die Walpurgisnacht	149
Theaterzettel zur Münchner Erstaufführung von Gounods <i>Faust</i>	150
Figurenbogen zu Gounods <i>Faust</i> , Verlag Pellerin in Epinal	153
Ernst Haburger: Karikatur auf eine Aufführung von Gounods <i>Faust</i>	154
Hervé, <i>Le Petit Faust</i> . Uraufführungsplakat von Jules Chéret	155
Henri de Toulouse-Lautrec: Madame Caron dans <i>Faust</i> (à l'Opéra)	157
Claus Weidensdorfer: [o.T.]	162/163
Teufel. Handpuppe aus Lyon	165
Theaterzettel zu <i>Dr. Faust oder Kaspars Reise durch die Hölle</i>	167
Szenen aus <i>Dr. Faust oder Kaspars Reise durch die Hölle</i>	168–170
Teufel, Kasperl und Gretel. Französische Puppen	172
Zwei Schmuckpostkarten »Auerbachs Keller«	174
Sammelbilder zu Goethes <i>Faust I</i> der Marke Liebig's Fleisch-Extrakt	176
Spielkarte mit Faust und Mephisto aus einem Whist-Spiel	178
Goethe diktiert in seinem Arbeitszimmer dem Schreiber John	182
Wim Wenders: Puppent	186
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Matronen	190
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Bürger	192
Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen Siébel und junge Mädchen	193
Alfred Kubin: Walpurgisnacht	197
Treppenhaus in Goethes Wohnhaus am Frauenplan in Weimar	199
Mischa Haller: Doubletake	201

Inhalt

	Seite
Die Handlung	4
David Pountney: Faust – das Musical!	8
Gounod	10
Zeittafel	10
Sabine Henze-Döhring: Zwischen Erfolg und Mißerfolg. Charles Gounod: ein Komponist in seiner Zeit	12
Claude Debussy: <i>Viele unbefangene Menschen...</i> aus: <i>Apropos</i> Charles Gounod	20
Die Oper Faust	22
Egon Voss: »... doch sollte die ganz auf Gefühlswirkungen gestellte, teilweise sentimentale Musik nicht mit Goethes <i>Faust</i> verglichen werden«. Zur musikalischen Dramaturgie von Gounods <i>Faust</i> , vor dem Hintergrund von Goethes Tragödie	23
Charles Gounod: <i>Das Theater ist der Ort...</i> aus: Aufzeichnungen eines Künstlers	32
Georg von der Vring: Schwarz	34
Hector Berlioz: Faust	36
Margarete. Faust. Mephisto	46
Hannelore Schlaffer: Faust oder Margarete oder Gretchen. Von der selbstbewußten Bürgerstochter zur Naiven	47
Johann Wolfgang Goethe: Der König in Thule	56
Sigrid Damm: <i>In Weimar gibt es einen aufsehenerregenden Fall von Kindsmord...</i> aus: <i>Christiane und Goethe</i>	58
<i>Bis jetzt, ich Arme...</i> aus: <i>Carmina burana</i>	61
Jürgen Schläder: Die Trivialität des Bourgeois. Zu Charakter und Funktion der Faust-Figur	62
Adolf Endler: Sunlight-Serenade	71
Friederike Mayröcker: <i>als ich stürzte...</i>	71
Rüdiger Safranski: Wie böse ist Mephisto? Gedanken zum Genie der Einbildungskraft	72
Helmut Heißenbüttel: <i>einfache Sätze...</i>	83
Adolf Endler: Gebet / Aus den Heften des Irren Fürsten	84
Jugendwahn. Altersangst	86
Johanna Adorján: Und wie alt sind Sie?	87
Jochen Jung: O Jugend	90
Paula Ludwig: <i>Ich habe ein Feuer angezündet...</i>	92
Michail Bulgakow: <i>Margarita Nikolajewna saß vor dem Spiegel...</i> aus: <i>Der Meister und Margarita</i>	94

Herbert Rosendorfer: Wer vom Baum fällt, wird erschlagen. Oder: nichts ist so ernst gemeint, wie es klingt	96
Das Libretto	99
Ingeborg Görler: Luftzug	140
Faust-Theater	142
Ulrich Schreiber: Auf freiem Grund mit freiem Volke. Goethes <i>Faust</i> und das Musiktheater	143
Gounods <i>Faust</i> in München	151
Michael Dorner: Entlang der Boulevards	152
Unbekannter Verfasser: Faust. Der Tragödie dritter Teil	158
Günther Weißenborn: Das Puppentheater und seine Seelenträger. Gedanken zu einem Genre, seiner Entstehung und seinen Kräften	160
Theodor Storm: <i>Ich [...] wagte zu Hause kaum den Mund aufzutun von der Puppenkomödie...</i> aus: Pole Poppenspüler	166
Szenen aus dem Geißelbrechtschen Puppenspiel <i>Doktor Faust oder der große Nekromantist</i>	172
Goethe	178
Hans Joachim Kreutzer. Goethes <i>Faust</i> und die Musik. Schauspielmusik oder musikalisches Drama?	179
Hans Blumenberg: <i>Die anderen werden nicht entwertet...</i> aus: Arbeit am Mythos	187
Walter Hinderer: »Mir bleibt alles in den Ohren hängen«: Goethe und die Musik	188
Anne Germaine de Staël: <i>Goethe ist in der Unterhaltung...</i> aus: Über Deutschland	196
Peter Jonas: Mein Goethe	198
Die Autoren dieses Programmbuches	202
The Story in English	204
Résumé en français	205
Bilderverzeichnis	206
Nachweise	210

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Sir Peter Jonas

Spielzeit 1999/2000

Programm- und Bühnenbuch zur Neuinszenierung FAUST von Charles Gounod. Premiere am 28. Februar 2000 im Nationaltheater München

Verantwortlich: Hanspeter Krellmann

Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Ingrid Zellner, Peter Heilker, Hanspeter Krellmann

Mitarbeit: Rainer Karlitschek

Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: David Pountney: *Faust – das Musical!* (S. 8). Sabine Henze-Döhring: Zwischen Erfolg und Mißerfolg. Charles Gounod: ein Komponist in seiner Zeit (S. 12). Egon Voss: »... doch sollte die ganz auf Gefühlswirkungen gestellte, teilweise sentimentale Musik nicht mit Goethes *Faust* verglichen werden«. Zur musikalischen Dramaturgie von Gounods *Faust*, vor dem Hintergrund von Goethes Tragödie (S. 23). Hannelore Schlaffer: *Faust oder Margarete oder Gretchen*. Von der selbstbewußten Bürgerstochter zur Naiven (S. 47). Jürgen Schläder: Die Trivialität des Bourgeois. Zu Charakter und Funktion der *Faust*-Figur (S. 62). Rüdiger Safranski: Wie böse ist Mephisto? Gedanken zum Genie der Einbildungskraft (S. 72). Johanna Adorján: Und wie alt sind Sie? (S. 87). Jochen Jung: O Jugend (S. 90). Herbert Rosendorfer: Wer vom Baum fällt, wird erschlagen. Oder: nichts ist so ernst gemeint, wie es klingt (S. 96). Ulrich Schreiber: Auf freiem Grund mit freiem Volke. Goethes *Faust* und das Musiktheater (S. 143). Michael Dorner: Entlang der Boulevards (S. 152). Günther Weißenborn: Das Puppentheater und seine Seelenträger. Gedanken zu einem Genre, seiner Entstehung und seinen Kräften (S. 160). Hans Joachim Kreuzer. Goethes *Faust* und die Musik. Schauspiel-musik oder musikalisches Drama? (S. 179). Walter Hinderer: »Mir bleibt alles in den Ohren hängen«: Goethe und die Musik (S. 188).

Peter Jonas: Mein Goethe; überarbeiteter Vortrag für den Bayerischen Rundfunk (Hörfunk), 1998 (S. 198).

Libretto: Wörtliche deutsche Übersetzung von Isabell Holtzmann (S. 99).

Claude Debussy: *Monsieur Croche*. Sämtliche Schriften und Interviews. Aus dem Französischen von Josef Häusler, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1974 (S. 7, 20). Zeittafel Charles Gounod (Zusammenstellung: Dramaturgie) (S. 10). Anne Germaine de Staël: *Über Deutschland*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1985 (S. 24, 196). Charles Gounod: *Aufzeichnungen eines Künstlers*. Aus dem Französischen von E. Bräuer, Verlag von L. Franckenstein, Breslau/Leipzig/Wien 1896 (S. 32). Georg von der Vring: *Die Gedichte*. Gesamtausgabe der veröffentlichten Gedichte und eine Auswahl aus dem Nachlaß. Langewiesche-Brandt KG, Ebenhausen 1989 (S. 34). Hector Berlioz: *Die Musiker und die Musik*. Aus dem Französischen von Gertrud Savić, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1903 (S. 36). Ulrich Gaier: *Johann Wolfgang Goethe, Faust-Dichtungen*, Band I. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1999 (S. 56). Sigrid Damm: *Christiane und Goethe*. Eine Recherche. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1999 (S. 58). *Carmina burana*. Aus dem Lateinischen von Günter Bernd, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1992 (S. 61). Adolf Endler: *Der Pudding der Apokalypse*. Gedichte 1963–1998. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999 (S. 71, 84). Friederike Mayröcker: *Suhrkamp Verlag*, Frankfurt am Main (S. 71). Helmut Heißenbüttel: *Textbücher 1–6*. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart 1980 (S. 83). Hilmar Hoffmann (hrsg.): *Jugendwahn und Altersangst*. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1988 (S. 91). Paula Ludwig: *Gedichte*. Gesamtausgabe, hrsg. von Kristian Wachinger und Christiane Peter, Langewiesche-Brandt KG, Ebenhausen 1986 (S. 92). Michail Bulgakow: *Der Meister und Margarita*. Aus dem Russischen von Thomas Reschke, Verlag Volk und Welt GmbH, Berlin 1994; zitiert nach der Ausgabe im Deutschen Taschenbuch Verlag, München 1997 (S. 94). Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* und andere Erzählungen. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1950 (S. 96). Ingeborg Görler: *Luftwandel*. Gedichte. BONSai – typART, Wilfried M. Bonsack Verlag, Berlin 1999 (S. 140). Waltraud Wende-Hohenberger und Karl Riha (hrsg.): *Faust-Parodien*. Eine Auswahl satirischer Kontrafakturen, Fort- und Weiterdichtungen. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1989 (S. 158). Theodor Storm: *Pole Poppenspäler* und andere Novellen. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1983 (S. 166). Klaus Völker (hrsg.): *Faust*. Ein deutscher Mann. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1991 (S. 172). Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1979 (S. 187).

Bildnachweise:

Marie-Jeanne Lecca: Kostümfigurinen für die Münchner *Faust*-Inszenierung 2000 (S. 22, 41, 66, 74, 75, 77, 86, 149, 190–193).

Steven Huebner: *The Operas of Charles Gounod*. Clarendon Press, Oxford 1990 (S. 6, 14, 19, 33). Günther Mahal: *Faust-Museum Knittlingen*. Georg Westermann GmbH, Braunschweig 1984 (S. 17, 142, 144 unten, 154, 174, 178). Ingres und Delacroix – Aquarelle und Zeichnungen, hrsg. von Ernst Goldschmidt und Götz Adriani. Ausstellungskatalog, DuMont Buchverlag, Köln, und Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1986 (S. 21, 27). Tom Prideaux: *Delacroix und seine Zeit 1789–1863*. Time-Life International (Niederland) N.V., 1966 (S. 30, 31). Marc Atkins (mit freundlicher Genehmigung) (S. 34/35). Stanley Sadie (hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes*. Macmillan Publishers Limited, London 1980 (S. 38, 39, 144 oben, 145, 146 unten, 147 oben und unten). Fondation Antoni Tàpies Barcelona/VG Bild-Kunst, Bonn (S. 45). VG Bild-Kunst, Bonn (S. 46, 60, 70, 85, 197). Leo Ewals: *Ary Scheffer 1795-1858. Geviert Romantikus*. Ausstellungskatalog, Dordrechts Museum, 1995 (S. 49, 55, 59). Christa Näher (mit freundlicher Genehmigung) (S. 57). Hans Henning (hrsg.): *Goethe, Faust. Der Tragödie erster Teil*. Mit Illustrationen aus drei Jahrhunderten, Rütten & Loening, Berlin 1969 (S. 63, 69). Heinz Rieder: *Napoleon III. Abenteurer und Imperator*. Casimir Katz Verlag, Gernsbach 1989 (S. 64). Cordon Art B.V., Baarn, Holland (S. 79). *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Ausstellungskatalog, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1997 (S. 81). Eva-Maria Schön, Berlin (mit freundlicher Genehmigung) (S. 82). Guerlain Parfumeur GmbH, Paris (mit freundlicher Genehmigung) (S. 89). Wim Wenders/Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1993 (S. 92-95, 186). David Hockney (S. 98). Max Neumann (mit freundlicher Genehmigung) (S. 141). Kurt Blaukopf: *Mahler. Sein Leben, sein Werk und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten*. Universal Edition AG, Wien 1976 (S. 146 oben). Programmheft zur Uraufführung *Historia von D. Johann Fausten* von Alfred Schnittke, Hamburgische Staatsoper 1995 (S. 147 Mitte). Archiv der Bayerischen Staatsoper (S. 150). Walter Röhler: *Große Liebe zu kleinen Theatern*. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Papiertheaters. Marion von Schröder Verlag, Hamburg 1963 (S. 153). Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. R. Piper GmbH & Co. KG, München 1991 (S. 155). Petra Maisak und Doris Hopp: *Goethe in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog, Frankfurt am Main 1982 (S. 157). Claus Weidensdorfer (mit freundlicher Genehmigung) (S. 162, 163). Kulturhistorisches Bildarchiv Hansmann, München (Fotos: Claus Hansmann) (S. 165, 172). Münchner Stadtmuseum/Puppentheatermuseum (S. 167–170). 1. Deutsches Trivialeum, Arnulf und Franziska Meifert (S. 176/177). Christoph Michel: *Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten*. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1982 (S. 182, 199). Mischa Haller Photography (mit freundlicher Genehmigung) (S. 201).

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Pierre Mendell Design

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.