



Margarete

(Faust)

Margarete

(Faust)

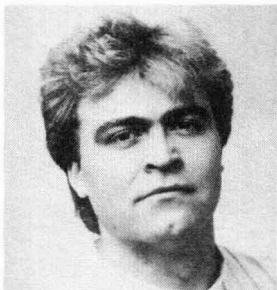
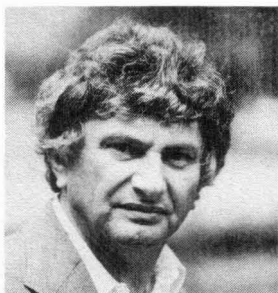
Oper in vier Akten (8 Bildern) von Charles Gounod
Text nach Goethe von Jules Barbier und Michel Carré
Kritische Neuausgabe von Fritz Oeser
Deutsche Übertragung von Walter Zimmer

Donnerstag, 24. Januar 1985, 19.30 – ca. 23.00 Uhr, Großes Haus

Margarete

Musikalische Leitung	Wolfgang Kurz
Inszenierung	Christoph Groszer
Bühnenbild	Hermann Markard
Kostüme	Susanne Ehrhardt
Chöre	Othmar Trenner
Abendspielleitung	Hans Walter Bottenbruch
Inspektion	Klaus Henning
Souffleuse	Monika Beier
Technische Gesamtleitung	Karl-Heinz Bischoff
Technische Einrichtung	Dieter Reinders
Beleuchtung	Werner Wiedmann
Ton	Heinz Weihe
Masken und Frisuren	Werner Feil
Dekorationen und Kostüme	Werkstätten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden
Doktor Faust	Zachos Terzakis
Mephistopheles	George-Emil Crasnar
Valentin	Eike-Wilm Schulte
Wagner	Manfred Klein
Margarete	Angela Maria Blasi
Siebel	Sheila Wolk
Marthe	Waltraud Isolde Elchlepp

Opernchor, Ballett und Orchester
des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden



Hans-Werner Pintgen
Othmar Trenner
George-Emil Crasnaru
Angela Maria Blasi

Christoph Groszer
Hans-Peter König
Lisa Griffith

Hermann Markard
Dean Schoff
Eike Wilm Schulte
Sheila Wolk

Susanne Ehrhardt
Wolfgang Babl
Manfred Klein
Waltraud Isolde Elchlepp

Claude Debussy · Charles Gounod

Viele unvoreingenommene Menschen, das heißt Menschen, die keine Musiker sind, fragen sich, warum die Oper durchaus „Faust“ spielen muß. Diese Frage hat eine Reihe von Gründen, deren wichtigster ist, daß Gounods Kunst an eine immer noch wunde Stelle in der Seele Frankreichs rührt. Ob man es will oder nicht, es gibt Dinge, die sich nicht vergessen lassen.

„Die Goethesche Gedankenwelt entstellt“?

Anläßlich des „Faust“ haben bedeutende Musikschriftsteller Gounod vorgeworfen, daß er die Goethesche Gedankenwelt entstellt habe; dieselben bedeutenden Persönlichkeiten sind aber nie auf den Gedanken gekommen, daß Wagner vielleicht die Gestalt des Tannhäuser verfälscht haben könnte, der ja in der Sage keineswegs der liebe, kleine bußfertige Junge ist, den Wagner aus ihm gemacht hat, und dessen in sehnstüchtiger Erinnerung an Venus verdorrter Stab niemals wieder hat grünen wollen. Bei Gounod ließe sich diese romantische Begebenheit schließlich entschuldigen, weil er Franzose ist; aber weil Wagner und Tannhäuser beide Deutsche sind, ist es unverzeihlich.

„Gounod gehörte zu keiner Schule“

Wir lieben in Frankreich so vielerlei, daß wir darum die Musik zu wenig lieben. Dennoch gibt es sehr tüchtige Leute, die sie alle Tage hören und sich ganz wie Musiker geben. Nur schreiben sie niemals selber Musik – sie regen bloß die anderen dazu an. So kommt es dann meist zur Gründung einer Schule. Mit denen da sprechen Sie erst garnicht über Gounod; sie würden vom Thron ihrer Götter, deren angenehmste Eigenschaft es ist, daß man sie miteinander vertauschen kann, nur hochmütig auf Sie herabblicken. Gounod gehörte zu keiner Schule. Und die große Menge beantwortet ja viele künstlerische Empfehlungen gewöhnlich damit, daß sie dem Gewohnten treu bleibt. Gewiß verrät sie dabei nicht immer den besten Geschmack. Hemmungslos schwankt sie zwischen dem „Père la Victoire“ und der „Walküre“ hin und her, aber damit muß man sich eben abfinden. Diejenigen, die zur sogenannten „Elite“ gehören, können noch so sehr für berühmte oder angesehene Namen die Trommel rühren; das geht genau so schnell wie eine Mode vorbei. Es hat nicht die geringste Wirkung. Die Erzieher reden sich tot, doch das große anonyme Herz der Menge läßt sich nicht fangen; es sucht die Kunst weiter dort, wo es will.

„Kunst ist die Schönheit an sich“

Die Oper muß durchaus „Faust“ spielen . . . Man muß aber durchaus dazu sagen, daß die Masse nicht das Geringste von der Kunst hat. Ebensowenig aber ist sie die Sache der „Elite“, die oft viel dümmere ist als die Masse. Kunst ist die Schönheit an sich, die mit einer schicksalhaften und geheimnisvollen Gewalt immer dann durchbricht, wenn sie muß. Man kann darum auch den Massen nicht befehlen, die Schönheit zu lieben; das wäre genau so sinnvoll, wie wenn man sie höflich auffordern würde, auf den Händen zu laufen. Übrigens muß man vermerken, daß die Masse ohne irgendein Zutun Berlioz fast einstimmig bejahte.

„Diese Neu-Wagnerische Schule“

Über Gounods Einfluß läßt sich streiten, über Wagners aber desto weniger. Dennoch hat er immer nur die Fachleute erreicht und hat darum nur eine bedingte Wirkung ausgeübt. Hat es wohl je etwas Traurigeres gegeben als diese Neu-Wagnerische Schule, wo der französische Genius sich in Nachahmungen von gestiefelten Wotans und samtbejackten Tristans verlor?

Wenn auch Gounod nicht die harmonische Vollendung erreicht, die man ihm wünschte, muß man ihn doch loben, weil er sich dem herrschsüchtigen Genie Wagners zu entziehen wußte, dessen urdeutsche Konzeption in dem, was er als „Gesamtkunstwerk“ erträumte, zu keiner wirklichen Gültigkeit gelangte: sie ist jetzt nicht viel mehr als eine Formel, die der Literatur neue Kunden verschafft.

„Mit all seinen Schwächen notwendig“

Gounod ist mit all seinen Schwächen notwendig. Er ist vor allem gebildet, er kennt Palestrina und arbeitet mit Bach. In seinem Respekt vor der Tradition spürt man aber sein kluges Unterscheidungsvermögen. Deshalb weist er auch nicht besonders auf den Namen Gluck hin. (Ein anderer, wenn auch nicht klar umrissener ausländischer Einfluß). – Er empfiehlt vielmehr Mozart der Liebe der jungen Leute – ein Beweis für seine große Uneigennützigkeit; denn niemals hat er sich von ihm inspirieren lassen. Seine Beziehungen zu Mendelssohn waren durchsichtiger; ihm verdankt er nämlich seine Methode, die Melodie stufenweise aufzubauen, eine so bequeme Methode, wenn man nicht zur Arbeit aufgelegt ist (im ganzen ein Einfluß, der vielleicht noch unmittelbarer ist, als der Schumanns). Übrigens läßt Gounod Bizet gelten, und das ist sehr gut. Unglücklicherweise stirbt dieser zu früh, und obwohl er ein Meisterwerk hinterlassen hat, ist durch seinen Tod das Schicksal der französischen Musik in Frage gestellt. Sie gleicht da einer jungen Witwe, der eine starke Hand fehlt, die sie führt, und die deshalb Ausländern in die Arme fällt, die sie morden. Gewiß ist die Kunst auf bestimmte Verbindungen angewiesen; aber das will behutsam angefaßt sein, und wenn man dem lautesten Schreihals nachläuft, erwischt man sicherlich nicht den Bedeutendsten. Diese Verbindungen sind allzu oft von bestimmten Interessen diktiert und sollen nur als Mittel dienen, um einem schwachen Erfolg auf die Beine zu helfen. Wie die Vernunftfehen endet so etwas schlecht. Nehmen wir das, was an Kunst nach Frankreich kommt, großzügig auf; nur lassen wir uns nicht dumm machen, verfallen wir nicht in einen kindischen Entzückungsrausch! Seien wir überzeugt, daß das nicht auf Gegenseitigkeit beruht. Es ist gerade umgekehrt: unser lebenswürdiges Entgegenkommen ermuntert die Ausländer nur zu dieser unhöflichen Strenge, über die man kaum lachen kann, weil wir sie selbst provoziert haben.

„Meine Verehrung“

Obwohl noch viel mehr dazu zu sagen wäre, will ich diese Betrachtungen abschließen. Ich habe Gounod hier zwar manchmal widersprochen, möchte aber trotzdem ohne alle dogmatische Splitterrichterei ihm meine Verehrung bezeugen. Es gibt schließlich so vielerlei und oft ganz unwesentliche Gründe, aus denen jemand im Gedächtnis der Menschen fortlebt. Am ehesten wird das erreichen, wer viele seiner Zeitgenossen bewegt hat. Und daß Gounod das in der edelsten Weise tat, wird niemand bestreiten wollen.

Debussy, Claude: Musik und Musiker. Ins Deutsche übertragen von Hansjürgen Wille und Barbara Klau. Potsdam: Stichnote o. J.



Engelbert Seibertz: Auerbachs Keller / Valentins Tod

Fritz Oeser · Werkgeschichte

Charles Gounod hat sich, bei allem Respekt vor Goethes Dichtung, von Anfang an nur von der Gretchen-Tragödie angerührt gefühlt, hat „Faust“ nie anders als ein Drama um Margarete angesehen und sich mit ihr als Hauptfigur identifiziert. Goethes Titelheld wird ihm zum bloßen Widerpart Margaretes; es kommt das erotische Verlangen des alternden Gelehrten, nicht aber sein Genie-Charakter zur Geltung. Diese nicht-philosophische Stoffaneignung ist das gute Recht des Musikdramatikers; sie erleichtert die musikalische Gestaltung, und das Medium Musik schafft neue, andere Tiefendimensionen, – das gilt für Gounods Faust nicht weniger als etwa für Verdis Umgestaltung des Schillerschen Don Carlos, die in den letzten vierzig Jahren eine vorher unvorstellbare Aufwertung erfahren hat. Es ist aber nicht nur der Musiker Gounod, der Goethes Faust unter einem besonderen Blickwinkel betrachtet. Das Gleiche gilt für die Schriftsteller und Wortdramatiker Frankreichs, die Goethes Prägung des Faust-Stoffes auf ihre Weise zu modifizieren suchten, und auf eine solche Transformation stützt sich Gounod.

„admirable thème pour un musicien“

Schon als Zwanzigjähriger hatte Charles Gounod (17. Juni 1818 bis 18. Oktober 1893) Goethes „Faust“ in der Übersetzung von Gérard de Nerval gelesen. Als er im Januar 1840 den Grand Prix Rome der Akademie der schönen Künste erhielt und seinen dreijährigen Studienaufenthalt in Rom antrat, begleitete ihn das Buch als ständige Lektüre. „Faust“ erschien ihm als „*admirable thème pour un musicien*“, und er schrieb seiner Mutter, daß er von Margarete träume, sich mit ihr identifiziere, daß ihr Bild unablässig sein Herz anrühre . . .

Mendelssohn – Förderer und Kritiker

Im Sommer 1840 kam ihm beim Anblick des nächtlichen Meeres am Strande von Neapel und Capri der erste Musikeinfall zur Walpurgisnacht, bald trug sein Leseexemplar viele Randbemerkungen von musikalischen Ideen (Notizen, die erst siebzehn Jahre später ausgeführt wurden), und die römische Bekanntschaft mit Fanny Mendelssohn-Hensel, der Schwester des Komponisten, vermittelte ihm nicht nur genauere Kenntnis von Beethoven und Bach, sondern auch rege Diskussionen über Goethes „Faust“. Der Wunsch, Deutschland als das Heimatland Margaretes kennenzulernen, führte ihn am Ende seines Stipendiums 1842 über Wien nach Berlin und Leipzig, wo er in Mendelssohn einen warmherzigen Förderer und Berater in Angelegenheiten Bachschen Kirchenstiles und der Orchestration, freilich auch einen Kritiker seines Opernprojektes „Faust“ fand.

Keimzelle und Kernszene

Weder Mendelssohns negative Reaktion noch die Tatsache, daß ihm Berlioz mit einer musikalischen Gestaltung des goetheschen Stoffes zuvorkam – die *Damnation de Faust* wurde im Dezember 1846 in der Opéra Comique konzertant uraufgeführt – hielten Gounod von seinem Plan ab; freilich brauchte dieser Zeit und schlug sich zunächst in einer ersten Vertonung der Dom-Szene (1849 datiert) nieder. Dieses Bruchstück stellt nicht nur

die Keimzelle und Kernszene der späteren Oper dar; die Intensität, mit der Gounod darin Androhung des Gerichtes und Bitte um Erbarmen gegeneinanderführt, könnte ihre Wurzel auch in seiner eigenen Lebensnot dieser Jahre haben.

Im Kloster der Äußerer Mission

1843 zurückgekehrt, trat er eine Stelle als Organist und Regens chori im Kloster der Äußerer Mission an. Dort lebte er sich so ein, daß er nicht nur eine große Anzahl von Kirchenmusikwerken (darunter die berühmte *Messe de Sainte Cécile*) schuf und die Kirchenväter studierte, sondern auch in Soutane an den Kursen des Klosters St. Sulpice teilnahm und eine Zeitlang erwog, Ordenspriester zu werden. Das läßt an Massenets spätere Opernszene in „*Manon*“ denken: so wie der junge Chevalier Des Grieux gab sich auch der junge Gounod einer Täuschung über seine Eignung zum priesterlichen Leben hin.

Der Zugang zur Pariser Grand'Opéra

Zwar holte ihn keine leichtlebige Manon ins weltliche Leben zurück, aber zweifellos hat die Wiederbegegnung mit Pauline Viardot, der berühmten Sängerin, die er von Rom her kannte und die soeben die Fides in Meyerbeers „Prophet“ kreiert hatte, den Anstoß gegeben, daß Gounod sich nunmehr ausschließlich der Musik und zwar der für die Opernbühne zuwandte. Die Komposition der Dom-Szene in Goethes „Faust“ könnte die erste Frucht der Neubegegnung gewesen sein; mit der für die Viardot geschriebenen Erstlingsoper „*Sappho*“ gelang ihm dann ungewöhnlich rasch der Zugang zur Pariser Grand'Opéra, – vermutlich durch die Vermittlung der Protagonistin.

„Faust et Marguerite“ von Michel Carré

Noch vor der Uraufführung der „Sappho“ im April 1851 empfing das „Faust“-Projekt neue Nahrung durch ein Schauspiel, das Goethes Drama ins Französische transponierte, „*Faust et Marguerite*“ von Michel Carré, *Drame fantastique* in drei Akten (vier Bildern), uraufgeführt am 19. August 1850 am Théâtre au Gymnase. Gérard de Nerval, der kundige Goethe-Übersetzer, war von der Romanisierung der Vorlage alles andere als entzückt und tadelte besonders die zu weit gehende Vereinheitlichung der Schauplätze, durch die die meisten Szenen sich auf einem Platz mit Kirche, Wirtshaus und Margaretes Haus abspielten. Die im Schauspiel nach Goethes Muster vorkommenden, von M. Couder komponierten Musikeinlagen ließen den Rezensenten bedauern, daß noch niemand, auch Berlioz nicht, aus dem Faust eine wirkliche Oper gewonnen hätte; auch das wird Gounods Plan neue Nahrung gegeben haben. Seine Absicht muß publik geworden sein, denn anlässlich Gounods Hochzeit mit Anna Zimmermann, der Tochter seines Lehrers, erschien am 17. April 1852 in den Leipziger „Signalen“ eine Notiz des Inhalts, daß der Bräutigam an einer „Faust“-Oper arbeite.

Direktor des „Orphéon de la Ville de Paris“

Die Ernennung zum Direktor des „Orphéon de la Ville de Paris“, einer Institution, durch die die obligatorische Gesangsausbildung aller Pariser Schulkinder gewährleistet wurde, lenkte vorübergehend Gounods Aufmerksamkeit auf den Chorgesang. Er schrieb verschiedene Stücke vor allem für Männerchor, von denen eines später zum (Es-Dur-)

Soldatenchor im „Faust“ geworden sein soll. Dann beschäftigte ihn die Arbeit an der Oper „*La nonne sanglante*“ nach einem Libretto Scribes, das ursprünglich Berlioz vertonen wollte (uraufgeführt im Oktober 1854) und an einer Großen Oper „*Ivan le Terrible*“, die er unvollendet beiseite legte.

Begegnung mit Jules Barbier

Den entscheidenden Anstoß zur Verwirklichung des „Faust“-Projektes brachte dem Komponisten 1855 die Begegnung mit Jules Barbier (1825–1901), dem renommierten Librettisten. Beide begeisterten sich an der Idee einer Faust-Oper als einem ‚*Modèle des drames lyriques*‘, Barbier schon deshalb, weil er das gleiche Projekt schon einmal Meyerbeer vorgeschlagen hatte; das war von diesem aus Respekt vor Goethe abgelehnt worden, obwohl laut Eckermann Goethe selbst Meyerbeer für fähig bezeichnet hatte, einen solchen Opernplan zu verwirklichen. Michel Carré (1819–1872), seit langem Barbiers Partner und gerade mit ihm für Meyerbeer beschäftigt (für „*Pardon de Ploërmel*“, später auch „*Dinorah*“ betitelt), war verständlicherweise weniger von der Aussicht beglückt, nach dem schwachen Echo seines Faust-Stückes fünf Jahre vorher abermals mit dem Stoff befaßt zu werden. Er steuerte im Endergebnis nur den Text zum ‚Rondo vom goldenen Kalb‘ neu bei, gab aber die Erlaubnis, sein Prosastück für das Libretto auszuwerten, – genau so verfahren beide Autoren zwanzig Jahre später bei der Erstellung der Textvorlage für Offenbachs „*Les Contes d’Hoffmann*“.

Auf der Suche nach einem Theaterdirektor

Michel Carré übernahm es, die „*Pardon de Ploërmel*“ allein fertigzustellen, so daß Barbier sich sofort an die Arbeit für Gounod machen konnte. Wenigstens ein ‚*schéma général*‘ muß er am Jahresende 1855 fertig gehabt haben, mit dem er auf die Suche nach einem Theaterdirektor gehen konnte; nach dem Zeitbrauch konnte nur dieser den Auftrag zur Lieferung der Oper erteilen und damit die Aufführung garantieren. Barbier und Gounod boten das „Faust“-Projekt zunächst der Opéra an, denn dort hatten sowohl „Sappho“ wie „La Nonne sanglante“ das Licht der Welt erblickt. Jedoch hatte dort gerade, 1856, ein neuer Direktor, Alphonse Royer, sein Amt angetreten, und der taktierte vorsichtig und lehnte ab. Seine Begründung ist kennzeichnend: „*Cela manque de pompe*“. In der Tat gelangte „Faust“ erst dann in die Opéra, als ein hinzugefügtes Ballett dem Werk den gewünschten ‚Pompe‘ verschaffte. Aus der Episode geht jedenfalls hervor, daß Gounod beim „Faust“ nicht primär an die Form der Opéra comique (mit gesprochenen Zwischendialogen) gedacht hatte, auch Barbier dürfte dem Operndirektor ein Rahmenschema vorgelegt haben, innerhalb dessen sowohl Sprechdialoge als auch Rezitative denk- und ausführbar waren. Was zuerst auszuarbeiten war, sollte sich nach der Uraufführungsbühne bestimmen, und hier fielen die Würfel im Dezember des Jahres 1856. Léon Carvalho hatte im Februar das Théâtre lyrique übernommen, eine Bühne also, der die Benützung von Sprechdialogen vorgeschrieben war. Er ging in einer Unterhaltung mit Gounod auf den Vorschlag einer „Faust“-Oper in acht Bildern sofort ein und erteilte den Autoren den Auftrag.

Lagen im Oktober 1857, als Gounod von einer starken, wenngleich nur kurzen Nervenkrise erfaßt wurde, fast zwei Akte fertig komponiert vor, so dürfte er vom Jahresende an die Komposition anhand der früheren Einfallsnotizen rasch vollendet haben. Am 27. Mai 1858 schrieb er seinem jungen Freund Bizet nach Rom, er werde Mitte



Eugène Delacroix: Walpurgisnacht

Juli in der Schweiz die Instrumentation des „Faust“ fertigstellen, Ende November solle die Oper am Théâtre Lyrique herauskommen. Die Angabe stimmt mit dem Vermerk überein, den Carvalho auf seinem Handschriftexemplar des Urlibrettos angebracht hatte: „A jouer au Théâtre Lyrique; 17 novembre 1858, Carvalho.“

Ein Mann mit Zwangsvorstellung

Aber nun fing Carvalho an, die von ihm sehr geliebte Doppelrolle des schöpferischen Regisseurs und autoritativen Direktors zu spielen. Auch in der fertigen Partitur setzte er nun Strich um Strich und mancherlei Umarbeitungen („*remaniements*“) durch – „*Gounod fut obligé de tailler lui aussi*“ berichtete er stolz in seinen späteren Erinnerungen, wobei seine Angaben allerdings nicht sehr präzise waren, die „*Scène du Hartz*“ etwa wurde nicht total getilgt, wie er behauptet. Man darf gewiß nicht übersehen, daß Carvalho als Mann der Praxis und als Träger des wirtschaftlichen Risikos Grund hatte, seine Meinung zur Geltung zu bringen. Aber liest man in den Memoiren von Hector Berlioz nach, wie Carvalho sich 1863, fünf Jahre später, bei den Proben zu den „Trojanern in Karthago“ verhielt, so erkennt man, daß St. Saëns ihn 1919 durchaus zu Recht als einen Mann mit Zwangsvorstellung charakterisierte: „Es war in diesem Zeitraum mit der Einflußnahme jenes aufgeregten, ständig die Launen wechselnden Wesens mit unaufhörlich in Bewegung befindlicher Einbildungskraft, des berühmten Carvalho, zu rechnen. Wenn er ein (sei es auch längst schon berühmtes und erfolgreiches) Stück hernahm, mußte es seine Klaue tragen, wieviel mehr noch ein neues, unerprobtes Stück. Er hatte nur eine Idee: seine Ideen denen der Autoren zuzugesellen, unerwartete Nebeneinfälle entschossen seinem immer brodelnden Hirn, sorgsam ausgearbeitete Formteile ließ er verschwinden, um Platz für flüchtige Sensationen zu schaffen.“ Nach dem Zeugnis des jungen Massenet, der die Proben als Paukist mitmachte, erregten Carvalhos Maßnahmen den Komponisten mitunter bis zu Tränenausbrüchen. Gounod gehörte zu den Autoren, die sich aus natürlicher Gutherzigkeit schlecht zur Wehr setzen konnten, aber umso mehr unter der Bevormundung litten; Hanslick hat berichtet, wie der Schöpfer der „Faust“-Oper sich noch anlässlich der Premiere von „*Roméo et Juliette*“ bitter bei ihm über die Eigenwilligkeit des Bühnengewaltigen beschwerte.

Nervenproben

Zunächst führten die Abänderungen zu einer außergewöhnlichen Probenverlängerung. Lange nach dem ursprünglich vorgesehenen Premierentermin schrieb Gounod am 4. Januar 1859 resigniert an Bizet, Faust „*se répète en force*“, nur könne er überhaupt nicht mehr beurteilen, was an ihm gelungen sei, was nicht. Am Abend vor der Generalprobe Ende Februar stellte sich heraus, daß die Oper immer noch mehr als vier Stunden dauerte, so mußte Gounod eilends noch weitere Striche anzeigen. Vor allem: der junge Tenor Guardi (Gruyer), enger Freund Bizets und Gesangsschüler von dessen Vater, wurde bei der Generalprobe heiser und erwies sich überhaupt der Partie nicht gewachsen, obwohl man ihm schon eine Arie (wahrscheinlich das Trinklied) gestrichen hatte. Erst nachdem der Tenor Barbot die Faustpartie in drei Wochen gelernt hatte und durch den päpstlichen Nuntius die Bedenken des Zensors, die Szene im Dom könne das Mißfallen des Vatikans erregen, ausgeräumt waren, konnte die Premiere am 19. März 1859 vonstatten gehen.

Hector Berlioz · Faust

Aus dem Bericht über die Uraufführung der Oper „Faust“ (Margarete)

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.

[. . .]

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. . . .“

[. . .]

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 amüsant. –

– Amüsant! 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, hab 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 bischen 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:

– 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. . . .

[. . .]

„Faust“ ist sicherlich der Erfolg der Zukunft.

Berlioz, Hector: Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. IX. Band. Die Musiker und die Musik. Ins Deutsche übertragen von Gertrud Savić. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1903

Margarete (Faust)

Der Inhalt

1. Bild – Studierstube

Faust sieht im Leben keinen Sinn mehr. Vergebens hat er versucht, die Rätsel der Welt zu lösen. Er greift nach dem Giftpokal, wird aber durch einen frommen Gesang der Landleute von der Tat abgehalten. Zorn gegen Gott steigt in ihm auf und er beschwört Satanas.

Faust will die Jugend zurückgewinnen – notfalls um den Preis eines Teufelspakts. Als Mephisto die Jugend in der Gestalt Margaretes erscheinen läßt, unterzeichnet Faust den Vertrag.

Der von Mephisto in einen Verjüngungstrank verwandelte Todestrank macht Faust zu einem jungen Mann.

2. Bild – Vor dem Tor

Bürger, Mädchen, Studenten und Soldaten genießen den Frühling. Der Soldat Valentin betrachtet vor dem Abmarsch in die Schlacht das Amulett, das ihm seine Schwester Margarete geschenkt hat. Siebel, ein junger Mann, und einige Studenten versprechen ihm, in seiner Abwesenheit Margarete zu beschützen. In das Abschiedslied, das Wagner anstimmt, tritt Mephisto. Er unterhält alle mit einem Lied. Dann prophezeit er Wagner den Tod; Siebel werde nie mehr eine Blume pflücken, die nicht verdorre, und Valentin werde bald sterben.

Als Mephisto aus einem Kneipenschild Wein zaubert und höhnisch ein Hoch auf Margarete anstimmt, dringen Valentin, Wagner, Siebel und die anderen mit dem Schwert auf ihn ein, können aber den Zauberkreis, den Mephisto um sich gezogen hat, nicht durchbrechen. Sie weichen vor ihm zurück, indem sie die Schwertgriffe als Kreuzeszeichen gegen ihn halten.

Faust kommt zu Mephisto und verlangt, das schöne Mädchen zu sehen, das ihm Mephisto vorgezaubert hat.

Margarete kommt. Siebel will zu ihr, aber Mephisto vertritt ihm den Weg und vertreibt ihn, so daß Faust Margarete ungestört ansprechen kann.

3. Bild – Margaretes Garten

Siebel will für Margarete Blumen pflücken, aber sobald er eine berührt, verdorrt sie. Nachdem er seine Finger mit Weihwasser benetzt hat, probiert er es nochmals. Der Bann des Bösen ist gebrochen, und Siebel pflückt – von Mephisto und Faust heimlich beobachtet – einen Strauß für Margarete. Nachdem er gegangen ist, macht sich Mephisto auf den Weg, etwas besseres als einen Blumenstrauß für Margarete zu besorgen. Ein Schmuckkästchen, das er an ihre Tür stellt, ist schnell herbeigeschafft.

Margarete kommt nachdenklich aus der Kirche. Sie kann die Begegnung mit dem Fremden nicht vergessen. Als sie den Blumenstrauß Siebels nimmt, bemerkt sie das Kästchen, öffnet es und schmückt sich mit den darin liegenden Juwelen.

Die Nachbarin Marthe Schwerdtlein kommt und bestaunt den Schmuck. Dabei wird sie

von Mephisto gestört, der ihr den Tod des Gatten mitteilt. Um Faust die Gelegenheit zu geben, sich Margarete zu nähern, geht Mephisto mit Marthe im Garten spazieren, weiß sich aber rechtzeitig ihren Annäherungen zu entziehen.

Mephisto schwört die Nacht herbei. Margarete und Faust gestehen sich ihre Liebe, aber als Faust sie stürmisch umarmt, entzieht sie sich ihm mit der Aufforderung, am nächsten Tag wiederzukommen, und geht ins Haus.

Faust will gehen. Da tritt Mephisto ihm in den Weg und fordert ihn auf zu hören, was Margarete den Sternen anvertraut.

Als sie nach dem Geliebten ruft, stürzt Faust in ihre Arme. Beide gehen ins Haus, während Mephisto unter Hohnlachen den Garten verläßt.

4. Bild – Straße vor Margaretes Haus

Margarete – von Faust verlassen – wird von ihren früheren Gespielinnen verspottet. Siebel bemerkt ihren Kummer und verspricht, ihr als Bruder beizustehen. Margarete geht zum Gebet in den Dom.

Die Soldaten kehren heim. Siebel will Valentin schonend auf das Leid Margaretes vorbereiten, der aber stürmt wütend ins Haus.

5. Bild – Im Dom

Margarete versucht, ihre Ruhe zurückzugewinnen, aber Mephistos Fluch läßt sie zusammenbrechen.

6. Bild – Straße vor Margaretes Haus

Mephisto kommt mit Faust, der zu Margarete zurück will. An der Haustür singt Mephisto ein frivoles Ständchen. Wütend kommt Valentin, der jetzt alles über Margaretes Schande weiß, um den Verführer zur Rechenschaft zu ziehen. Im Zweikampf mit Faust fällt Valentin. Sterbend verflucht er Margarete.

7. Bild – Walpurgisnacht

Von der Höhe eines Berges zeigt Mephisto Faust sein Reich, dessen Anblick Faust anwidert. Mephisto zaubert eine Festtafel und fordert Faust zur Teilnahme auf. Plötzlich hat Faust die Vision Margaretes.

8. Bild – Im Gefängnis

Wegen Mordes an ihrem Kind ist Margarete zum Tode verurteilt worden und wartet auf die Hinrichtung. Faust will sie befreien, aber als Mephisto dazutritt, weist sie Faust von sich und gibt sich in die Hände der himmlischen Mächte.

Faust in der Literatur und auf der Bühne

- 1587 Historia von Doktor Johann Fausten, des weitbeschreiten Zauberers und Schwarzkünstlers. Gedruckt bei Johann Spies, Frankfurt.
- 1589 Christopher Marlowe, The Tragical History of Doctor Faustus.
- 1593 Ander Teil D. Johann Fausti Historien, von seinem Famulo Christoph Wagner.
- 1599 G. R. Widman, Die wahrhaftigen Historien . . . von Doctor Johannes Faustus. Gedruckt in Hamburg.
- 1608 Erste nachweisbare deutschsprachige Aufführung des Marloweschen Dramas in Graz durch englische Komödianten.
- 1674 Das Faustbuch des Nikolaus Pfitzer.
- 1715 Im Wiener Kärntnertortheater spielt die Gesellschaft J. A. Stranitzkys ein Stück „Leben und Tod Doktor Faustus“.
- 1725 Das Faustbuch des „Christlich Meynenden“.
- 1730 Die Unternehmung Borosini und Sellier führt im Wiener Kärntnertortheater ein Ballett „D. Faust“ auf.
- 1733 Gespräche im Reiche derer Toten zwischen dem ehemaligen Französischen General-Feld-Marschall Herzog Franz Heinrich von Luxemburg und Doktor Johann Fausten zweier weltbekannten Erzzauberer und Schwarzkünstler.
- 1746 Älteste datierbare Aufführung des Faustdramas als Puppenspiel in Hamburg. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es dann unzählige Bühnenversionen des Faust als Drama, Puppenspiel, Ballett, Pantomime und schließlich auch als Oper.
- 1759 Lessings Schauspielfragment „Dr. Faust“.
- 1772/75 Entstehung von Goethes „Urfaust“.
- 1776 Maler Müller, Situation aus Fausts Leben in fünf Büchern. *Philosophischer Roman*.
- 1778 Maler Müller, Fausts Leben dramatisiert.
- 1790 Druck von Goethes „Faust. Ein Fragment“.
- 1791 Klinger, Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt.
- 1797⁺ Julius Soden, Doktor Faust. Volksschauspiel.
- 1804 Chamisso, Faust. Ein Versuch.
- 1808 Druck von Goethes „Faust. Eine Tragödie“.
- 1814 Louis Spohr, Faust. Oper.
- 1815 August Klingemann, Faust. Ein Trauerspiel.
- 1816 Lord Byrons „Manfred“ erscheint in London.
- 1826 Puschkin publiziert „Szene aus Faust“.
- 1828 Berlioz komponiert „8 Szenen aus Faust“.
- 1829 Erste öffentliche Aufführungen von Goethes „Faust. Erster Teil“.
- 1829 Grabbe, Don Juan und Faust.
- 1832 Erster Druck von Goethes „Faust. Zweiter Teil“.
- Holtei, Doktor Johann Faust. Melodrama.
- Wagner, Sieben Kompositionen zu Goethes Faust.
- 1835 Lenau, Faust. *Dramatisch-lyrische Verserzählung*.
- Gutzkow, Hamlet in Wittenberg.
- 1846 Berlioz, Fausts Verdammnis. Oratorium.
- 1847 Heine, Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem.
- 1846/47 Druck mehrerer Puppenspiel-Versionen des Faust, herausgegeben von Karl Simrock und, in seiner Sammlung „Das Kloster“, von Johann Scheible.
- 1851 Robert Schumann komponiert Szenen aus Goethes Faust
- 1856 Turgenjew, Faust. Eine Erzählung in Briefen.
- 1857 Liszt komponiert eine Faust-Symphonie.
- 1859 Gounods Oper „Faust“ wird in Paris uraufgeführt
- 1862 Fr. Th. Vischer, Faust, der Tragödie III. Teil. Von Deutobold Symbolyzetti Allegoriowitsch Mystifizinski.

- 1898 Spielhagen, Faustulus. Roman.
- 1908 Brjussow, Der Feuerengel. Roman.
- 1918 Lunatscharski, Faust und die Stadt. Drama.
- 1919 Avenarius, Faust. Ein Spiel.
- 1920 Busoni, Doktor Faust. Oper. Uraufführung 1925 in Dresden.
- 1926 Murnaus Faust-Film mit Gösta Ekman, Emil Jannings und Camilla Horn.
- 1936 Uraufführung der Oper „Doktor Johannes Faust“ von Hermann Reutter.
- 1940 Bulgakow schreibt den Roman „Der Meister und Margarita“.
- 1941/45 Valéry, Mon Faust.
- 1943/44 Else Lasker-Schüler, Ich und Ich. Schauspiel.
- 1947 Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.
- 1948 Werner Egk, Abraxas, Ballet.
- 1952 Hanns Eisler, Johann Faustus. Opernlibretto.
- 1962 Butor/Pousseur, Votre Faust. Fantaisie variable.
- 1963 Durrell, Ein irischer Faust. Mysterienspiel.
- 1967 Tommaso Landolfi, Faust 67. Komödie.
- 1968 Volker Braun, Hans Faust (Neufassung: Hinze und Kunze, 1973).
- 1969 A. P. Gütersloh, Die Fabel von der Freundschaft. Ein sokratischer Roman.
- 1973 Rainer Kirsch, Heinrich Schlaghands Höllenfahrt. Komödie.

Faust. Ein deutscher Mann. Die Geburt einer Legende und ihr Fortleben in den Köpfen. Lesebuch von Klaus Völker. Berlin: Wagenbach (1975)

Abbildungen

Titel, S. 3

Faust und Mephistopheles / Auerbachs Keller / Valentins Tod – Zeichnungen von Engelbert Seibert. In: Faust. Eine Tragödie von Goethe. Stuttgart: Cotta 1864

S. 7

Walpurgisnacht (1826/27) – Aquarell von Eugène Delacroix. In: Delacroix, Eugène: Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle. Sechzig Tafeln. Text von Charles Baudelaire und Hans Graber. Basel: Schwabe 1929

S. 11

Valentins Tod – Illustration von Josef Weiß. In: Faust. Tragödie von Goethe. Erster Teil. München: Schmidt (1920)

Heft 2 – Spielzeit 1984/85

Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden / Intendant: Christoph Groszer / Redaktion: Ehrhard Reinicke / Lithos: Union Klischee, Wiesbaden / Druck: v. Starck'sche Druckereigesellschaft m.b.H., Wiesbaden / Verlag und Anzeigen: Mykenae Verlag Rossberg KG, Darmstadt / Erschienen zur Premiere „Margarete“ am 29. 9. 1984