

HANS JOACHIM KREUTZER: *Faust. Mythos und Musik*. München: Verlag C. H. Beck 2003. 187 S.

Die ästhetische Reflexion des Fauststoffes in Malerei, Dichtung und Musik beschäftigt seit Jahrzehnten Generationen von Wissenschaftlern. Hans Joachim Kreutzers thematisch weit ausgreifende Studie zum Thema Faust und Musik steht insofern in einer langen Forschungstradition. Obgleich er sich inhaltlich nicht auf Goethes *Faust* beschränkt, bildet dieses Drama auch bei Kreutzer einen zentralen Dreh- und Angelpunkt der Darstellung. Goethes Opus summum liegt bekanntlich der seit dem 16. Jahrhundert in Literatur und Theater weit verbreitete *Faust*-Plot zugrunde. Als „Schlüsselmythos der Neuzeit“ (S. 9) ist er in der europäischen Kultur-, insbesondere der Musikgeschichte, bis in die Gegenwart aktuell geblieben, weshalb die von Kreutzer essayartig angelegten Kapitel auch vorrangig Werke des Musiktheaters des 18. bis 20. Jahrhunderts thematisieren.

Im Eingangskapitel widmet sich Kreutzer der 1587 im Druck erschienenen *Historia von D. Johann Fausten*, für die er sich bereits durch eine kritische Edition als Kenner ausgewiesen hat. Von Fragen der Autorschaft, der Fiktion und Authentizität der Faust-Gestalt sowie der innovativen Momente in ihrer literarischen Gestaltung geht der Verfasser zu Werken über, die das Sujet Faust auf der Opernbühne seit dem späten 18. Jahrhundert bekannt gemacht haben. Eröffnet wird der Kanon der Fauststoffe in der Musik mit Theaterbearbeitungen des 18. Jahrhunderts: den 1797 bzw. 1819 von Ignaz Walter vertonten Regensburger Singspielen *Doktor Faust* (Heinrich Gottlieb Schmieder bzw. Christoph Andreas Mämminger) sowie anschließend Paul Weidmanns allegorischem Drama *Johann Faust* (1775). Auf Ausführungen zu Traditionellem und Eigenem in Louis Spohrs/Josef Karl Bernards Oper folgt der Komplex um Goethes ‚Tragödie‘, dessen Medialität durch ein das Verhältnis des Dichters zur Musik eigens thematisierendes Kapitel eingeleitet wird. Dass Goethes *Faust* aufgrund seiner musikalischen Dichte und seiner streckenweise librettistischen Vergestaltung (vorrangig im zweiten Teil) eine starke Nähe zum Musiktheater aufweist, ist von der Forschung wiederholt betont worden. Hier wechseln imaginäre und intendierte Operszenen (etwa die „Gartenhäuschen“-Szene) mit

theaterüblichen Inzidenzmusiken (wie Gretchens „König in Thule“). Goethe selbst stand musikalisierenden, über den Rahmen gewöhnlicher Schauspielmusik reichenden Aufführungen zumindest des *Faust I* nicht entgegen. Denn nicht nur für Fürst Anton Radziwill, sondern auch für den Weimarer Musikdirektor Carl Eberwein schrieb Goethe librettistische Einlagen (anders Kreutzer S. 59). Doch Goethes *Faust* ist über weite Strecken nicht allein librettistisch oder in reinen Sprechversen gestaltet. Nach Kreutzer entfaltete der Dichter in der „Klassischen Walpurgisnacht“ eine dritte imaginäre, zwischen Sprechen und Gesang stehende Sprache, für deren „in der Phantasie des Lesers realisierbar[e]“ Musikalität er den Begriff „Melopoesie“ vorschlägt (S. 78).

Ähnlich wie Goethe neue dramatische Formen durch einen übergreifenden, auch das Musiktheater einbeziehenden Gattungssynkretismus schafft, interpretiert Robert Schumann mit seinen 1844–1853 entstandenen *Scenen aus Goethe's Faust* die Tragödie musikalisch neu und findet zu einer eigenen Kunstform, in der Dichtung und Musik auf „vokal-instrumental-chorisch-solistische“ Weise gleichberechtigt vereinigt sind (S. 100). „Im Schatten Goethes“ (S. 122) entstanden Mitte des 19. Jahrhunderts weitere Werke namhafter Komponisten, die Zeugnisse der Italien, Frankreich und Deutschland erfassenden Faust-Begeisterung waren: Hector Berlioz' von Goethe ignoriertes Opus 1, die *Huit Scènes de Faust*, die 1846 Grundlage der *Damnation de Faust* wurden, Franz Liszts und Richard Wagners Programmsymphonien wie auch die Opern Charles Gounods, Arrigo Boitos oder Ferruccio Busonis. Im letzten Kapitel geht Kreutzer auf eine bemerkenswerte Renaissance der *Historia* im katastrophengeschüttelten 20. Jahrhundert ein. Mit Thomas Manns *Doktor Faustus* wird eine literarische Verarbeitung analysiert, in der der genialische Protagonist und Komponist zur „Symbolfigur für den Weg der deutschen Geschichte ins Unheil“ (S. 146) gerät. Dieser Roman und das Faustbuch wurden schließlich Grundlage für Giacomo Manzonis, Hanns Eislers und Alfred Schnittkes Opernbearbeitungen des 20. Jahrhunderts.

Als bedenkenswerte These seiner fächerübergreifend argumentierenden Untersuchung unterstellt Kreutzer, dass der Faustmythos wesentlich durch die Musik als ästhetisches Medium

überliefert und gestaltet wurde (S. 7). Die zugrunde gelegte Werkauswahl scheint diese These zu bestätigen, spiegelt aber auch die wissenschaftlichen Interessen des Verfassers wider. Insofern ist es etwas überraschend, dass der Verfasser die über 800-seitige Studie Andreas Meiers (*Faustlibretti. Zur Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, Frankfurt am Main u. a. 1990) unbeachtet ließ, obwohl diese seine Argumentationsgrundlage sicher verbreitert hätte. Auch ist es vermutlich Kreutzers Anliegen eines für Fachwissenschaftler wie Laien lesbaren Buches geschuldet, dass manch akademisch umstrittene Frage – wie die um Goethes Engelschöre am Ostermorgen – etwas apodiktisch behandelt wird (S. 67: „Die Geister, die da singen, sind Geister, und so sind sie denn auch unbestimmt, Punctum“).

Trotz dieser kleinen Einwände bietet Kreutzers Theater-, Literatur- und Musikwissenschaft verknüpfende Darstellung viele wichtige Anregungen für die weitere Behandlung dieses lohnenden Themas.

(Oktober 2003) Beate Agnes Schmidt

*Frauengestalten in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (mit besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen, italienischen und französischen Oper). Symposion 2001. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien u. a.: Doblinger 2003. XII, 306 S., Abb., Notenbeisp. (Studien zu Franz Schmidt. Band 14.)*

Der Titel des vorliegenden Sammelbandes avisiert „Frauengestalten in der Oper“, realiter aber ist ein Großteil der Gedanken deren Schöpfern gewidmet: Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Jules Massenet, Giacomo Puccini, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Paul Hindemith, Alexander Zemlinsky, Franz Schmidt, Franz Schreker, Alban Berg, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek und Marcel Rubin. Diese Tatsache ist freilich alles andere als ein Manko: Denn alle erwähnten Frauengestalten haben weitaus weniger mit tatsächlicher Weiblichkeit zu tun als mit der Imagination von Weiblichkeit (um das Schlagwort von Sylvia Bovenschen zu entlehnen) – und diese beginnt in den Köpfen ihrer Schöpfer. Über Brünhilde, Salome, Bianca oder Fredigundis nachzudenken, heißt in der Tat, sich mit den Weiblichkeitsmodellen von Wagner,

Strauss, Zemlinsky und Schmidt auseinanderzusetzen.

Das Buch trägt in seinem zeitlichen Fokus einer deutlichen musikhistorischen Entwicklung Rechnung. Dass – grob fixiert – seit den 1870er-Jahren verstärkt die weiblichen Figuren interessant wurden, hat freilich weniger musikalische oder musikhistorische Gründe, als vielmehr soziologische, allgemein historische und wissenschaftstheoretische (mit den Texten von Erika Weinzierl über „Österreichische Frauen um die Jahrhundertwende“ und Pia Janke über Otto Weininger werden dazu zwei Schlaglichter gesetzt). Die Auswirkungen jener kunstfernen Diskussionen waren aber bald auch in der Musik spürbar, hier vor allem in der Oper, so dass um die Jahrhundertwende ein inflationärer Anstieg weiblicher Zentralfiguren erkennbar wird. Von den beiden im Titel genannten Jahrhunderten bleibt daher ein rund 50 Jahre umfassender Schwerpunkt übrig: die Jahrhundertwende.

Aber selbst mit dieser zeitlichen Einschränkung sind auf den rund 300 Seiten nur punktuelle Einblicke möglich. Die Auswahl der dargestellten Komponisten und ihrer Frauenfiguren ist gleichwohl gelungen und spart auch sperrige Themen wie das Frauenbild bei Hans Pfitzner (Gabriele Busch-Salmen) nicht aus. Und dass nicht nur künstlerisch überzeugende Frauenfiguren interessante Einsichten vermitteln, zeigen die beiden Texte von Josef-Horst Lederer (über das Frauenbild der „deutsch-veristischen Dorftragödie“) und Gerhard Winkler (über Franz Schmidts „verfehltes Hauptwerk“ *Fredigundis*). Winklers eloquente Analyse der 1922 uraufgeführten Oper Schmidts lässt dabei erkennen, dass die schillernden Imaginationen von Weiblichkeit allmählich zu einem Etikett geronnen waren, das Verkaufsträchtigkeit versprach – wenn auch nicht garantierte.

Der Weg zum Verständnis jener oft geheimnisvollen oder irritierenden Frauenfiguren ist freilich schwierig, ein methodischer Königsweg nicht in Sicht. Die Auswertung von biographisch-realen und ästhetisch-imaginativen Interdependenzen ist dabei nur ein Beispiel: Während Walter Werbeck seine „Überlegungen zu Richard Strauss' Vorliebe für Frauengestalten in seinen Opern“ anhand von biographischen Rückschlüssen überzeugend untermauern kann, kritisiert Sabine Henze-Döhring zu Recht simple biographistische Ansätze bei der Inter-