

Der Zauberer hinter dem Zauberer – zur Dramaturgie des ersten Finales der Oper „Faust“ von Louis Spohr

Wenn ich mich heute aufs Neue¹ mit dem ersten Finale der Oper *Faust* von Louis Spohr mich befasse, dann nicht, um kompositorische Gemeinsamkeiten zwischen Louis Spohr und Richard Wagner aufzuzeigen. Es gibt auch diese, und Wagner hat mancherlei aus Spohrs *Faust* gelernt; dass er darauf nicht oder kaum zu sprechen kommt, gehorcht jener Spuren-Verwischung, die für Wagner kennzeichnend ist – vor allem wenn es um die Beziehung zu noch lebenden Komponisten geht². Auch von Wagners *Faust-Ouverture* soll nicht die Rede sein.

Statt dessen wende ich mich einem Phänomen zu, das sowohl in der Oper *Faust* von Spohr als auch in der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* eine zentrale Rolle spielt.

Die Überschrift „Der Zauberer hinter dem Zauberer“³ lenkt darauf, meine szenisch-musikalisch-dramaturgischen Notate machen es nicht nur für das erste Finale der Oper kenntlich; relativ leicht ist es, parallele Vorgänge in Wagners *Siegfried* und *Götterdämmerung* aufzufinden.

1.

„Festes Schloss mit einem möglichst weit vorspringenden Turme, an welchem ein Balkon befindlich. Das Tor ist geschlossen. Vorwärts freier Platz, seitwärts Felsen und Dickicht,“⁴ An dieser szenischen Anweisung ist jedes Wort von Belang: Die Beschaffenheit der Burg, des Turmes, des Balkons, Dickichte und Felsen, die das Gelände seitwärts unwegsam machen – aussichtslos, die Burg von vorne, von der Seite her, von hinten zu betreten, gar zu erobern! Fest, uneinnehmbar ist die Behausung des Ritters Gulf, sicher verwahrt Kunigunde, unerreichbar für Hugo und die Ritter.

Dies der Ausgangspunkt für die szenischen Ereignisse. Ich beschreibe, was sie dem ersten Blick darbieten:

¹ Vor mehr als zwanzig Jahren figurierte die Analyse dieses Finales als Kapitel meiner Promotionsschrift B: *Finali in Romantischen Opern von E.T.A. Hoffmann, Louis Spohr, Heinrich Marschner und Carl Maria von Weber; Gedanken zur Geschichte und Theorie des Opernfinals*, Ms. Berlin 1984, S. 151–186.

² Ohnehin ist seiner Autobiographie *Mein Leben* (Bd. I–III 1865–1875) nicht zu trauen; Wagner hat, darin wie in anderen Schriften, Mythen, ja, Kunstwerke produziert, in denen die prosaischen Tatsachen verformt, aufgezehrt sind. Was er über die Entstehung seiner Werke mitzuteilen vorgibt, hat Carl Dahlhaus rechtens als Entstehungsmythos dechiffriert.

³ Diese Überschrift ist dem entsprechenden Kapitel meiner Promotionsschrift B entnommen; hier wie dort meint sie das Gleiche.

⁴ So die Szenenanweisung im Textbuch der zweiten Fassung, zitiert aus dem Klavierauszug, Leipzig o. J. Die szenische Anweisung im Libretto der ersten Fassung ist karger: Schloss, Turm, Balkon, Platz.

Hugo und die Ritter versammeln sich unten, Faust bietet sich an, für sie zu handeln. Er ruft nach Gulf, beschimpft ihn als Verbrecher, fordert ihn auf, Kunigunde unverzüglich heraus zu geben, widrigenfalls er Gewalt gegen ihn anwendet.

Gulf verlacht ihn; hernach erscheint er mit Kunigunde, fordert von ihr ein letztes Mal Liebe. Sie weigert sich. Darauf – und hier setzt das Finale ein – kündigt er an, sie zu töten.

Lähmung, Entsetzen unten. Machtlos rufen Hugo und die Ritter nach Vergeltung.

Faust beschwört des Himmels Donner, Blitze. Ein Gewitter zieht auf, mehrere Blitze schlagen in die Burg ein; sie brennt; die Einwohner klagen drinnen, brechen die Türe auf, stürmen nach draußen. Hinter ihnen Gulf mit Kunigunde – er zieht das Schwert gegen sie, Faust fällt ihm in den Arm, das Schwert fällt zu Boden; wehklagend stürzt Gulf sich in die Flammen. Kunigunde und Hugo liegen sich in den Armen, die Umstehenden registrieren, was ihnen unverständlich, als Strafgericht des Himmels.

Ich lese einige Vorgänge noch einmal:

Gulf zieht das Schwert gegen Kunigunde, Faust fällt ihn in den Arm; das Schwert fällt zu Boden. Mit erhobener Stimme verurteilt ihn Faust zum Tode: „Dort in der Glut geneuß die Frucht!“. Als bald kommen Larven aus dem Feuer, sie umtanzen Gulf und treiben ihn mit düsterem Singsang in die Flammen: „Hinein in den flammenden Reih'n. Es kühle die sausende Glut des Lasters üppiges Blut“. Vergeblich ruft der Ritter um Hilfe. Die Umstehenden jedoch haben die Larven nicht gesehen.

Beklemmend all dies!

Nicht Hugo und die Ritter haben vollbracht, wozu sie zur Burg gezogen sind – nicht sie retten Kunigunde, sondern ein mächtiger Zauberer tat es; er verurteilte sie zum bloßen Zuschauen, das macht sie beklommen.

Schlimmer noch: Um Kunigunde zu retten, wurde ein ganzes Schloss in Brand gesteckt – gab es keine andere Möglichkeit, war es nötig, das Leben aller Insassen zu gefährden, war es nötig, Gulf den Flammen zu opfern? Wie ist es um das Verhältnis zwischen Zweck und Mittel bestellt, wenn der Rettung einer Frau (Hugo liebt sie und sie ihn) nicht anders denn durch Brandstiftung und Mord stattfindet, wenn viele Menschen für ihren Herrn, den Ritter Gulf, zu büßen haben? Ist Faust, Kunigunde zu retten, ein Massenmörder? Auf seine Zaubersprüche hin, so scheint es, war die Burg verbrannt, sein Richterspruch hatte Gulf den Flammen übergeben.

Abseits steht ein anderer. Mehrmals sprach Faust ihn an – das zweitemal mit der Aufforderung, er solle seine Pflicht tun.

Der andere murmelt Sprüche, die niemand hört: Daraufhin ziehen Wolken auf, kommt das Gewitter, schlagen die Blitze ein. Und noch einmal nimmt der andere das Wort „Geister, auf ans Licht“. Daraufhin kommen die Larven aus dem Feuer, die Gulf umtanzen, in die Flammen ziehen.

Niemand hört den anderen, und doch hat er heraufbeschworen, was an Furchtbarem geschah.

Dem Anschein nach auf Fausts Befehl – ist er sein Diener?

Lüften wir sein incognito: Mephistopheles. Nicht nur gehorchen ihm die Blitze und Larven. Auch die fassungslos Umstehenden hat er in seinen Bann geschlagen – während sie bekloffen zu Faust blicken. Nicht anders Hugo und Kunigunde, entrückt im Glück ihres Wiedersehens, ahnungslos daher, was auf sie kommen wird. Und Faust, der nach außen hin so mächtige Zauberer, der nach außen hin erbarmungslose Richter, ist ihm ganz und gar zu willen:

Nicht nur indem er Kunigunde zu retten auszieht, der Rache Blitze heraufbeschwört, Gulf zum Flammentode verurteilt. Sondern indem er von heftigem, unstillbarem Begehren zur Geretteten gepackt wird, daher alles unternehmen wird, um Kunigunde zu gewinnen – auch Hugo wird er töten.

Mephisto ist es, der alle Akteure nach seinem Gutdünken lenkt, schlimmer noch, zur ahnungslosen Staffage seine Spiele verurteilt. Nicht Kunigundes Rettung gehorcht sein Tun, sondern infernalischer Zerstörungslust – als ob er das Höllenfeuer gleich auf der Erde entzünden wolle, damit die Lebenden darin verbrennen.

Den sichtbaren Flammen – sie verzehren Gulf – stehen unsichtbare Flammen zur Seite: Flammen rasender Begierde, sie verzehren Faust, vorwegnehmend, was ihm in den Flammen der Hölle widerfahren wird.

Hat Mephistopheles die Akteure in Marionetten seines Treibens verwandelt, so gehorcht ihm auch, dass niemand darum weiß. Faust, Gefangener in jedem Detail seiner Wünsche und Handlungen, glaubt bis zuletzt, er hätte sein Schicksal in der Hand.

Noch im Angesicht des Todes fordert er Mephisto in die Schranken – er gehöre sich an, Gutes habe er gewollt, gute Taten vollbracht.

Höhnisch korrigiert ihn Mephisto: Ihm gehöre er an, Morde, Greuel, Missetaten habe er vollbracht – in der Tat, was immer Faust unternahm, sich und andere zu beglücken, verkehrte sich ins Gegenteil.

Höhnisch wird allen Menschen die Rechnung aufgemacht: Sie streben zur Hölle, als ob es ins Paradies gehe; keine Kraft hätten sie, sich ihm zu widersetzen. Fausts Versuche, sich zu erheben, sich dem Gotte gleich zu machen, seien nichts anders denn Anmaßung. Nicht der Tugend, sondern der Weichlichkeit, der der Anblick leidender Mitmenschen unangenehm sei, entspringen alle Versuche, die Mitmenschen zu beglücken; blankem Egoismus gehorche das vermeintliche Gegenteil, der Einsatz für Andere, nicht edle Zwecke lägen dem Handel zugrunde; der Zweck wäre allein er selbst. Und dies kommt der Hölle zupass, wird von ihr angestachelt. Nicht nur verkehren Wohltaten sich in ihr Gegenteil – sie werden ihres Gegenteils überführt, als Verbrechen entlarvt.

Hinter dem Rücken zaubert Mephisto – und er zaubert unaufhörlich, seine Opfer zu verstricken. Er macht, dass den Menschen ihr Tun abhanden kommt, ihre Produkte entzogen werden – bis sie ihnen übergroß, als Gespenster gegenüberstehen, um sie zu verschlingen.

2.

Eben dieser Vorgang geistert durch die Opernwelt: In Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*, namentlich in der Wolfsschlucht ist er zuhause⁵ – Caspar gießt Freikugeln, in Wahrheit eine Katastrophe nach der anderen, Max und Caspar werden zu Boden geworfen, am nächsten Morgen trifft die letzte Freikugel Caspar, den Kugelgießer – auf Geheiß des wilden Jägers. Nachgerade das Gleiche ereignet sich in Spohrs *Faust*, Jahrzehnte später in Wagners *Siegfried* und *Götterdämmerung*: Wohl kann, wer das Fürchten nicht lernte⁶, die Flammen durchschreiten⁷. Und doch tanzt er, als Puppe, an mehreren Drähten: Wotan treibt sein Spiel mit ihm, Alberich, Hagen. Unwissend wird er zum Räuber der eigenen Braut, unwissend zum Meineidigen – ein Trank, so scheint es, hat ihn verzaubert, alles vergessen lassen. In Wahrheit treibt Hagen sein finsternes Spiel mit ihm, mit König Gunter, mit dem Hofe Gibichungen – damit er den Ring des Nibelungen zurück hole!

Aber nicht Wotan, Alberich, Hagen sind es, denen Siegfried unwissend gehorcht, sondern der Ring hat sie alle im Gewahrsam: Geschundene Natur, verwandelt ins Werkzeug, Organon

⁵ Vgl. Gerd Rienäcker, *Beobachtungen zur „Wolfsschlucht“-Szene*, in: *Wegzeichen, Studien zur Musikwissenschaft*, Berlin 1985, S. 91–116; ders., *Richard Wagner. Nachdenken über sein Gewebe*, Berlin 2001, S. 40–50.

⁶ „...“, der das Fürchten nicht gelernt!“ – so Wotan über Siegfried in: *Siegfried*, erster Aufzug, dritte Szene.

⁷ *Siegfried*, dritter Aufzug.

universeller Knechtung, verflucht, damit von ihm Unheil ausgehe für jene, die ihn besitzen, und für jene, die ihn nicht besitzen.

Siegfried und König Gunter – Nachfahren des Faust in Bernards und Spohrs Lesart, Nachfahren von Max und Caspar in Webers *Freischütz*?

3.

Wichtiger noch als jeglicher Aufweis direkter – bewusster und unbewusster – Adaption ist das Phänomen selbst: Nicht nur auf den Brettern, die die Welt bedeuten, ist es zu Hause; auch nicht allein in den seltsamen Novellen von E.T.A. Hoffmann, in denen die Geisterstunden die Wahrheit ans Licht bringen, die Tageswelt hingegen die Menschen gefangen hält. Sondern es hat Einzug gehalten ins höchst prosaische Leben – als unentrinnbarer Begleiter jener Kapitalisierung, die in England und Frankreich sich unverblümt, in Deutschland schleichend vollzieht. Karl Marx hat es, in seinen frühen Schriften, als Entfremdung, als entfremdete Arbeit dechiffriert⁸, an die Arbeitsteilung und Industriearbeit gekoppelt, jedoch spielen die Grundvorgänge dieses Phänomens weit darüber hinaus eine Rolle: Zum einen werden dem Produzenten die Produkte entwendet; also weiß er nicht mehr, was er produziert und wozu, für wen. Zum anderen begegnet er seinen Produkten; sie aber erscheinen ihm als übergroße, nachgerade gespenstische Wesenheiten, die ihn aufzehren, der Produzent wird Gefangener, Opfer seiner Produkte, deren So und nicht Anders er längst nicht mehr erkennen, geschweige denn die Zusammenhänge seines Produzierens durchschauen kann.

Solch entfremdeter Arbeit gehorcht, dass Max und Caspar mitsamt den Freikugeln eine Katastrophe nach der anderen produzieren – auf Samiels Geheiß. Nicht anders Faust, der nach außen so mächtige Zauberer, dem alle Resultate seines Wollens und Handelns entwendet, ins Gegenteil des Beabsichtigten verkehrt werden, auf dass sie ihm in Gestalt von Flammenmeeren, Mord, Totschlag, schließlich in Gestalt des Infernos begegnen, das ihn verzehren wird!

Mitnichten ist Spohr, Weber der Begriff der Entfremdung geläufig – Marx schreibt seine *Ökonomisch-Philosophischen Manuskripte* in den vierziger Jahren, Wagner hat sie gewiss nicht gelesen, immerhin spricht er vom Fetischhaften der Produkte, namentlich im Theater⁹; Marx wird vom Warenfetischismus sprechen¹⁰, der den Tauschwerten aufgedrückt ist als vermeintlicher Gebrauchswert. Schon gar nicht wissen Spohr und Weber von den industriellen

⁸ Vgl. hierzu Karl Marx, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte vom Jahre 1844*, Leipzig 1988; vgl. Alfred Oppolzer, *Entfremdung und Industriearbeit*, Mainz 1974; vgl. Christian Kaden, *Richard Wagners Leben im Werk*, in: Christian Kaden, *Des Lebens wilder Kreis, Musik im Zivilisationsprozess*, Kassel 1993, S. 157–170; vgl. Achim Trebeß, *Entfremdung und Ästhetik*, Stuttgart, Weimar 2001, S. 79–122.

⁹ Vgl. Richard Wagner, *Kunst und Revolution*, in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. v. L. Golther, Stuttgart o. J., Bd 3, S. 8–41, insbes. S. 19ff.

¹⁰ Karl Marx, *Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Leipzig 1960, S. 85–98.

Prozessen, die Marx im Auge hat; Mephistopheles und Samiels symbolisieren nicht den Großindustriellen, die Flammenmeere rings um die Burg, die Wolfschlucht keine Maschinenhallen – wie denn auch, wenn in Deutschland von großer Industrie im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts nicht die Rede sein kann! Und doch wohnen die von Marx skizzierten Vorgänge der entfremdeten Arbeit den Bühnenvorgängen inne – weil sie nämlich nicht erst der Industrie sich verdanken. Daher ist es legitim, sie als Schlüssel zu nehmen.

4.

Was ich bislang der ersten Lektüre der szenischen Vorgänge entnahm, soll anhand bestimmter dramaturgischer Besonderheiten ausdifferenziert werden.

4.1.

Dass gleichzeitig gesungen werde, ist dem Opernfinale obligat. Umso mehr muss nach dem dramaturgischen Sinn des Gleichzeitigen gefragt werden. Mitnichten lässt es sich als bloßer Kunstgriff der Oper, gar als Ingredienz ihres Unsinns begreifen – in ihm steckt höchst prosaische Wahrheit; in politischen Debatten und Talkshows, in Schulstunden und Ritualen und im Gleichzeitigen verschiedener Handlungen kommt sie ans Tageslicht. Ungeduldig fallen, im Bundestag oder bei Sabine Christiansen, die Redner sich ins Wort, so genanntes Volksgemurmel, d.h. inszeniertes Durcheinander-Reden soll verhindern, dass Unliebsames gehört wird. Laut lesen die Schüler Texte aus dem Lesebuch, um sie dergestalt zu üben; Sprechchöre in politischen Demonstrationen, Gebete im Gottesdienst binden Demonstrierende und Betende an ein Drittes, an Sätzen, die denen, die sie rufen, und denen, die sie hören, sich einprägen, an Gebete, die es einzuüben und an Gott zu richten gilt. Ein Drittes also hält, ja, zwingt die Rufenden, Lesenden, Betenden zusammen. Unschwer lassen, auf Straßen, Plätzen und inmitten der Häuser, verschiedene Dialoge und Selbstgespräche sich vernehmen, die voneinander unabhängig, jedoch gleichzeitig stattfinden.

Gerade solche Modalitäten des Gleichzeitigen sind den Ensemblesätzen der Oper eigentümlich¹¹: Preisgabe des Wechselgesanges durch Überlappung der Stimmeneinsätze, quasi rituelles Zusammen-Singen, darin der eine den anderen nicht hört, aber mit dem anderen zusammengebunden ist, simultane Verknüpfung verschiedener Monologe, von Carl Dahlhaus als „kontemplatives Ensemble“ bezeichnet.¹² Nicht mehr hören die gleichzeitig Singenden

¹¹ Vgl. Gerd Rienäcker, *Ensemble*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 99–115.

¹² Vgl. Carl Dahlhaus, *Über das Kontemplative Ensemble*, in: *Festschrift A. A. Abert*, hrsg. v. K. Hortschansky, Tutzing 1975, S. 189–195.

aufeinander: Sie fallen sich ins Wort, als ob sie schon wüssten, was der/die andere mitzuteilen hätte; gleichzeitig singend wännen sie sich im Gleichklang ihrer Absichten – dass es nicht so sein könnte, entgeht ihnen, weil sie sich nicht hören –, oder sie werden zusammengehalten durch eine sie überwältigende Situation, durch ein Ritual; oder sie artikulieren sich unabhängig voneinander. Sind sie der Pflicht enthoben, aufeinander zu reagieren, so erübrigt sich ein Gutteil jener Rollen-, ja, Maskenspiele, die jedem Gespräch eingeschrieben sind: Was sie artikulieren, gehorcht ihrer momentanen Situation, nicht irgendeinem Kalkül. Dies zum einen! Zum anderen lässt sich das Mit- und Gegeneinander der Stimmen als Ensemble sozialer Konfigurationen entziffern: Da gibt es verschiedene Hierarchien der Stimmen im Pendel zwischen Gleichrangigkeit und Unterordnung. Da heben die verschiedenen Akteure sich voneinander ab, oder sie geben ihre Individualität preis. Der Zwiegesang Note gegen Note in Terzen, Sexten, Oktaven, Unisono gleicht dem Block, darin mehrere zusammen geschlossen sind. Und den verschiedenen Stimmregistern könnte ein je eigener sozialer Status gegeben sein: Im häuslichen Quartett-Singen bürgerlicher Familien, so ist es vielfach überliefert, singt der Hausvater Bass, die Tochter Sopran, die Mutter Alt, der Liebhaber Tenor – zementiert ist dergestalt jene Hierarchie, die die bürgerliche Familie ungewollt aus der höfischen Gesellschaft übernommen, in die Miniatur transformiert hat.

Noch die Regulative des Zusammenklings weisen über das Ästhetische, gar Künstlerische hinaus – sie gleichen Regulativen gesellschaftlichen Zusammenwirkens.

Was nun ist den Ensemblesätzen des ersten Finales eigentümlich? Vergegenwärtigen wir uns zwei Passagen:

4.1.1.

Takte 30–38, Terzett: Hugo singt die Oberstimme, Mephisto die Mittelstimme, Faust die Unterstimme: Er präsentiert sich als einer, der den anderen Akteuren, dem Ganzen ein Fundament gibt; Hugo präsentiert sich als Anführer, Mephisto als scheinbar unbedeutende Mitte – allerdings als Bindeglied zwischen Ober- und Unterstimme, indessen könnte es wegfallen, ohne dass das Gefüge zwischen Ober- und Unterstimme ernsthaft gefährdet ist. Nun aber gehorchen die Ereignisse in Wirklichkeit weder der Ober- noch der Unterstimme: Hugo ist zur Untätigkeit verdammt, er handelt nicht, kann nicht handeln, könnte nicht verhindern, dass Kuningunde im Schlosse ermordet wird – er singt, statt zu handeln. Wie sollte er die Anderen führen, ihnen vorangehen?! Faust tönt, aber sein „Gedöns“ hat keine Wirkung. Mephisto allein handelt, er beschwört die Geister herauf.

Also verkehrt sich das Verhältnis: Nicht der Bass, der musikalisierte Hausvater, in diesem Falle Kunigundes vermeintlicher Retter ist der Herr, auch nicht die tenorale Oberstimme des jugendlichen Himmelsstürmers, der die Geliebte dem Ritter Gulf zu entreißen auszog. Sondern der Murrende in der Mittellage – wie übrigens in früheren Jahrhunderten der tenor und nicht der contratenor bassus den mehrstimmigen Gesang verklammert und zusammen hält! Ist Mephisto ein tenor im mittelalterlichen Sinne, dergestalt die Achse, um die alles sich dreht?

4.1.2.

Takte 135ff, Hugo und Kunigunde, Faust, Mephisto, Hugos Begleiter, Chor der obdachlosen Schlossbewohner: Chorischer Blocksatz des Schreckens – niemand begreift, was geschehen ist, alle sprechen vom himmlischen Strafgericht, unkund dessen, dass nicht der Himmel, sondern Mephisto zu Werke ist! Vierstimmiges Ensemble – Kunigundes Gesang als Oberstimme, imitatorisch verflochten mit Hugo als Mittelstimme, Faust und Mephisto teils wechselnd, teils gleichzeitig als Bassfundament. Während Kunigunde und Hugo in lang gehaltenen, ineinander verflochtenen Kantilenen singen, ist Fausts Bass seltsam gekurvt, heftig auf- und niederfahrend, gewiss in Dreiklangsbrechungen, die das Ganze harmonisch stützen, aber doch in heftig zufahrender Bewegung. Es ist rasende Begierde, die Faust antreibt. Und wenn Mephisto ihm zur Seite steht, dann um ihn anzustacheln.

Es ist aufschlussreich, dass das harmonische Gleichmaß sehr schnell gestört wird durch chromatisch-diatonisch aufstrebende Bewegung, dass alsbald jene züngelnden Figuren der Streicher erklingen, die vormals Gulf in die Flammen geleiteten: Flammen der Begierde sind es, die Faust verzehren, dem Feuer rings um die Burg und dem Treiben der Larven nicht unähnlich! Kunigunde singt die Oberstimme, weil sie entrückt ist – zu handeln bleibt ihr, bleibt Hugo verwehrt. Faust gibt ein Fundament, das ob der Gekurvtheit, Unruhe keinen Halt gibt. Mephisto erst wird das Ganze begründen – er ist der wahre Hausvater, der wahre Spielmeister.

4.2.

Scheinen die Ereignisse von außen zu kommen, als Eingriffe, so scheint sich das auch den musikalischen Vorgängen mitzuteilen:

4.2.1.

Als Wechsel zwischen simultaner und sukzessiver Konfrontation: Hat Mephisto seinen Gesang beendet (Takte 39ff), scheint sich das musikalische Geschehen zu vereinfachen. Der

Trugschluss am Ende des ersten Teils bindet das vormalig Unterschiedene für einen Augenblick zusammen, der Mittelteil für längere Zeit – den Untenstehenden, Faust und Mephisto ausgenommen, ist der Block des Schreckens überantwortet. Im Blocksatz umtanzen die Larven den Verurteilten, treiben sie ihn in die Flammen, während dessen er, sekundiert von Bläsern, Weherufe, klagende Figuren von sich gibt. Hernach wird das Geschehen aufgeschichtet: Chorische Sentenzen, imitatorischer Zwiegesang der Liebenden, gekrümmte Bassfiguren des Verstrickten und des wahren Zauberers, plötzlich aufschießende Figuren der Streicher, aufnehmend das finstere Spiel der Larven. Es ist der Schrecken, der das vormalig Aufgefächerte zusammenstürzen lässt, simultane in sukzessive Konfigurationen verwandelt – freilich in unverblümt konfrontative Setzungen! Und fächert sich das Geschehen wiederum auf, so nur deshalb, weil den Akteuren der Zusammenhang verloren gegangen ist: Kunigunde und Hugo sind entrückt, unkund dessen, was eigentlich geschah, was auf sie zukommen wird. Faust hingegen wird von seiner Begierde getrieben, Mephisto kommentiert dies, ohne dass Faust ihn hören kann.

4.2.2.

Als befremdlicher Querstand zwischen Erwartetem – auch Angekündigtem – und Nachfolgendem, d.h. Eingelöstem: Jeder Abschnitt wird zuvor durch Orakel angekündigt, aber was er katastrophisch entfaltet, entspricht nicht dem Erwarteten. Ankündigung und Resultat scheinen auf den ersten Blick auseinander zu fallen.

Dem steht musikalisch der jähe Wechsel des Tongeschlechts, der Taktart, des Tempos zur Seite – ist jeder Wechsel unerwartet? Indessen wird das Geschehen zuvor von Stör-Elementen durchsetzt: Da gibt es den gellenden Trugschluss, später an- und abschwellige Paukenwirbel, unerwartet grelle Bläserklänge, Posaunenstöße inmitten des Anderen – da gestört, ja, verstört werden soll der Status quo, aufgestört, damit es sich verändere. Freilich kommt es anders.

4.2.3.

Den Eingriffen (Mephistos Beschwörung, Mephistos Befehl an die Flammengeister, der Tanz der Larven, schließlich dem Zusammensturz der Burg) fällt ein Schema zum Opfer, das anfangs sich aufdrängt: Der Sonatensatz – wir nehmen, ihn zu definieren, zwei Lesarten zu Hilfe: Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*¹³ und, über eindrei-

¹³ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. I–III, Leipzig 1787.

viertel Jahrhunderte später, die Erörterungen von Charles Rosen in seinem Buch *Der klassische Stil*¹⁴.

Koch spricht nicht von Exposition, Durchführung, Reprise, auch nicht von Themen, die den Satz konstituieren, sondern von rhetorischen Einheiten unterschiedlicher Größenordnung. Zweiteilig ist der Sonatensatz; der erste Teil aufgefächert in Haupt- und Zergliederungssatz, der zweite Teil aufgefächert in zwei Perioden, deren erster¹⁵ als Überleitung, deren zweiter als Wiederkehr des Haupt- und Zergliederungssatzes figuriert. Charles Rosen spricht, auf späteren Lesarten gründend, von Exposition, Durchführung und Reprise, jedoch nicht vom ersten und zweiten Thema, sondern vom Kontrast zwischen verschiedenen Tonarten¹⁶. In der Tat sind es die Tonarten, die das Geschehen zementieren, ist es der Wechsel zwischen Haupt- und Nebentonart, der Wechsel zwischen tonal stabilen und tonal labilen, d.h. übergängigen Passagen. Auf dem Fundament der Tonarten werden nach und nach sich Gebilde profilieren, die, die jeweilige Tonart auskleidend, umschreibend, bekräftigend, sich schrittweise von ihren Fundamenten lösen können – Themen, Themengruppen, Themensätze verschiedener Größenordnung. Dass der Exposition eine Durchführung folge, dass sie einen eigenen, mittleren Teil beanspruche, ist nicht ausgemacht. Über längere Zeit ist der Satz zweiteilig, allerdings beginnt der zweite Teil – wie es Koch beschreibt – mit einem überleitenden, d.h. auch tonal übergängigen Abschnitt; der muss keineswegs auf den Haupt- und Zergliederungssatz rekurren. Sonatensätze im mittleren und späteren Schaffen von Joseph Haydn, darin die Überleitung zum eigenen, durchführenden Teil auswächst, sind im späten achtzehnten Jahrhundert eher die Ausnahme.

Fragen wir nach dem Geschehen im ersten Finale:

Unschwer lassen die Takte 1–45,1, als erster Teil begreifen. Die Takte 1–21 können als Hauptsatz, die Takte 22–45,1 als Seitensatz (oder Zergliederungssatz, je nachdem) und Schlussgruppe genommen werden: d-moll mitsamt einschlägiger Modulationen in dominantische und Parallel-Regionen begründet den Hauptsatz, die Paralleltonart F-Dur den Seitensatz. Ein jedes Satzglied ist in mehrere quasi thematische Formulierungen, in mehrere Tonartenschritte, in mehrere Teilprozesse aufgefächert, wie es für den Haupt- und Seitensatz von Sonaten, Sinfonien – und wie Koch ausdrücklich formuliert, Arien, Ensemblesätzen etc! – sich gehört.

¹⁴ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York 1971, deutsch: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel, Basel 1983.

¹⁵ „der Periode“, nicht „die Periode“ heißt es bei Koch!

¹⁶ Charles Rosen, *Der klassische Stil*, S. 109ff.

Halbwegs der Erwartung entspricht der zweite Teil, Takte 45–80: In f-moll setzt er ein, un-
stet wird er verschiedene Tonarten durchschreiten – eine Überleitung. Noch die Triolenfiguren
gehören zur Sache, wenngleich nichts im ersten Teil auf sie verweist: Es ist ja auch die he-
reinbrechende Katastrophe, die sie, mitsamt immer stärkerer Paukenwirbel und greller Bläser-
akkorde, mit sich führen.

Danach, in den Takten 81ff, setzt ein dritter Teil ein, offenbar die Reprise und, wie mögli-
cherweise erwartet, in D-Dur.

Indessen verebbt das Geschehen: Faust spricht sein Urteil – die Musik scheint inne zu hal-
ten, aber sie nimmt unterstützt Fausts Gerichtsurteil nicht oder kaum.

Dann aber, in den Takten 98ff ereignet sich ganz Unerwartetes. Jäh verändern sich Tempo
und Taktart. Ein rasendes Furioso im Sechsvierteltakt, einsetzend in in h-moll, um die Tonart
sogleich zu verlassen, wird angetrieben von emporschießenden Streicherfiguren, chromati-
schen Schraubengängen, gellenden Klagerufen der Bläser, die den Hilferufen des in die Flam-
men getriebenen sich gesellen: Dies ist der Tanz der Larven, hervorgerufen nicht von Faust,
wohl aber von Mephisto.

Hat das Geschehen sowohl die vermeintliche Reprise als auch den gesamten Sonatensatz
zerschlagen? Hat Mephisto, haben die Resultate seines Tuns allem Bisherigen den Abschied
gegeben, das Bisherige zu Paaren getrieben?

Und die Takte 124ff, der letzte Teil? Gewiss eine Simultanszene, in der Vorherigen aufge-
griffen wird. Das Geschehen des ersten, zweiten, dritten Teils – also der Exposition, des Mit-
telteils, der Reprise – kommt darin nicht vor, umso mehr ist den emporschießenden Streicher-
figuren des unmittelbar Vorgehenden das Szepter übergeben; in ihnen treibt Mephisto sei-
nen Schützling, hernach alle Umstehenden zu Paaren.

4.3.

Dem Aufbau und Zerbruch der musikalischen Formen, auch des Sonatensatzes, entspricht das
Vorhandensein und der Zerbruch des szenischen Interieurs:

Uneinnehmbar die Burg, unverhindert, so scheint es, kann Gulf darin sein Wesen treiben. Er
kann Kunigunde umbringen, ohne dass Hugo und die Ritter ihm in den Arm fallen – sie sind
zur Untätigkeit verurteilt.

Wenige Augenblicke später jedoch brennt die Burg: Blitze verursachen sie, nicht Hugo
oder die Ritter. Und aus dem Uneinnehmbaren wird nicht das Einnehmbare, Eingenommene,
sondern ein rauchender Trümmerhaufen. Wer uneinnehmbar drinnen hauste, kommt nach
draußen – die Einwohner als Heimatlose, Gulf und Kunigunde. Gulf kommt um.

Sicher, uneinnehmbar ist Fausts Wohnung – er flieht dahin, aber dort wartet, im zweiten, abschließenden Finale, das Gegenteil von Sicherheit – die Ankläger sind es, Hiobsbotschaften, die das irdische Gericht ankündigen, schließlich Mephistos Urteil; und die sichere Wand, die ihn vor der Hölle schützen soll, spaltet sich, dahinter sind die Flammen der Hölle sichtbar, dahin Faust und Mephisto fahren werden.

Den Blitzen und Flammen, die das Ganze verwüsten, stehen unsichtbare Blitze und Flammen zur Seite – was sie anrichten, wird erst später sichtbar: Wenn Faust Kunigunde raubt, Hugo tötet, erst recht wenn er selbst im Flammenmeer der Hölle verschwindet.

Der äußeren Zerstörung des vermeintlich Unzerstörbaren steht die innere Zerstörung zur Seite, sie wird wiederum in äußere Zerstörung einmünden.

Signifikant für die Dramaturgie der gesamten Oper dürfte sein, dass eine Figur nach der Anderen „erledigt“ wird¹⁷: Röschen, zur Passivität verurteilt, schließlich im Freitod, der Goldschmied, indem er zum klagenden Schatten seiner selbst verkommt, Kunigunde, der nur die Klage übrig bleibt, Gulf auf richterlichem Spruch, der nur Mephistos Mordlust kümmerlich verbirgt, schließlich Faust, dem die hintere Wand seiner Wohnung sich öffnet, dahinter das Flammenmeer der Hölle auf ihn wartet.

Das Sichere ist so unsicher wie nur möglich, das Unzerstörbare zerstörbar, ja, zerstört, der Status quo verwandelt sich ins Nichts. So als ob Brecht rechtens formuliert hätte: „Wenn aller Unsinn verbraucht ist, / sitzt als letzter Gesellschafter! Das Nichts gegenüber“.

4.4.

Klanggestalten, Klang und Farbe, Klang und Licht: Sind Harmonik und Instrumentation noch dem substantiellen Geschehen akzessorisch, so emanzipieren sie sich zu gleichrangigen Parametern, möglicherweise zur Hauptsache. Nicht nur erweist sich Spohr als überlegener Meister der Orchestration, darin und im Kontrapunkt Mendelssohn ebenbürtig. Sondern es sind die Instrumentalfarben Träger von dramatischem Ausdruck: Gellende Einwürfe der Holz- und Blechbläser, Weherufe der Holzbläser, im fortissimo gestoßene Haltetöne der Hörner und Posaunen machen dies offenbar. Mehr und mehr sind tradierte Obliegenheiten so genannter Harmoniestimmen aus den Angeln gehoben, und die an- und abschwellenden Paukenwirbel haben keinerlei Stützfunktion, sie fungieren als Klangbänder, verweisen gewiss auf so genannt Außer-musikalisches, sind zugleich dem so genannt Innermusikalischen integriert als Farbe.

¹⁷ Vgl. hierzu Jutta Toelle, *Zur Dramaturgie der Oper Faust von Louis Spohr*, Seminararbeit an der Freien Universität, Ms. Berlin 2000.

Von der Virtuosität im Gebrauch der Instrumente wissen die Musiker ein Lied zu singen – nicht nur in den Solokonzerten und in der Kammermusik!

Und die Harmonik? Über die Chromatik in Spohrs Werken, also auch in seiner Oper *Faust* zu sprechen, trägt Eulen nach Athen. Umso erhellender ist der Wechsel von stabilen, diatonisch gestalteten, und labilen, zunehmend chromatisch durchsetzten Passagen, umso erheller der Farbwert einzelner Klänge, Dissonanzen wie Konsonanzen: Hier wie dort geht es um hintergründige Kommentare szenischer Situationen. Nicht anders denn chromatisch zerfurcht kann der Larventanz und Gulfs vergebliche Wehr, sein schrecklicher Tod gestaltet werden, nicht anders denn chromatisch zerfurcht Fausts rasendes Begehren. Und dass, im letzten Teil, das mühselig erreichte D-Dur sogleich in d-moll zurückgenommen, tonale Stabilität alsbald durch ihr Gegenteil zerstört wird, zeigt an, wie es um alle Akteure, nicht nur um Faust bestellt ist. Noch die Entrückten werden in den Strudel gezogen.

5.

Spätestens hier sei ein Exkurs über Strukturen des Opernfinals gestattet¹⁸: Bezieht sich der Begriff *finalis* auf den Schlusston, so der Begriff *Finale* sowohl auf den Schluss-Satz einer Sinfonie als auch auf einen gesonderten, eben abschließenden Teil eines Aufzuges der Oper und Operette. Hier aber wird dem unmittelbaren Abschluss ein Gutteil des Vorgeschehens integriert. Offenbar soll das Geschehen zugespitzt, hernach zusammengefasst, dann erst abgeschlossen und Öffentlichkeit jenseits der Bühne übergeben werden. Mehrere dramaturgische Stationen gilt es ins Verhältnis zu setzen. Notwendigerweise sind Opernfinali, d.h. Akt- und Endfinali, mehrgliedrig, mehrschichtig:

5.1.

*Fabeldramaturgisch*¹⁹: Durch „ins Öffentliche bringen“, dort Austragen, zur der öffentlichen Bewertung anheim stellen, durchs Urteil, durch dessen Bestätigung. Häufig gleicht das Finale einer Gerichtsverhandlung. Fast alle seine Bestandteile lassen sich auffinden: Der Einmarsch der Zuschauer-Zuhörer, der Richter und des Angeklagten, die Eröffnung, die Anklage, die Verhandlungen in Für- und Widerrede, schließlich die Verkündung des Urteils, individuelle und gemeinschaftliche Kommentare. Was ist nun in dem ersten und zweiten Faust-Finale der Gerichtsverhandlung ähnlich? Nach außen ist Faust der Richter, Mephisto als Henker, Gulf

¹⁸ Vgl. Gerd Rienäcker, *Finale*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 2, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 474–488.

¹⁹ Begriffe Fabel- und Mediendramaturgie vgl. Christian Kaden, *Bedürfnisse im Musiktheater und Musiktheaterdramaturgie*, in: *Material zum Theater* 102/1978, S. 39ff.

der Verurteilte, an dem die Hinrichtung sogleich vollzogen wird, widerfährt Kunigunde und Hugo Recht dadurch, dass Kunigunde befreit, Gulf den Flammen übergeben wurde. In Wahrheit ist Mephisto als eigentlicher Richter und Henker zugleich, Faust nur dessen Sprecher nach außen, bei näherem Hinsehen verurteilt wie Gulf, sind auch die Anderen Mephistos Treiben verfallen. Gleicht das Finale einer Gerichtsverhandlung, so auch deren Schein; in ihm nisten jene Merk- und Wundmale der Entfremdung, die auch einem Gutteil alltäglicher Gerichtsprozesse eigentümlich sind.

5.2.

Mediendramaturgisch: Durch Grenzüberschreitung zwischen den ehemals voneinander getrennten Entitäten – in ganz verschiedenen Graden allerdings; mitnichten sind die überkommenden musikalisch-dramaturgischen Entitäten Rezitativ, Arie, Chor etc. unter den Tisch gekehrt; noch die Blöcke, aus denen sich das Kettenfinale in der Opera buffa konstituiert, zehren von Merkmalen verschiedener Arientypen; erst recht bringt das Misch-Finale die ursprünglichen Gebilde wie in einen Bilderbogen zusammen.

Nicht nur äußerlich ist das erste Finale ein Kettenfinale, darin den großen Finalsätzen in Mozarts *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte* nicht unähnlich. Hier wie dort folgt eine überraschende Situation der anderen, hier wie dort sind den einzelnen Blöcken sonatisch-sinfonische Prinzipien eigen, hier wie dort können exponierte Formen zerbrochen werden – die Tanzszenen in Mozarts *Don Giovanni*²⁰ zelebriert es aufs Drastischste.

Hier wie dort geht es um Stringenz des Zusammenhalts. Werden die angebahnten Konstrukte infrage gestellt, unterlaufen, ad acta gelegt, zerbrochen, so nicht, um Formlosigkeit an ihre Stelle zu setzen – es geht um Unerwartetes, auch dies hat seine Form.

6.

Von Mozart ist die Rede. Auf Schritt und Tritt sind Konfigurationen erlebbar, die darauf verweisen. Sei es, im Beginn des Finales, die zweite Arie der Königin der Nacht aus der Oper *Die Zauberflöte*, ja, die Höllenszene aus *Don Giovanni*. Seien es, eingangs des zweiten Finales, die ersten Takte des *Requiem*s. Seien es die Mechanismen des Kettenfinales, eingesetzt, die Abfolge höchst unerwarteter, dennoch folgerichtiger Begebenheiten zu gestalten. Folgt im ersten Finale der Oper *Le Nozze di Figaro* ein unerwartetes Ereignis dem anderen, werden Su-

²⁰ Teil des ersten Finales. Repräsentiert das erste der drei Orchester auf der Bühne den Hof – daher die Ausstattung mit Streichern, Oboen, Hörnern – so werden die beiden anderen Orchester, Repräsentanten der niederen Stände, dem ersten Orchester die Mittelstimmen wegnehmen: Im zweiten Durchgang des Menuetts sind die Oboen und Hörner dem Kontertanz, im dritten den Deutschen integriert; dem Menuett bleiben nur die Außenstimmen.

sanne, Figaro, die Gräfin buchstäblich überrumpelt, so kommen, im ersten Finale der Oper *Faust*, Unwetter, Blitze, Katastrophen über die Menschen. Im zweiten Finale wird Faust von einer Hiobsbotschaft nach der anderen eingeholt: Kunigunde stellt ihn zur Rede, Röschen verlässt den Raum, sich zu töten, einer seiner Gefährten wird in den Turm gesperrt, Faust als Hugos Mörder genannt. Mephisto weigert die erwartete Gefolgschaft, spricht endlich sein Urteil; alle Menschen fliehen den Verurteilten, auf dass er dem Teufel alleine gegenübersteht als Wehrloser.

Nimmt Spohr überdeutlich auf Mozarts Finali Bezug, so fallen Differenzen schwer ins Gewicht: Nicht dass die Akteure in Mozarts Finali das Geschehen ungebrochen überstehen! Auch sie kennen das Scheitern, das tödliche Gericht, qualvolles Sterben. Don Giovanni kommt in den Flammen um. Verstrickt sind die Akteure auch in Mozarts Opern, ausgeliefert dem Unwägbareren, dennoch voll unbändiger Kraft. Bevor Don Giovanni den Flammen zum Opfer fällt, schleudert er dem Richter sein „Nein“ ins Gesicht; unbelehrt geht er zugrunde; seine Wehklage ist die der geschundenen, leidenden Kreatur!

Die Figuren in Spohrs *Faust* jedoch sind gelähmt; was immer sie treiben, und dies oft in wilder Hektik, wird nichts erreichen. Faust gleicht, so Mephistos hämisches Urteil, dem „Wurm, zertreten schon im Kot“; die Hölle kann über sein Aufbegehren spotten. Zu Marionetten sind die Akteure geschrumpft, mit denen beliebig sich umspringen lässt.

Gehorcht dies künstlerischem Versagen? Hat Spohr den Blick fürs Ganze verloren? Mitnichten, er ist der Aufklärung verpflichtet bis zuletzt, unbeirrbar, und dass er die Fürsten aus dem Lande gejagt haben möchte, ist seinen Weltbildern, seinem Weltverhalten ganz konsequent. Indessen hat er eine andere Zeit, andere Konstellationen vor Augen. Sie gilt es zu gestalten mit dem unbestechlichen Blick des Chronisten. Ja, die Oper *Faust* in der ersten und zweiten Fassung darf als Chronik deutscher Misere genommen werden. Als Chronik universell gewordener Entfremdung! Dies hat sie mit Wagners *Ring des Nibelungen* gemeinsam.

Das gilt schon für das Libretto – ungeachtet der schier unzähligen sprachlichen „Schnitzer“ (auch des Abgleitens in sprachliche Banalitäten, ja, Unsäglichkeiten, etwa „Es kühle die saulende Glut des Lasters üppiges Blut“!) baut es szenische Situationen auf, deren Qualität in eben dieser Chronik liegt. Erst recht gilt es für die Komposition. Deren Genauigkeit haben wir in unserer Betrachtung des ersten Finales wahrnehmen können. Nicht zuletzt daraus resultiert der Rang der Oper; mit Fug und Recht sei sie als bedeutendes Werk hervorgehoben, mit samt jener Brüche, auf die ich nicht zu sprechen kam...

Mehr noch: Was sie thematisiert, hat sich bis heute als unerledigt erwiesen, ja, es erhält Dimensionen, die weder Spohr noch Weber sich träumen ließen – Wagner hatte eine Ahnung da-

von, als er am Schluss seiner Schrift *Religion und Kunst* formulierte, der Erdenball könnte in die Luft gesprengt, die Erde auf ihren ersten Schöpfungstage zurückgebracht werden²¹. Entfremdung allenthalben! Rechtens klagt Achim Trebeß ein, dass der Entfremdungsbegriff in Marx' Lesart nicht preisgegeben werden darf. Er ist und bleibt ein Schlüsselbegriff. Und was er umgreift, ist in Kunstwerken viele Male und aufs Drastischste thematisiert worden.

Gerd Rienäcker Entwurf 12. 3. 2004, überarbeitet 19. 3. 2004

²¹ Vgl. Richard Wagner, *Religion und Kunst*, in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd X, S. 253.