

Robert Schumann: Szenen nach Goethes „Faust“

Das Unbeschreibliche...

„Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu abnennenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“ (Goethe an Eckermann)

*„Das Ergriffensein von der sublimen Poesie gerade jenes Schlusses ließ mich die Arbeit wagen.“
(Schumann an Mendelssohn)*

Im Jahr 1849 jährte sich der Geburtstag Goethes zum 100. Mal. Aus diesem Anlaß fand ein musikgeschichtlich seltenes und interessantes Ereignis statt – eine Ringuraufführung. Der (spätere) III. Teil von Schumanns FAUST-Szenen erklang gleichzeitig unter Julius Rietz in Leipzig, unter Franz Liszt in Weimar und im Palais des Großen Garten unter Schumanns eigener Leitung in Dresden, wo die Familie 5 Jahre gelebt hatte, bevor sie nach Düsseldorf zog. Die Dresdner Aufführung, bei der auch Mendelssohns Erste Walpurgisnacht erklang, mündete in eine Art Volksfest, „an verschiedenen Punkten des Gartens“ wurde „gesungen, musiziert und jubiliert“.

Dresdner Musikfestspiele anno 1849...?!

Das Werk muß demnach als ein Stück originäre Dresdner Musikgeschichte angesehen werden. Nicht nur die Uraufführung des letzten Teiles fand hier statt: wichtige Nummern wurden auch in Dresden entworfen, konzipiert und im Detail niedergeschrieben. Etwa 10 Jahre arbeitete Schumann an der Komposition, zuletzt entstand im Jahr 1853 die Ouvertüre. Clara Schumann hielt es für eines der wichtigsten ihres verstorbenen Mannes; Joseph Joachim, der bedeutende Geiger und Freund von Brahms befand kurz. „Und dann das Herrlichste – Faust.“

Mit seiner FAUST-Vertonung liegt Schumann zeitlich etwa in der Mitte eines Jahrhunderts, das den Stoff auffallend in den Vordergrund rückte – nicht zuletzt musikalisch. Von Louis Spohrs Oper FAUST über Berlioz' LE DAMNATION DE FAUST, Liszts Faust-Sinfonie, Wagners Faust-Ouvertüre, Gounods Oper FAUST (in Deutschland bekannt als MAGARETHE), Boitos (Verdis Librettist von FALSTAFF und OTELLO, der auch komponierte) MEFISTOFELE zieht sich eine lange Linie großer und bedeutender Auseinandersetzungen, die wenige Jahre vor dem 1. Weltkrieg mit der monumentalen 8. Sinfonie Gustav Mahlers (Sinfonie der Tausend) endet.

Spohrs Overtüre beginnt tatkräftig noch im Geiste des 18. Jahrhunderts, mündet aber schon bald in chromatische Themen und absonderliche Instrumentalfarben. Spohr bezieht sich vor allem auf Klingers Roman Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt von 1791. Die Oper wurde 1813 im Theater an der Wien uraufgeführt – der 2. Teil von Goethes Dichtung existierte noch gar nicht.

Seine Instrumentationskünste läßt auch Berlioz dem Thema angedeihen: dem Brander-Lied in Auerbachs Keller ordnet er ein veritables Fagott-Konzert zu und läßt den Gesang in einer Bach-Parodie mit einer grausigen Fuge enden – Berlioz mochte den Leipziger Thomas-Kantor nicht. Rákóczy-Marsch (Berlioz schickt mit großer Freiheit seinen Helden zu Beginn in die ungarische Tiefebene...), Sylphiden-Walzer, Irrlichterbeschwörung und die abschließende Höllenfahrt sind weitere Höhepunkte des farbigen und sehr effektvollen Werkes. In der ursprünglichen Fassung (Huit scènes de Faust) hoffte Berlioz auf Goethes positives Echo. Dessen musikalischer Berater Zelter aber lehnte ihn ab und höhnte über das „Niesen“ und „Prusten“ des Teufels in der Musik des Franzosen.

Schumann hatte ein differenzierteres Verhältnis zum Kollegen, erkannte wohl die Qualitäten, lehnte aber die Ästhetik ab. In seiner Kritik zur Symphonie phantastique diagnostiziert er einen „Zeitgeist, der ein Dies irae als Burleske duldet“ und hofft auf den Genius, der der Poesie die „Maske der Ironie“ abbinden wird. Gleichwohl traf er später Berlioz in Leipzig, hatte nur wegen der beiderseitigen Sprachprobleme große Verständigungsschwierigkeiten.

Liszt schreibt 3 Portraits (Faust, Gretchen und Mephisto) und fügt dem Ganzen den Chorus mysticus an. Während der Beginn durch die geschickte Versetzung eines übermäßigen Akkordes die Zwölftönigkeit vorwegnimmt und so Fausts Wesen das Symbol suchender, undefinierbarer Harmonien erhält, endet die Sinfonie recht plakativ in C-dur – ein Finale, das weder Goethe noch Liszts Sinfoniebeginn in vollem Maß gerecht werden kann.

Gounod konzentriert sich auf die Geschichte Gretchen-Faust und wertet Valentin auf, der eine (sehr berühmte) Arie erhält und um die Ehre seiner Schwester kämpft. Der Szene im Dom folgt unmittelbar die Rückkehr Valentins aus dem Krieg: Kirche und Krieg als die Gegenpole, zwischen denen sich das Schicksal Gretchens erfüllt – eine interessante Lesart, die 1859 in Paris die Geburt der Opéra lyrique bedeutet.

Mahler schließlich vertont wie Schumann den Schluß der Goetheschen Dichtung, nachdem er im 1. Satz des Werkes den Hymnus Veni creator spiritus zur Vorlage hatte. Aus dem ursprünglich geplanten Hymnus an den Eros aber wird eine visionäre Apotheose nach Goethes Text.

Warum spielte das Thema im 19. Jahrhundert eine so große Rolle?

Die FAUST-Sage entstand im 16. Jahrhundert. Eines der ältesten Zeugnisse über den echten Dr. Faustus – wahrscheinlich Johann Faustus von Knittlingen, möglicherweise aber auch Georg Faustus von Helmstadt – ist der Bericht des Johannes Thrithemius von 1507, worin er über die Titel „Magister Georg Sabellicus der Jüngere, Quellbrunn der Nekromanten, Astrolog, Zweiter der Magier, Chiromant, Aeromant, Pyromant, Zweiter in der Hydromantie“, die dieser sich gegeben habe, höhnt und zusammenfaßt: „Denn was sind die Titel ... anders als Anzeichen des dümmsten und unsinnigsten Geistes, welcher zeigt, daß er ein Narr und kein Philosoph ist.“

Im Zeitalter der Reformation ist die Beschäftigung mit wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Dingen unter teuflischem Generalverdacht. Vielleicht keimt gerade deshalb in dieser Zeit des sich von der Kirche emanzipierenden Individuums die Sage des Dr. Faustus.

Goethe lacht über die vielen Teufel, die Luther benötigt hätte, bewundert ihn aber als Mann der Tat, spricht sogar von dessen „heroischem Gemüt“.

Im 19. Jahrhundert gibt es eine teilweise ähnliche Situation. Die Wissenschaften schreiten machtvoll voran: Sprach- und Altertumswissenschaften gedeihen, Gasbeleuchtung, Web- und Spinnmaschinen, Eisenbahnen erobern die Welt.

Schumann schreibt 1839 an Clara: „Du fährst dann wohl immer mit dem Dampfwagen. Ich bitte Dich, beobachte dabei die höchste Vorsicht, sieh nie aus dem Wagen heraus, hebe Dich nie in die Höhe, steige nicht eher aus, als bis der Wagen gänzlich stillsteht. Dies macht mich schon ganz unruhig...“

Die gewaltigen Umbrüche sind u.a. die Basis für Hegels Überlegungen von 1835 (gedruckte Version der Ästhetik): „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt“. „Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte.“ Kunst lade zur „denkenden Betrachtung“ ein.

Demgegenüber schreibt Wolfgang R. Grienpenkerl in seiner Novelle Das Musikfest oder Die Beethovener über die Kunst als die „große Glocke der Nationen, welche durch die Jahrhunderte hallt und das weltliche Evangelium verkündet“. Von „ewigen göttlichen Ideen“ und dem Weg, den „Religion und Kunst Hand in Hand“ gehen ist die Rede – eine Art Manifest, das Hegels Ansichten entgegensteht.

Schumann verstand sich stets als Beethovener und vertrat sowohl durch seine Musik als auch durch sein schriftstellerisches Wirken (insbesondere in der von ihm gegründeten Neuen Zeitschrift für Musik) ein poetisches Konzept des Kraftvollen, Hellen, Charakteristischen, aber vor allem des Lyrischen. Von Seelenzuständen, von Leidenschaften und von den „Schattierungen der Empfindung“ lesen wir in seinen Texten.

In diesem Zusammenhang ist auch Schumanns Verhältnis zu Heine von großer Bedeutung. Er traf ihn während seiner Mulus-Reise (zwischen Abitur und Studium) in München und war von Heine ebenso erschüttert wie beeindruckt. Den „Riß der Verzweiflung“, den Heine durch die Welt gehen sah, meinte Schumann durch die Kunst heilen zu können und bezog sich dabei explizit auf die Literatur und den Humor Jean Pauls sowie auf die Musik Beethovens.

Erst gegen Ende seines Lebens und mit wachsendem persönlichen Mißerfolg (zunächst in Leipzig, dann in Dresden, zwischenzeitlich in Wien, zuletzt in Düsseldorf) dominieren düstere Gedanken und Ahnungen. Die politischen Ereignisse tun das Übrige: vom Geschehen im revolutionären Mai 1849 wenden sich die Schumanns angesichts der Leichen in Dresden ab und fliehen nach Maxen.

Ausgerechnet 1849 also erklingt in Dresdens Großem Garten die wahrscheinlich poetischste, lyrischste und kongenialste Musik, die zu Goethes Dichtung erdacht wurde und erzählt uns genau dadurch ein letztes Mal von der Hoffnung, die zerissene Welt durch Poesie und Kunst heilen zu können. Von einer Chorsängerin ist der Satz überliefert: „Bei dem Studium dieser herrlichen Musik vergaßen wir die trübe Außenwelt.“

Der Musikwissenschaftler Armin Gebhardt setzt sich vehement für eine Neubewertung der Dresdner Jahre Schumanns ein und hält diese Zeit für eine ebenso bedeutende im Leben des Komponisten wie jene in Leipzig. Klavierkonzert op. 54, Manfred-Musik, Konzertstück für 4 Hörner, 2. Sinfonie, Faust-Szenen, verschiedene Fantasiestücke u.v.a.m. gehören von der entscheidenden Entstehungsgeschichte her nach Dresden. Hinzu kommen zahlreiche wichtige Begegnungen, zu denen jene mit Richard Wagner als nur eine von vielen zu nennen ist: Schumann erlebte die Einstudierung des TANNHÄUSER und die Entstehung des LOHENGRIN aus nächster Nähe.

Demgegenüber existiert das Bild des schweigsamen Sonderlings (Wagner: „sonderbar wortkarg“, Heibel „unangenehmer Schweiger“), der durch seine Art auch in den geleiteten Ensembles Mühe hatte. Dies war wohl in Dresden ebenso der Fall wie später verstärkt in Düsseldorf.

Auseinandersetzungen mit der Künstlergattin Clara, die zudem unter den ständigen Schwangerschaften und dem Tod eines Kindes litt, mögen hinzugekommen sein.

Trägt – vor diesem Hintergrund – sein FAUST auch autobiografische Züge? Sind der grüblerisch-düstere Beginn und die anschließende hochfahrende Geste der Overtüre, die sofort wieder in sich zusammensinkt ein Stück Identifikation Schumanns mit dem, der „immer strebend sich bemüht“? Die Anfangstonart d-moll korrespondiert deutlich mit Mozarts DON GIOVANNI. Auch die Szene im Dom, Mephistos Szene mit den Lemuren sowie der Gesang des Pater ecstaticus stehen in d-moll. Die

letztere Musik entstand zuerst – damit wird eine interessante Brücke, die sich übrigens auch motivisch fortsetzt, geschlagen:

*Eniger Wonnebrand, glühendes Liebesband,
siedender Schmerz der Brust, schäumende Gotteslust!
Pfeile durchdringet mich, Lanzen bezwinget mich...*

Vom nun Überwundenen schweift harmonisch und motivisch der Blick zurück und erinnert vom anschaulichen Himmel des 3. Teiles an das Geschehen auf der Erde.

Die parallele Dur-Tonart F-dur ist die Haupttonart des Stückes. In ihr begegnen sich Faust und Gretchen im zart bewegten triolischen Rhythmus, der äußerst subtil von duolischen Strukturen unterbrochen wird. Das musikalische Bild wirkt dadurch einerseits ruhig fließend wie andererseits von ständig flackernden Irritationen durchsetzt.

Im umgekehrten Verhältnis stören in der Szene vor der Mater dolorosa nunmehr die Triolen das duolisch strukturierte Gebet des Mädchens. Als ein Relikt der Begegnung mit Faust ragen sie 'teuflisch' hinüber in die religiöse Stimmung, die sich anschließend in der Szene im Dom groß ausgebreitet entlädt. Anders als bei Gounod in seiner MARGARETHE wird der Text des Dies irae nicht als ein Stück Liturgie behandelt, sondern wir haben den Eindruck, der Chor sei eine Vervielfältigung der Stimmen, die auf Gretchen eindringen oder auch aus ihr herausbrechen: bald schrecklich, bald stechend, ein andermal aufbrausend, dann wieder stockend... Auf diese Weise entsteht ein psychologisch fein ausgeleuchtetes Bild, das durchaus den Operndramatiker Schumann erkennen läßt.

In großer klanglicher Pracht entfaltet sich im 2. Teil der Beginn des Goetheschen Faust II. Zunächst leitet das Orchester farbenfroh (u.a. mit Harfe) ein, ehe der Gesang Ariels zu einem wechsellvollen Spiel der Soli und des Chores führt, das bis zur Zehnstimmigkeit aufgefächert wird und vom anfänglichen B-dur hinüber nach Ges-dur leitet.

Tatkräftig und im aktiven 6/8-Takt antwortet dann das vierstimmige „Thäler grünen, Hügel schwellen“, wobei Schumanns apart unregelmäßige Periodisierung (5 Takte Thema, 2 Zwischenspiel, 6 Takte Thema, 2 Takte Zwischenspiel) Goethes Text immer wieder aus dem dichterischen Rhythmus bringt und die Eigenständigkeit des musikalischen Entwurfs betont.

Auch die fünfhebigen Jamben in Fausts Gesang

*Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig,
äther'sche Dämm'rung milde zu begrüßen:*

Du Erde warst auch diese Nacht beständig...

erhalten vom Komponisten eine neue Rhythmisierung, die sich spätestens bei

*du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
zum höchsten Dasein immerfort zu streben.*

völlig von der jambischen Vorgabe trennen, um dann in die instrumentale Pracht des Sonnenaufgangs zu führen. Auch tonartlich herrscht große Abwechslung: von B-dur aus geht es über verschiedene Stationen in den Tritonus (das diabolische Intervall!) nach E-dur!

Die nun folgende Szene beginnt mit den 4 grauen Weibern in gespenstischem h-moll – was der Tritonus zur Haupttonart F-dur ist. Das Stück erinnert durchaus an Mendelssohn und seine Kunst der Scherzi. Auch nach der Erblindung durch den Hauch der Sorge verbleibt Faust in tatkräftig-männlichem H-dur, ein typisch Schumannsches Thema, vorzutragen „Mit freudiger Kraft“.

Kinder-, wenn möglich Knabenaltstimmen sieht Schumann für die Lemuren vor, jene bösen Geister der Verstorbenen, die Mephisto als „aus Bändern, Sehnen und Gebein geflickte Halbnaturen“ bezeichnet und als Totengräber mit sich führt. Doch vor der in ruhigem C-dur dahinströmenden Vision „Eins Sumpf zieht am Gebirge hin“ bedeutet das nochmalige mephistofelisch-lemurenhafte d-moll-Stück nur eine Episode, die beinahe ins – sonst vom Komponisten so verpönte – Ironische kippt.

Mit einem eher 'ätherischen' Nachspiel verklingt die Szenerie nach Fausts Tod im dreifachen piano. Das letzte Drittel des Werkes war zuerst beendet und stellt den geschlossensten, vielleicht insgesamt genialsten Teil dar.

In vollendeter Lyrik schwingt der 9/8-Takt (wieder in der Haupttonart F-dur) „Waldung sie schwankt heran“ – ein Stück, das 60 Jahre später von Gustav Mahler ins bizarr Schauerliche geführt wird. Liedhafte Strukturen prägen den oben schon erwähnten Gesang des Pater ecstaticus, den nachfolgenden des Pater profundus und des Pater seraphicus mit dem Chor seliger Knaben, der die duolisch-triolische Gegenüberstellung aus der Begegnung Faust-Gretchen wieder aufnimmt bei:

*Pater Seraphicus: Steigt binan zu höh'rem Kreise,
Chor der seligen Knaben: Hände verschlinget freudig zum Ringverein,*

Im warmtönenden As-dur hebt danach zunächst hymnisch der große Chor „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen“ an und geht über die Stationen der 'Rosenmelodie' – wohl einer der

zauberhaftesten Einfälle im ganzen Opus – , über die harmonisch wie rhythmisch unbestimmt huschenden Triolen des

*Nebelnd um Felsenhöb' spür ich soeben
regend sich in der Näh' ein Geisterleben.*

hin zum Ges-dur-Chor der seligen Knaben. Anschließend greift Schumann – anders als Goethe – erneut auf den Anfangstext zurück und schließt den Kreis zum hymnischen Beginn durch ein Fugato, das an die ausgiebigen Kontrapunktstudien Claras und Roberts aus dem Jahr 1845 erinnert. Der Chor beschwört deutlich die oratorische Tradition Händels oder Haydns herauf.

Neben dem punktierten Hauptmotiv dominiert eine aufstrebende Tonleiter bei

wer immer strebend sich bemüht...

die gegen Ende auf den Eingangstext „Gerettet...“ chromatisch wieder abwärts geführt wird.

Damit ist der Held gerettet – A. Gebhardt verweist auf die Tatsache, daß der Rest des Werkes der Rettung des Paares Faust-Gretchen gilt und daß die entscheidenden Worte nicht Gott der Herr (analog dem Prolog im Himmel) spricht, sondern die Mater gloriosa.

Es kann hier nur spekulativ erinnert werden, daß die Künstlerehe zwischen Robert und Clara – wie glücklich oder bisweilen belastet auch immer – nicht nur eine Liebesheirat war, sondern als Beziehung Mitte des 19. Jahrhunderts wohl eher eine Seltenheit darstellte. Wieviel autobiografische Züge dieser einzigartigen Beziehung Schumann deshalb gerade der Verklärung des Paares gegeben hat, darüber kann nur hörend gemutmaßt werden. Wir hören: – ein bestrickend lyrisches Stück Musik, mündend in die flehentliche Bitte des Dr. Marianus (Faust)

*Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin bleibe gnädig!*

Dem folgt mit dem Chorus mysticus einer der großartigsten zusammenhängenden Chorentwürfe der gesamten Romantik! Allein die langsame Einleitung stellt ein tönendes Universum dar, dominiert vom doppelt fallenden Quintmotiv, begleitet von Oktaven auf und ab, von chromatischen Gängen (bei den Worten „das Unzulängliche, hier wird's Ereignis“!) und auch von den das Stück prägenden Triolenstrukturen. Das Ganze wird kontrapunktisch als Fugato geordnet, schwingt sich hymnisch auf und führt den 8-stimmig gesetzten Chor in die Soli hinein, die den Doppelchor des Finales vorbereiten. Es ist eine Ironie der Entstehung des Werkes, daß Schumann mit dem folgenden Finale („Lebhaft“, seinem kräftigen Beginn, der rondoartigen Fortsetzung und dem weit ausschwingenden Schluß in lyrisch verhallendem piano (F-dur) unzufrieden war und einen weiteren Schlußchor schrieb, der dem ersten, wie

er schrieb, vorzuziehen sei. Clara scheint um den ersten Schluß gekämft zu haben, fand ihn gelungener, was eine wundervolle Pointe ist: Clara mag die lebhaft-kraftigere – die 'männliche'? – Robert dagegen bevorzugt die lyrisch-verhaltene – die 'weibliche'? – Schlußversion!!

In der Aufführungstradition des Werkes erhielt Clara recht – die 1. Fassung hat sich durchgesetzt. Da es eine Gesamtauführung der FAUST-Szenen zu Schumanns Lebzeiten nicht gegeben hat, kann nur gerätselt werden, wie er selbst in diesem Fall entschieden hätte. Die Singakademie hat sich auf Claras Seite geschlagen... – mit einem sehr schlechten Gewissen des Dirigenten, der am liebsten beide Schlüsse musizieren würde – sie gehören so oder so nicht zum gleichnishaft Vergänglichem, sondern zum Unvergänglichem, das uns hinanzieht!

Das Unbeschreibliche, hier ist's getan.

© Ekkehard Klemm