

Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes ‚Faust‘. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*. (Musik und Theater 5) Studio Verlag, Sinzig 2006. 509 S., € 40,-.

Tina Hartmann, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, ‚Faust‘*. (Hermæa 105) Niemeyer, Tübingen 2004. X/583 S., € 88,-.

Der Sonderforschungsbereich „Ereignis Weimar – Jena. Kultur um 1800“ hat seit dem Jahre 2001 ein halbes Hundert Bücher, publiziert in den unterschiedlichsten Serien und Verlagen, in die Welt entsandt. Nur zwei davon weisen einen musikgeschichtlichen beziehungsweise musikwissenschaftlichen Kern auf – eine solche Relation spiegelt getreulich sowohl die spezifische Rolle wie generell das Gewicht und die Bedeutung der Musik im Spektrum der Universitätswissenschaften. Letzteres steht zum Stellenwert der Musik in der allgemeinen Bildung nahezu im Widerspruch. Insbesondere wenn man über die nationalen Grenzen hinaus blickt, ließe sich die Musik mit einigem Recht als der bedeutsamste deutsche Beitrag zur Weltkultur ansehen. Das bedeutet aber auch: die Universitätswissenschaften stehen in keinem symmetrischen Verhältnis zur Welt der Kultur.

Im Titel der hier anzudeutenden Dissertation aus der vereinigten Musikwissenschaft in Weimar (Franz Liszt-Hochschule) und Jena (Friedrich Schiller-Universität) kommt eine gewisse Vorsicht zum Ausdruck. Hätte man vor „Musik“ den bestimmten Artikel gesetzt, wäre der thematische Fokus merklich verschoben worden. Einerseits hätte das erfordert, die ‚musikalischen‘ Qualitäten der Dramensprache, Musik also in einem metaphorischen Sinne, darzustellen. Das hätte literaturwissenschaftliche Aufgaben von erheblichem Schwierigkeitsgrad gestellt. Andererseits hätte man konkrete überlieferte Musik aus Goethes Zeit darstellen müssen. Goethes *Faust* enthält aber ‚nur‘ Vorschläge zu möglichen Ausführungen. Diese Vorschläge sind experimentellen Charakters, teilweise sind sie Angaben in einer Partitur vergleichbar, aus der Musik in verschiedenen Ausführungen zu gewinnen ist. Die Vorsicht, mit der Beate Agnes Schmidt an ihren Gegenstand herantritt, markiert gleichermaßen bewußte Strenge in der Zielbestimmtheit wie Selbstbescheidung. Damit sind generelle Charakteristika der Arbeit angesprochen: ein unerbittliches Ausreizen der Möglichkeiten von historisch-kritisch geleitetem Quellenbezug wie streng eingehaltene Konsequenz in der Herangehensweise an den zentralen Gegenstand.

Dieser Gegenstand ist die Schauspielmusik, ein Gebiet, in das Detlef Altenburg, der Betreuer dieser Dissertation, eine ganze Anzahl von Schneisen geschlagen hat. Die weitgehende Umwandlung der Literaturwissenschaft in eine bloße Textwissenschaft hat zwar auch zu einer methodischen Klärung, nicht zuletzt aber auch zu beträchtlicher Verarmung geführt. Um nur eines der hier neu zu verhandelnden Sachgebiete zu bezeichnen: der Blick für die Realitäten der Bühnenkunst hat sich nicht eben geschärft. Ein Schauspiel verlangt in seiner Verwirklichung immer nach bildlichen und klanglichen Elementen, letztere ließen sich näherungsweise einer Vertonung vergleichen. Eine Bühne, und ohne sie existiert letzten Endes kein Drama, hat nun einmal bestimmte Dimensionen, dabei ist von Bedeutung, wo und in welcher Reihen-, sprich Rangfolge die Spieler dabei agieren, sie tun es vor Kulissen, diese tragen Farben und gar Bilder. Regiebücher sind nicht geradezu Partituren, doch ohne Gesang und Instrumente waren Theateraufführungen zu allen Zeiten nur in besonderen Fällen denkbar. Anspruchsvolle

Schauspielhäuser des 19. Jahrhunderts verfügten über ganze Symphonieorchester. Solche Gegebenheiten bilden die Ausgangsebene für die hier vorgelegte Untersuchung.

Schmidt geht ihr Thema aus drei teilweise voneinander unabhängigen Richtungen an, erstens theoretisch und das zugleich unter geschichtlichem Aspekt, zweitens mit einer Diskussion der zeitgenössischen Versuche, dem *Faust* Goethes durch Realisierung seiner musikalischen Elemente in der Ausführung gerecht zu werden, und drittens werden im Vergleich damit entsprechende Versuche aus dem 19. Jahrhundert vorgestellt.

Zumindest mit Einzelbeispielen wird auch das Schauspiel des 17. Jahrhunderts, also das Schultheater, beigezogen. Damit gelingt unverhofft eine erste substantielle Entdeckung: die Zwischenaktmusik und ihre Bedeutung für die Dramenstruktur. Daran denkt der Literaturwissenschaftler wohl zuletzt, wenn er die Bühnenrealisierung eines Dramas mitbedenkt. Aus dem 18. Jahrhundert stellt Schmidt vor allem Johann Adolph Scheibe als einsichtigen Kopf heraus – ironischerweise ist er der Autor der ärgsten publizistischen Flegelei, der Johann Sebastian Bach sich ausgesetzt sah. Doch auch Scheibes Lehrer Gottsched kommt mit einsichtigen Beobachtungen zur Geltung. Das eigentliche Fallbeispiel jedoch gibt das Weimarer Theater ab, die Begründung dazu lautet, daß es das besterforschte sei. Dazu ist relativierend anzumerken, daß Reformen und Regulierungen in der Theatergeschichte im allgemeinen die Regelung von Konfliktfällen betreffen, distanzierte Beschreibungen haben wir nicht viele, das ist zum Beispiel bei den hochgerühmten Düsseldorfer Reformen Karl Immermanns nicht anders. Im übrigen soll man vielleicht die Vorgänge in dem eng dimensionierten, ackerbürgerstädtischen Weimar mit seinen wenigen tausend Einwohnern ihrem geschichtlichen, vor allem musiksoziologischen Gewicht nach nicht überbewerten – „die Anfänge des bürgerlichen Konzertlebens“, wie der zustimmend zitierte Wolfram Huschke sagt, würde man doch wohl eher bei den Pariser Concerts spirituels, bei der Berliner Singakademie oder den Wiener Musikfreunden zu suchen haben als in der Rahmenmusik zu den Weimarer Theateraufführungen.

Herzstück der Studie, mutmaßlich der eigentliche Grund, weshalb sie geschrieben wurde, ist ohne Zweifel Teil II, die Weimarischen Versuche, teils ohne den Dichter und teils auch mit ihm, den Goetheschen *Faust* auf die Bühne zu bringen. Dem liegt zugrunde eine penible Ausleuchtung insbesondere derjenigen seiner Facetten, die mit musikalischen Sachverhalten in Verbindung stehen. Die Aussagen dieses Kapitels wird derjenige tunlichst zu prüfen haben, der mit einer szenischen Verwirklichung des *Faust* befaßt ist. Schmidt hat sich mit guten Gründen auf Teil I und seine Vorstufen konzentriert. Der II. Teil der „Tragödie“ greift in exorbitantem Ausmaß über denkbare Möglichkeiten seiner realen Musikalisierung hinaus. Nicht wenige flüchten sich daraufhin zu dem Begriff ‚Oper‘, doch damit legt man auch an den Tag, daß man nicht so recht weiß, was das denn in diesem Fall wohl sein könnte. Nüchtern geurteilt: da Teil II des *Faust* zu Goethes Lebzeiten nicht zur Disposition stand, gehört er auch nicht zum thematischen Rahmen dieser Untersuchung.

Einer so anspruchsvollen Wissenschaftlerin wie Beate Schmidt zollt man nur Respekt, wenn man mit ihr auch disputiert. Deshalb zu einigen Punkten auch ergänzende oder auch abweichende Argumente.

Walpurgisnachtstraum: Albrecht Schöne hatte (endlich einmal einer!) den Mut, den drastischen Niveauabfall dieser Passage zu konstatieren. Wie viele mögen das gleichfalls gedacht, aber nicht zu sagen gewagt haben! Ich schließe mich an: an dieser Stelle bricht ja gleichsam der künstlerische Bühnenboden ein.

Die Erzengel: Sie erscheinen zunächst eingegliedert in die Engelschöre, treten dann nach vorn. Die Weltenharmonie der Naturphilosophie der Vorsokratiker enthält aber anderes als die Gesänge der Engelschöre des Alten Testaments – daß er synkretistisch beides vermengt habe, sollte man Goethe nicht unterstellen. Ohne Schöpfergott keine Bibel.

Osterchöre: Auch Schmidt kommt von dem bestehenden Realismusbedarf der Kommentatoren nicht los. Sie deutet die Szene als liturgischen Vorgang. Weder Engel noch Jesu Jünger hat man je in einem Gottesdienst gehört, geschweige denn gesehen.

Domszene: Sollte man nicht doch der auffälligen Analogie zum Melodrama nachgehen? König in Thule: Den bei Goethe extrem seltenen ‚nordischen‘ Ton müßte man als besonderen Teil der Dramenhandlung würdigen.

Gretchen am Spinnrade: Drei Möglichkeiten gibt es, Sprechen, Singen, Streichen. Man hat die Szene von früh an umgangen, Zeichen, daß keine verbindliche Lösung existiert, die es bloß zu treffen gelte. Goethe gibt jedenfalls keine vor.

‚Zwinger‘ „in der Nähe einer Kirche“: Der schmale Raum zwischen der Stadtmauer und den ersten Häuserzeilen einer Stadt, und im Mittelalter war eine Stadt selbstverständlich befestigt, besagt einzig, daß der Mensch, der sich hier aufhält, absolut einsam ist, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen, die Assoziation ‚Kirche‘ ist gegenstandslos.

Dem zweiten Kapitel („Dichter und Bühne“, S. 81–189), das am genauesten auf den Buchtitel bezogen ist (oder auch umgekehrt), folgt ein Exkurs über die erste deutsche Opernbearbeitung (S. 191–202), dem der Rezensent nicht so ganz folgen möchte. Zunächst ist zurechtzurücken: Es geht in Wahrheit um zwei Opern, die Ignaz Walter 1797 und 1819 schrieb, und zwar auf zwei verschiedene Libretti, von Heinrich Gottlieb Schmieder das eine, das andere von Christoph Andreas Mämminger. Klarzustellen ist ferner, daß keine der beiden Opern eine Oper zum *Faust* Goethes ist. Daß Walter allerlei Passagen von Goethe einmengte, hat den Entdecker, den großen Bach-Forscher Philipp Spitta, höflich erboht. Aber damals, das war 1889, wurde eben Goethes *Faust* bereits als die bedeutendste deutsche Nationaldichtung gehandelt (noch Hans Schwerte profitierte mit *Faust und das Faustische* 1962 davon, auch indem er einen Lehrstuhl erlangte ...). Von solch ausschließender Wertung konnte in der späten ‚Goethezeit‘ nicht im entferntesten die Rede sein. Noch die tatsächlich erste Oper, die auf Goethe zurückgeht, Spohrs *Faust* (entstanden 1813), enthält erhebliche Beimengungen anderer Dichtungen, ironischerweise, man möchte fast von Häresie sprechen, auch aus Kleists *Kätzchen von Heilbronn*. Bei Ignaz Walter sind die Hauptfigur und der Handlungszuschnitt jedenfalls von Goethe nahezu abgewandt. Nicht Faust und Mephisto, der Mensch und das Böse also, tragen die Handlung, sondern der Mensch steht zwischen dem Bösen und einem herausragenden Repräsentanten himmlischer Mächte. Letzterer, der Seraph Ithuriel (aus Klopstocks *Messias*), ist der Schutzengel des Jüngers Judas, bis zu dessen vollzogenem Verrat und der Gefangennahme Jesu. Mephisto obsiegt, das aber bedeutet, daß Faust zur Hölle fährt, was nicht der einzige verwandtschaftliche Zug ist, der ihn mit Don Juan verbindet. Gegen anderthalb Dutzend Mal tritt Ithuriel in der Messiede auf, die in den 1790er Jahren dem Gebildeten mindestens in gleichem Maße vertraut war wie Goethes *Faust. Ein Fragment* von 1790. Eine Verdammnis Faustens hatte Goethe nie vorgesehen, seine Titelgestalt ist dazu konträr konzipiert.

Von dem erörternden Text des auch in seiner äußeren Erscheinung sehr ansehnlichen Bandes geht die Hälfte auf die praktischen Realisierungen von Musik bei *Faust*-Aufführungen des 19. Jahrhunderts. Sie setzen ein mit dem Erscheinen des vollständigen I. Teils 1808. Unter den Versuchen, den *Faust* auf die Bühne zu bringen, gilt die größte Aufmerksamkeit, ja Liebe Schmidts der Musik des Fürsten Anton Heinrich Radziwill (vgl. S. 203–288), die heute von Kennern sehr geachtet wird. Wenn man ihr auch im 19. Jahrhundert mit Achtung begegnete, so war diese von eigener Art, es spielten dabei auch ‚gesellschaftliche‘ Aspekte, nämlich hofische eine Rolle. Der Fürst wurde zwar 1815 preußischer Statthalter in Posen, von den Behörden in Berlin wurde er als Pole jedoch stets aufs sorgfältigste, nämlich mit Argwohn ‚beobachtet‘.

In Weimar selbst reichten die musikalischen Möglichkeiten bis hinauf zu dem Niveau des Kapellmeisters Carl Eberwein. Was das bedeutete, hat Goethe bereits am 19. Juni 1805 in einem Brief an Zelter resignierend-resümierend zusammengefaßt: „Ich habe nur leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte“. Zumindest einer der wesentlichen Gründe dafür, daß Goethe nie in vollem Ernst eine Weimarische Bühnenrealisierung seines *Faust* ins Werk zu setzen versuchte, mag darin liegen, daß er etwas von dem Hiatus verspürte, der zwischen seinem Werk und den Kräften am Ort klappte.

Was Fürst Radziwill geschaffen hatte, lebte, wenn man einmal vom Druck des Werkes absieht, in der abgehobenen Welt des Hofes. Dieser bildete das Publikum. Für die Allgemeinheit mag das zur Ruhmesgeschichte von Goethes Schaffen gehören, einen wirksamen Anteil am Leben der Künste hat es nicht gewonnen.

Der geschickte Praktikus und Arrangeur Karl von Holtei scheiterte mit einem Versuch in Berlin, die Hindernisse beruhten auf der Rangordnung unter den Berliner Theatern – Braunschweig fiel 1829 unter August Klingemann die Ehre der Uraufführung zu. Daraufhin zog man in Weimar nach mit der Musik von Eberwein, eigentlich wäre Hummel als Hofka-

pellmeister zuständig gewesen. Gut dokumentiert sind die langlebigen Einrichtungen der großen Häuser in München 1830 (Joseph Hartmann Stuntz, Philipp Jakob Röth, Ignaz von Seyfried) und Stuttgart 1832 (Peter Joseph Lindpaintner). Materialien zu allen existieren in Fülle, um ein Wort wie ‚entsagungsvoll‘ kommt man vielleicht nicht herum, will man ihre penible und scharfsinnige Aufbereitung und Darstellung durch Beate Schmidt charakterisieren. Hinzu treten Kataloge der Musikalien und Aufführungsdaten.

Das vorgestellte Buch rechnet in keine der Einzelwissenschaften herkömmlichen Zugschnitts. Dem Literaturwissenschaftler gegenüber vertritt es die Einsicht: Gewiß beruht ein Theaterstück auch auf einem Text, vollständig tritt es erst durch das Geschehen im Theater in Erscheinung.

Der Titel der Arbeit von Tina Hartmann, die an der Universität Tübingen als Dissertation vorgelegen hat, wirkt ungemein reizvoll. Er enthält mehrere Begriffe mit besonderer Aura, die den germanistischen Leser um so neugieriger machen, als er sich auf solchen Gebieten nicht unbedingt zu Hause fühlt. Je weiter man sich in der Lektüre der bald 600 Seiten, drei Anhänge eingeschlossen, indes vorankämpft, wird sie mehr und mehr zur Fatigue, teils wegen unnötigen Wortreichtums, määndernder Gedankengänge und Wiederholungen, mehr noch, weil sich der Leser nicht in angemessener Weise durch klar gestellte Fragen, eindeutige Aussagen und präzise Begrifflichkeit geleitet sieht. Das hätte auch einzuschließen, daß Probleme, die nicht gelöst oder nicht lösbar sind, in gehöriger Form bezeichnet sein müßten, eine Vorstellung, die der Autorin fremd ist.

Die bekannte Bayreuther *Enzyklopädie des Musiktheaters* hatte mit ihrem Leitbegriff bei Musical und Ballett Halt gemacht, im Vordergrund standen bei ihr zweifelsfrei Oper und Operette. Hartmann bezieht nun auch noch die Passion und das Oratorium mit ein, von denen man bis in jüngere Zeit auf der Bühne keinen Gebrauch machte, so viele Grenzfälle von dramatischen und theatralischen Werken, die Kantate eingeschlossen, es auch gibt. Ein Schwerpunkt liegt beim Melodrama, eine Art von Dach für Untergliederungen bildet die „Librettoforschung“. Ihr gilt das einleitende Kapitel „Methodik“ (S. 4–26).

Der Focus der Darstellung bleibt jedoch uneindeutig. Was die Verfasserin mit dem Begriff „Musiktheater“ alles in Beziehung setzt, ist weder konzentrisch noch will es sich zu einem Kaleidoskop fügen. Eine bloße Auswahl: Als „Musiktheater“ bezeichnet wird die Gesamtheit der auf die Bühne bezogenen Werke Goethes, in denen in irgendeiner Form auch Musik vorkommt beziehungsweise vorgesehen ist. Das möchte, für sich genommen, als Definition angehen, nicht aber dann, wenn mit gleichem Recht ein bestimmtes einzelnes Werk, hier in erster Linie *Faust I*, als „Musiktheater“ angesprochen oder gar eine einzelne musikalische Erscheinung in einem bestimmten Werk so bezeichnet wird. Außerdem wird aber als „Musiktheater“ auch Musik in Schauspielen im engeren Sinne bezeichnet. Dafür ist der Begriff Schauspielmusik eingeführt, daran sollte man sich halten. Hartmann gibt zwar kein Datum des Einreichens ihres Manuskripts an, doch läßt sich mit Gewißheit erschließen, daß bis zu diesem Zeitpunkt mindestens sechs grundlegende Arbeiten Detlef Altenburgs auf diesem Gebiet erschienen waren, die erste bereits 1997 (!). Weitere fundamentale Lücken in der Kenntnis von bereits erarbeiteten wissenschaftlichen Positionen auf einschlägigen Gebieten bleiben noch zu benennen.

In aller Kürze eine Fehlanzeige: „Musiktheater“ schließt selbstverständlich auch das Theater als Institution ein. Goethes Tätigkeit als Theaterleiter ist denn auch seit langem mit Sorgfalt erforscht. Mehr noch: In den letzten Jahren sind beträchtliche Mengen an Materialien, die als untergegangen galten, wiederentdeckt worden. Der quellenbezogenen Arbeit gilt die Liebe der Verfasserin nicht. Wir wüßten aber gerne, was für Schauspieler das waren, die im Weimarer „Musiktheater“ als Sänger aufzutreten hatten. Woher kamen sie, wohin gingen sie (nicht selten zu Goethes Ärger)? Wo waren die Orchestermitglieder ausgebildet worden, wie stand es mit ihrem künstlerischen Rang? Davon ist im Detail nicht die Rede, Goethe erscheint hier im wesentlichen als ein Textverfertiger.

Bleibt der thematische Skopus auch diffus, so ist die angewandte Verfahrensweise (der Ausdruck „Methode“ sei nicht strapaziert) deutlich erkennbar: Hartmann stützt sich in der Hauptsache auf Publikationen aus der jüngeren Forschung, das heißt, sie kommentiert sie. Vornehmlich werden zitiert: Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe* (1985), Albert Gier, *Das Libretto* (zuerst 1988), Benedikt Holtbernd, *Die dramaturgischen Funktionen der Musik in den Schauspielen Goethes* (1992), Markus Ciupke, *Des Geklimpers*

vielverworfener Töne Rausch (1994), der Saarbrücker Musikwissenschaftler Markus Waldura immer wieder mit einem Artikel im *Goethe-Handbuch* (1996) und Jörg Krämers allgemein respektierter Zweibänder über deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert (fehlt aber, wie auch Ciupke, im Literaturverzeichnis).

Die von ihr benutzten „Kommentare“ zu *Faust* zählt Hartmann S. 24 auf. Von den dort genannten entfällt Dorothea Hölscher-Lohmeyer, denn ihr Kommentar zu *Faust II* in der Münchener Ausgabe ist (leider) nicht gemeint, Wilhelm Emrich aber hat gar keinen *Faust*-Kommentar verfaßt. Zu vermissen ist der hochgebildete Erich Schmidt, in dessen Anmerkungen sich sogar Hinweise auf Hector Berlioz finden. „Schmidt“, in dieser lakonischen Form, wird häufig genannt, aber damit ist Jochen Schmidt beziehungsweise seine *Faust*-Einführung von 1999 gemeint. Daß der nach wie vor respektgebietende Georg Witkowski fehlt, hat bei Hartmann möglicherweise Methode, denn Forschungen, die mehr als zwei Jahrzehnte alt sind, widmet sie geminderte Aufmerksamkeit. Es sei festgehalten, daß sich solche Kritikpunkte bei einer Dissertation stets an den Autor zu richten scheinen, während der Adressat doch mindestens im gleichen Grade der Betreuer ist.

Muß man denn aber in einer Dissertation über alle erdenklichen Sachgebiete Auskunft geben? Niemand konsultiert doch eine germanistische Abhandlung, um über Henry Purcells Bühnenerwerke Näheres zu erfahren (S. 23 und an neun weiteren Stellen), Goethe hat davon so viel als von Herrn Schwerdtleins Tod gewußt, auch Erörterungen wie die zu Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (S. 139) stören eher. Mit Sach- und Datumsangaben geht man stets auch Gefahren ein. Dem Leser sei empfohlen, in derlei Dingen Frau Hartmann nicht bedingungslos zu trauen.

Einige Beispiele: Nicht die *Zauberflöte* war Mozarts letzte Oper, sondern *La clemenza di Tito*, und das war keine „klassische“ *Seria* nach einem Libretto Metastasio's (S. 336, Anm. 16), vielmehr hieß der Textdichter Mazzolà, und Mozart bescheinigte ihm ganz im Gegenteil, etwas Neues, eine „vera opera“, gestaltet zu haben. Ein nennenswerter Mißgriff, denn Hartmann unterstellt Goethes Weiterarbeit an der *Zauberflöte* im Sinne einer Entwicklungslinie die denkbar größte Bedeutung für die Entstehung von *Faust II*, die „Ankunft der grand opéra“ heißt es gar (S. 299). – Daß Mozart nicht gewußt habe, auch etwas von Goethe vertont zu haben, der Dichter seines Klavierliedes *Das Veilchen* KV 476 sei ihm nicht bekannt gewesen (S. 235), ist unrichtig, er hat eigenhändig darüber gesetzt „vom göthe“. – Nähere Erörterungen über Goethes Reformationskantate können nichts erbringen, denn von dieser Kantate existieren lediglich skizzierende Wortlisten im Briefwechsel mit Zelter. – Aus den abwegigen Behauptungen über Goethes Kenntnis von Bachs und anderer Komponisten Passionen muß man wohl leider schließen, daß die Fakultät keinen Musikwissenschaftler an der Beurteilung dieser interdisziplinär angelegten Arbeit beteiligt hat. – Womit hat sich Gretchens Bruder den Vorwurf zugezogen, ein „Chauvinist“ zu sein? Zwischen dem Landsknecht Valentin und diesem Begriff liegen drei Jahrhunderte. – Und Gretchen in der Nachfolge der Jungfrau Maria? Margarete erzählt in der Gartenszene, daß sie ihr Schwesterchen mit „Milch und Wasser“ nährte. Hartmann fühlt sich dadurch „an den Topos der Maria lactans“ erinnert (S. 380). Eine Darstellung der Muttergottes, die dem Jesusknaben das Fläschchen gibt, wäre nicht leicht zu finden. Welchen Maler hätte dergleichen gereizt?

Manche ungenaue Darlegung in dieser mit stupendem Fleiß und unermüdlicher Ausdauer in der Formulierungsvariation verfaßten Arbeit hat natürlich ihre Wurzel in der Sache selbst. Das gilt nicht zuletzt für die unter Gattungsvorzeichen stehende Kategorisierung des so überaus vieldeutigen *Faust*. Goethes eigener Ausdruck, das Werk sei „inkommensurabel“, dürfte authentisch sein. Wer es dabei beließe, würde klug handeln. Doch Hartmann versucht, die Gattung zu bestimmen. Im ersten Satz spricht sie von „dem universellen Musiktheater ‚Faust‘“, dies bilde „einen der vermutlich letzten unbekanntesten Bereiche der Goethephilologie“ (S. 1), auf S. 541 liest man: „Der erste Teil der Faustdichtung läßt sich am besten mit der Form eines Singspiels beschreiben, in dem Gesang und Deklamation alternieren.“ Wie gelangt man nun von A nach B? Eine Entwicklungslinie legt Hartmann so zurecht: Goethe arbeitet zunächst an seiner Fortführung der *Zauberflöte*, daraus geht das Festspiel (als Gattungsbegriff verstanden) hervor, dann schreitet er fort zur Welttheaterkonzeption, „gespeist aus den europäischen musikdramatischen Traditionen“. In ihrer Deutung spielt „der chronisch unterschätzte ‚Walpurgisnachtstraum‘“ als „Keimzelle des zweiten Teils“ (S. 542) eine überaus große Rolle, den letzteren kennzeichne im übrigen der Maskenzug als Stationendrama. „In der

Tetralogie der antiken Formen [welche wären das?] fungiert die Oper als prachtvolle Steigerung“ (S. 521). Klingt fabulös, entbehrt aber eines nachvollziehbaren Sinnes. Den Totalbegriff der Oper kannte die Zeit um 1800 noch gar nicht.

Wichtige Säulen in diesem Gedankengebäude weisen erhebliche Risse auf. In den Verwandtschaftsverhältnissen des *Faust* spielt eine bedeutsame Rolle das Melodrama, ihm widmet Hartmann ausgedehnte Aufmerksamkeit, leider in Unkenntnis des germanistischen „Grundbuches“, das ist Wolfgang Schimpfs *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts* (1988), eine bei Albrecht Schöne entstandene Dissertation. Statt dessen versucht sie sich (S. 91–98) in einer eigenen Grundierung zum Verständnis „dieses nach kurzer Blüte so rasch in Vergessenheit geratenen Genres“, wie sie S. 407 noch einmal bekräftigt. Von „Vergessenheit“ kann die Rede nicht sein. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hat das Melodrama kontinuierlich fortgelebt, für die anschließende Zeit sei an Prominenz erwähnt Berlioz' *Lélio*, (1832, 2. Fassung unter der Ägide Franz Liszts im Weimarer Hoftheater 1855) und vor allem Schumanns *Manfred* (1844–1853), mit dem Ernst von Possart eine Weltkarriere ohnegleichen begründete. Das wahre Leben der Gattung begann überhaupt erst mit der von Engelbert Humperdinck entwickelten „Sprechnotenschrift“, das heißt mit der Festlegung von Tonhöhe und -länge in der ersten Version seiner *Königskinder* (1897). Namen und Daten zu dieser auch in unserer Gegenwart blühenden Gattung gehören in ein Handbuch. Es darf aber an Arnold Schönberg erinnert werden mit *Pierrot lunaire* (1912) und *Die glückliche Hand* (1913) bis hin zur *Ode to Napoleon* (1942) und auch daran, daß Alban Bergs Opern jedwede Spielart von Melodrama enthalten. In der Moderne war das eine Gattung höchsten Kunstanspruchs.

Ob Goethe tatsächlich das musiktheatralische Zentralgestirn dieses Zeitalters war, bliebe vielleicht erst noch zu erfragen. Zur näheren Lektüre seien dabei empfohlen seine von Hartmann breit zitierten Briefe an seinen kompositorischen Wunschpartner Philipp Christoph Kayser: es ist jedem Laien mit Händen zu greifen, daß Goethe keine Vorstellung davon hatte, in welchem Maße und in welcher Weise musikalische Verläufe ihren eigenen Gesetzen unterliegen. Er beurteilt das wie Gewänder, die man so oder auch anders drapieren kann. Nie hätte sich ein Mozart, ein Beethoven Goethes Ideen von der Komposition anpassen können. Und wie steht es im Vergleich mit Schiller? Der bekannte Satz Karl Moors mit der Wendung „Pfu! über das schlappe Kastraten-Jahrhundert“ würde in einer Seminarübung wohl auch heute noch als Figurenrede erkannt und gewürdigt werden. Kastrat und Barockoper sind für Hartmann aber konzentrische Begriffe: Sie deutet Karls Ausbruch als kritische Stellungnahme gegen die Barockoper und weiß sich an Spott zu der Abhandlung Konrad Burdachs über Schillers Chordrama kaum genug zu tun, der erwogen hatte, Schiller könne mit dem Schaffen Niccolò Jommellis, des Stuttgarter (!) Hofkomponisten, irgend vertraut gewesen sein. Eben das hatte 1979 Peter Michelsen, einer der Großen unseres Faches, in einer zu Recht berühmt gewordenen Untersuchung bewiesen.¹ Vernachlässigung längst erarbeiteter Fundamente immer wieder: Hartmanns Kapitel über das „Drama eroicomico“ (S. 488–493) hält nicht im entferntesten Stich gegen das klassische Werk zum gleichen Thema, die ihr offensichtlich unbekannt zweibändige Dissertation von Helen Geyer-Kiefl (1987). – Weiterführenden Verweisen in den Anmerkungen ist nicht immer zu trauen, mal ist die angegebene Seitenzahl falsch, mal steht dort etwas anderes, zum Beispiel bei der „weithin akzeptierten marxistischen Analyse des zweiten Teils“ (S. 464), womit Heinz Schlaffer (1989) gemeint ist. Liest man dann bei dem von der Verfasserin als Zeuge angeführten Albrecht Schöne nach, so ist dort von einem „kühnen Kurzschuß“ die Rede, nicht von Akzeptanz.

Eher abbrechend als abschließend der Stoßseufzer: Es irritiert nicht zuletzt der mangelnde Sinn für geschichtliche Größenverhältnisse. Da ist von der „Oper der Goethezeit“ die Rede. Was soll denn damit gemeint sein? Spontini? Gluck? Mozart? Von den realen Theaterverhältnissen Weimars vermag sich jeder ein Bild zu verschaffen, er stelle sich nur auf die Bühne des Lauchstädter Theaters. Eröffnet wurde der Neubau mit Mozarts *La clemenza di Tito* – und das, *nota bene*, nachdem das Publikum *Was wir bringen* überstanden hatte. Ein solches Nebeneinander interpretiert sich selber. Man blicke in den winzigen Orchestergraben: Ob da wohl neben einem Streichquartett nebst Kontrabaß noch eine dritte Geige hineinzubringen ist oder gar ein zweites Violoncello? Was aber sieht Mozarts Partitur darüber hinaus noch vor?

¹ Peter Michelsen, *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers ‚Räubern‘*. (Beiheft zum Euphorion 16) Heidelberg 1979.

Zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, das Cembalo nicht zu vergessen. Wo mögen diese Spieler wohl gesessen haben? Die Wirklichkeit war bescheidener, sie war kleiner dimensioniert – am Ende war sie schlicht kümmerlicher, als die Phantasie der Nachlebenden sie sich gerne ausmalen möchte.

Montenstraße 2
D-80639 München

Hans Joachim Kreutzer

hj.kreutzer@germanistik.uni-muenchen.de