

Nina Noeske

LISZTS »FAUST«

Ästhetik – Politik – Diskurs



böhlau

LISZTS »FAUST«

MUSIK – KULTUR – GENDER

**Herausgegeben von
Dorle Dracklé, Dagmar von Hoff, Nina Noeske
und Susanne Rode-Breymann**

Band 15

Kultur ist Kommunikation: Wörter, die gelesen werden, ein literarisches oder filmisches Werk, das interpretiert wird, hörbare und unhörbare Musik, sichtbare oder unsichtbare Bilder, Zeichensysteme, die man deuten kann. Die Reihe Musik – Kultur – Gender ist ein Forum für interdisziplinäre, kritische Wortmeldungen zu Themen aus den Kulturwissenschaften, wobei ein besonderes Augenmerk auf Musik, Literatur und Medien im kulturellen Kontext liegt. In jedem Band ist der Blick auf die kulturelle Konstruktion von Geschlecht eine Selbstverständlichkeit.

LISZTS »FAUST«

Ästhetik – Politik – Diskurs

von

Nina Noeske



2017

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch
das Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik, Theater
und Medien Hannover und die



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Albert Eyssenhardt, *Das Liszt-ge Berlin*, Heft 3 (Berliner Witze 11),
Berlin 1842, Frontispiz, sowie Ausschnitt aus dem dritten Satz (Mephisto)
von Liszts *Faust-Symphonie*.

© 2017 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in the EU

ISBN 978-3-412-50620-9

Inhalt

Sechs Vorbemerkungen.....	9
I. Voraussetzungen.....	13
1. Zur Werkauswahl	13
Bewertung (13) • Realismus und Bildung (17) • Klassiker (27) •	
Meilenstein (33) • Diskursanalyse (38) • Forschungsstand (42) •	
Schwerpunkte (50)	
2. Musikalische Analyse als Diskursanalyse	56
Positionsbestimmung (64) • Noch einmal: Dahlhaus und die Musik-	
geschichte (69) • Das Werk als diskursives Ereignis (72) • Einwän-	
de und Repliken (80) • Intentionalität vs. Diskursanalyse (83) •	
Korpus und Methode (86)	
3. Eine Faust-Symphonie	90
Liszt und Faust (90) • Einflüsse (93) • Quellen (96) • Das Septem-	
berfest (98) • Nachklänge (108)	
II. Faust.....	115
1. Rezeption.....	115
Liszt als Faust (115) • Kühnheit und Genialität (129) •	
Musikalische Universalität und das Deutsche (149) • Fortschritts-	
diskurs (160) • Liszt als Zukunftsmusiker (164) • Sonatendiskurs	
(172)	
2. Das Schöne	189
Kraft und Stoff – Leib und Seele (189) • Der Organismus als Prüf-	
stein ›deutscher‹ Identität (196) • Negation organischer Musik? The-	
menttransformation und Programmatik (204)	
III. Gretchen.....	220
1. Rezeption	220
Bewertung und Topoi (220) • Musikalische Indikatoren für Weib-	
lichkeit (um 1857) (231) • Mangelnde Genialität (241) • Instrumen-	
tierte Weiblichkeit (249) • Naivität und Sinnlichkeit (254)	

2. Wer war Gretchen?	264
Gretchen-Rezeption (264) • ›Frauenemancipation‹ vor und nach 1848 (270) • (Un)zeitgemäße Betrachtungen: Franz Brendel und Louise Otto (276) • Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Nationalismus und Emanzipation (287)	
3. Zur Dramaturgie des Heldischen.....	290
Exkurs: Vom Musikalisch-Hässlichen	295
Französische Wurzeln (297) • Das Hässliche als Politikum: Krankheit und Heimatlosigkeit (300) • Hässlichkeit als Schein (310) • Ästhetischer Ausgleich (315) • Karikatur und Humor (320)	
IV. Mephisto	326
Mephisto als Typus.....	332
Mephistos Musik.....	339
Ironie in der Musik.....	346
Succubus – Incubus.....	351
1. Rezeption.....	356
Ironie.....	356
Musik an der Grenze (356) • Spott, Parodie, Lachen (362) • Negation als das Geistige (369) • Krisenzeit (372) • Die ›Symphonie‹ als Folie der Selbstreflexion (376)	
Die Fuge	382
Dimensionen des Fugato (382) • Parodie der Liebe (388) • Programmatik (392) • Das Böse (399) • Johann Sebastian Bach und das ›Deutsche‹ (401) • Die Fuge als ›überwundener Standpunkt‹ (408)	
Virtuosität.....	412
Teufelsvirtuose (412) • Dienst am eigenen Ich vs. Dienst an der Kunst, oder: Dämon und Heiliger (424) • Kunst und (virtuose) Unterhaltung (430) • Politik und Pathologie (434) • Geist und Fleisch (439) • Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit, Genie vs. Talent – und weitere Dualismen (449) • Virtuosität und Zukunftsmusik (461) • Last – Lis(z)t – Lust: Virtuosität und ›Dialektik der Aufklärung‹ (469)	
Das Französische.....	476
Sprache (481) • Das Französische als das Weibliche (485) • Französische ›Äußerlichkeit‹ (490) • Faust als Prüfstein (504)	

Mephisto als Kritiker.....	510
Jüdisch (510) • Intellektuell (515) • Weiblich (522)	
2. Materialismus, oder: Vom Musikalisch-Teuflischen.....	527
Dämonische Sinnlichkeit (528) • Materialismus in Musik und Politik (535) • Ironie und Materialismus (543) • Teuflische Blasiertheit (547) • »Vulgärmaterialismus« und Musikästhetik (553) • Gedanke und Wirklichkeit (558)	
3. Zukunftsmusik zwischen Revolution und Aristokratie.....	563
Mephisto als Neudeutscher (563) • Politische Begrifflichkeit (567) • Geistesaristokratie und Öffentlichkeit vs. Philistereinfalt (574)	
V. Chorus Mysticus.....	581
Das Ewig-Weibliche (581) • Es fehlt – das Weib! (585) • Beethovens 9. Symphonie (593) • Apotheose und Katholizismus (604) • Das Ewig-Weibliche? (612)	
VI. Schluss.....	616
VII. Anhang	617
1. Tabelle: Eine Faust-Symphonie, 1. Satz (Faust).....	617
2. Adolf Glaßbrenner (Pseud. Brennglas): <i>Franz Liszt in Berlin</i> ...	621
3. Personenverzeichnis und -Register.....	627
VIII. Literaturverzeichnis.....	637
Abkürzungen.....	637
Partituren.....	639
Nachschlagewerke.....	639
Vor 1900 erschienene Literatur.....	641
Nach 1900 erschienene Literatur.....	650

II. Faust

1. Rezeption

Liszt als Faust

Während der zweite Satz, Gretchen, bei den meisten Hörern von Beginn an großen Zuspruch fand und der dritte Satz, Mephisto, zwar als faszinierend, aber – vor allem aufgrund seiner ambivalenten, ›teuflischen‹ Konnotationen – zugleich auch als problematisch beurteilt wurde, hielt sich die Kritik beim Faust-Satz mit Werturteilen zumeist zurück. Dennoch konstatierte der Musikschriftsteller Richard Pohl, der zwischen 1854 und 1863 im engen Kontakt mit Liszt und dessen Kreis in Weimar lebte und wirkte, 1862 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass dieser Satz bis dato am wenigsten Anklang beim Publikum gefunden habe:

»Der erste Satz ist der tiefste in der Konzeption, der schwierigste im Verständnis, aber auch der leidenschaftlichste in der Stimmung, der düsterste in der Färbung: dies alles liegt im Faust-Charakter begründet, und ist ästhetisch wie psychologisch vollkommen gerechtfertigt. Allein das genügt dem größten Teile unsers Publikums nicht. Damit ein Symphoniesatz [...] ihm wirklich gefalle, soll er auch noch ansprechend sein. Ein ›gefälliger‹ oder ›ansprechender‹ Faust! [contradiction (sic) in adjecto] [...] Gounod hat freilich das Kunststück fertig gebracht, seinen ›Faust‹ so graziös auszustatten, daß er – völlig nichtssagend geworden ist, und ebenso gut ›Robert‹ oder ›Romeo‹ heißen könnte!«¹

An seiner Wertschätzung des ersten Satzes der *Faust-Symphonie*, den er als den »umfangreichsten [...] und – neben der 5. und 9. Symphonie Beethovens (denen ähnliche Stimmungen zu Grund liegen) – auch gewaltigsten von allen uns bekannten ersten Symphoniesätzen« bezeichnete, ließ Pohl keinen Zweifel.² Offensichtlich war es ihm ein Anliegen, Liszts Komposition als ›deutsches‹ Kunstwerk von dem vermeintlich bloß ›gefälligen‹ französischen Machwerk, der *Faust-Oper* Gounods (1859), abzugrenzen.³ Dieser sei es nicht gelungen, den Faust-Charakter charakteristisch darzustellen. Mit ihrer »ansprechenden, geschickten, hie und da recht lebenswürdigen, aber kei-

1 Pohl, *Liszts Faust-Symphonie* [Neudruck 1883], 296 (der Zusatz in eckigen Klammern stammt von Pohl selbst).

2 Ebd., 295.

3 Hierauf deutet insbesondere die Formulierung »der tiefste in der Konzeption«. Zum Topos der ›deutschen Tiefe‹ vgl. u. a. Reckow, »Wirkung« und »Effekt«, 2, sowie Kapitel IV.1, Das Französische.

neswegs tiefgehenden Musik« war Gounods Oper auch Felix Draeseke (und vielen anderen) suspekt.¹

Umso bemerkenswerter ist, dass der Protagonist der *Faust-Symphonie* von Beginn an, vor allem aber im 20. Jahrhundert, immer wieder mit dem Komponisten – deutlich seltener auch mit dem Virtuosen² – Liszt identifiziert wurde, obwohl dieser kein Deutscher war und sich gegenüber der Faust-Figur, wie in Kapitel I.3 dargestellt, eher distanzierte als dass er sich mit ihr identifizierte.³ Bereits die (näherliegende) Identifikation etwa Goethes selbst oder Beethovens mit ›Faust‹ hat Tradition; hier entspricht immerhin die nationale Herkunft des Komponisten der landläufigen Vorstellung des Faust-Charakters als »nordischer Typ« oder als »deutsches Produkt«:⁴ Faust nämlich sei, so Ferdinand Deycks, »ein forschender, sinnender, träumender und dichtender *Deutscher* vom besten Schlage, er ist – mit einem Worte G o e t h e s e l b s t in seiner frühesten leidenschaftlich bewegten Epoche.«⁵ Und über Beethoven notierte Brendel 1852, dass dieser »als ein nur unter den härtesten Kämpfen vollendeter ›Faust‹« erscheine.⁶ Unzählige weitere Belege für derartige Vergleiche ›großer deutscher Männer‹ mit ›Faust‹ könnten angeführt werden; es handelt sich um einen Allgemeinplatz, der sich durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurchzieht.

Während das Urteil Heines, wonach Liszt »der neue Faust« sei, im Zusammenhang mit den anderen von ihm genannten, bunt gemischten Assoziationen (u. a. Liszt als Homer, als Attila, als Rattenfänger von Hameln)⁷ nicht

1 Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, in: *DS* 7, 299.

2 Vgl. z. B. *Wiener allgemeine Theaterzeitung* (10.5.1838), 415, zit. in Detlef Altenburg, *Die Wiener Konzerte 1838*, in: Ders., *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar*, 106–111, hier 110. Allerdings ist hier eher das *Faust*-Drama als ganzes als der Protagonist ›Faust‹ gemeint.

3 Die aus acht Bildern bestehende Karikatur von János Jankó, die am 6. April 1873 in der ungarischen Zeitschrift *Borsszem* erschien und den Pianisten Liszt während eines Konzerts darstellt, charakterisiert diesen (in Bild Nr. 5) u. a. auch als Darsteller »Faustscher Verzweiflung«. Vgl. Leppert, *Cultural Contradiction*, 268–270, wo die Karikatur abgedruckt ist.

4 Ausführlich hierzu u. a. Schwerte, *Faust und das Faustische*; Negt, *Die Faust-Karriere*, 188; vgl. auch ebd., 19; Mahal, *Mephistos Metamorphosen*, 340 (Anm. 3), sowie ebd., 342: »Der GOETHESche Faust hatte, so wollten es die Kanoniker, als Symbol- und Leitfigur zu gelten, zumindest des deutschen Menschen, wenn nicht des Menschen schlechthin«.

5 Deycks, *Goethe's Faust*, 61 (Hervorhebung von NN). Vgl. auch Hillebrand, *Die deutsche Nationalliteratur*, Bd. 2, 275: »Faust ist Göthe, wie er seit seinen Universitätsjahren bis zur italienischen Reise fühlte, strebte und stritt.« Siehe außerdem Rinne, *Speculation und Glauben*, 168, wonach »der gesamte Inhalt des Faust der Inhalt ist, den Göthe selbst in seinem eigenen Leben nach und nach gewinnt« und »sein Faust mithin kein anderer als er selber ist«.

6 Brendel, *Geschichte der Musik*, 337.

7 »Ja, er ist hier, der große Agitator, unser Franz Liszt, der irrende Ritter aller möglichen Orden [...]; er ist hier der hohenzollern-hechingensche Hofrath, der Doctor der

wörtlich zu verstehen ist und vor allem auf Liszts Chamäleonhaftigkeit hindeuten sollte, zeugt La Maras Mitte der 1860er Jahre verfasster Kommentar zur *Faust-Symphonie* von einer anderen, ebenfalls verbreiteten Sichtweise: Demzufolge habe Liszt mit Faust und Mephisto »die beiden großen Gegensätze« seiner eigenen Natur in Töne gesetzt – und hiermit zugleich ein Werk »von unvergleichlicher Kühnheit und titanenhafter Gewalt« geschaffen.¹ Möglicherweise identifizierte sich auch Liszt selbst – trotz seiner Skepsis – punktuell mit ›Faust‹; erinnert sei daran, dass sowohl Liszt als auch Goethes Faust (im zweiten Teil) in der ›Ewigen Stadt‹ Rom für eine Weile Station machten.²

Große Persönlichkeiten schaffen große Werke:³ Dieses Vorurteil prägte die Musikgeschichtsschreibung und musikalische Analyse des 19. (und teilweise auch des 20.) Jahrhunderts zu maßgeblichen Teilen. Max Chop (1924) zufolge gehört Liszt selbst »als künstlerische Persönlichkeit zu jenen faustischen Naturen, welche die Kraft in sich verspürten, eine Welt zu zertrümmern, um ihre eigene neue an deren Stelle zu setzen.«⁴ Peter Raabe spricht 1931 vom »Selbstbekenntnis« des ersten Satzes der *Faust-Symphonie*, das als Gegenstück nur die *h-Moll-Sonate* besitze: »Der Grübler, den er [Liszt] hier mit so unheimlicher Wahrheit gekennzeichnet hat, der glühend Liebende, der Hochaufstrebende, der dem Siege nah doch immer wieder in das Düstere zurücksinkt, ist er selbst.« Im Gretchen-Satz wiederum, den Raabe als das »Hohe Lied des Ewigen im Weibe« und als »Hymne der Keuschheit« bezeichnet, manifestiere sich angeblich Liszts Frauenbild, während der Mephisto-Satz von dessen Erfahrungen mit dem ›Bösen‹ zeuge: »So sind also auch die beiden letzten Sätze des Werkes Bilder des Faustischen in Liszts Seele.«⁵ Auch Laszlo Somfai (1962) deutet die *Faust-Symphonie*, vor allem aber de-

Philosophie und Wunderdoctor der Musik, der wieder auferstandene Rattenfänger von Hameln, der neue Faust, dem immer ein Pudel in der Gestalt Belloni's folgt, der geadelte und dennoch edle Franz Liszt! Er ist hier, der moderne Amphion [...]! Er ist hier, der moderne Homer [...]! Er ist hier, der Attila [...]!« Heine, *Anhang. Musikalische Saison von 1844 (I)*, in: *HSA* 11, 249f.

1 La Mara, *Musikalische Studienköpfe. II: Franz Liszt*, 30.

2 »Faust läßt sich verführen. Wir finden ihn in Rom wieder. Im Umgang mit seinen Cardinälen, Rittern, Gelehrten, Künstlern, edlen, anmuthigen Frauen wird er vom Wirbel der Zerstreuung fortgerissen. Entzückt steht er vor den neu entdeckten Antiken; man lasse ihn im Anblick einer mediceischen Venus erglühen, den reinen Genuß der Form unvermerkt in einen heißen Sinnenreiz übergehen; [...] man führe ihn auch zu Raphael«. Vischer, *Kritische Gänge. Neue Folge. Drittes Heft*, 156. Für Liszt, der mit den Schriften Vischers vertraut war, hatte der römische Katholizismus sicherlich auch seinen ästhetischen Reiz.

3 Vgl. hierzu auch Burnham, *Beethoven Hero*, xv, der sich hier auf Beethovens *Eroica* bezieht.

4 Chop, *Erläuterungen*, 15.

5 Raabe, *Liszts Schaffen*, 83.

ren ersten Satz, wie auch Humphrey Searle,¹ als »Selbstporträt«: »Die Züge der den Faust ergänzenden Manfred- und Prometheus-Elemente zeigen die unverkennbaren Charakterzüge von Liszts eigenem Antlitz.« Zwar sei letztlich jedes Musikstück eine Art Selbstbildnis, doch handle es sich im Falle dieses Werkes

»um mehr. Als Fokus der gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist jener Gedankenfunke zu betrachten, den wir eben mit dem Ausdruck der ›Faust-Idee‹ charakterisieren könnten; das heißt: sich gegen Gott auflehnen, es versuchen gegen Gott zu leben, allen Ballast der Religion, ja sogar jeder möglichen Hierarchie abzuschütteln. Sich zu empören im Namen des freien Willens – erweitern wir den Begriff: für die Freiheit selbst.«²

Sowohl Raabe als auch Somfai und Searle³ gehen dabei – ungeachtet des Titeltzusatzes »nach Goethe« in der Schubert-Partitur von 1861 – davon aus, dass es Liszt nicht speziell um Goethes *Faust*, sondern um das ›Faustische‹ im Allgemeinen zu tun war; auch die mehr oder weniger abstrakte »Faust-Idee« aber sei, so Somfai, »vor allem Liszts eigenes Porträt«.⁴

Klaus Wolfgang Niemöller (1997) hingegen ist (wohl zu Recht)⁵ der Auffassung, dass es Liszt mit seiner *Faust-Symphonie* vor allem um den ›Faust‹ aus Goethes Drama zu tun gewesen sei; der Gedanke des Selbstporträts taucht jedoch auch bei ihm auf: Liszt identifiziere sich wohl, so der Autor, mit Faust und meine entsprechend mit dem verklärenden Ende der Symphonie »letztlich auch seine eigene Erlösung.«⁶ In einem fast dreißig Jahre zuvor (1969) erschienenen Aufsatz spezifiziert Niemöller seine Deutung: So handle es sich beim ersten Satz der *Faust-Symphonie* »vor allem [um] ein Selbstporträt des ›Magyaren‹ Liszt«, da das ›Zwölftontheema‹ mit seinen übermäßigen Dreiklängen aus der sogenannten Zigeunertonleiter abgeleitet sei.⁷ Nicholas Vazsonyi (1996) schließlich deutet den Kampf, der sich innerhalb Fausts abspiele, als Liszts eigenen Kampf (»struggle«) an den Grenzen zweier Epochen – ein Kampf, der sich kompositionsgeschichtlich in der Spannung zwischen der Aufrechterhaltung der Tonalität und den ersten Andeutungen von Atonalität (»in the tension between the maintenance of tonality and the first hints of atonality«) vollziehe.

»It is all these (unresolved) struggles – between God and Mephisto, between the male and the female, between damnation and salvation, between harmony and dissonance –

1 Vgl. Searle, *The Music of Liszt*, 78. Der zweite Satz drücke demzufolge Liszts Liebe und Bewunderung für Frauen aus, während der dritte das ›Diabolische‹ in dessen Leben behandle.

2 Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen*, 91.

3 Vgl. Gut, *Franz Liszt*, 529.

4 Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen*, 96.

5 Vgl. auch Gut, *Franz Liszt*, 529.

6 Niemöller, *Probleme der Poetik und Rezeption*, 56.

7 Niemöller, *Zur nicht-tonalen Thema-Struktur*, 72.

that find their expression both in Goethe's *Faust* and in Liszt's *Faust* Symphony. It is a productive struggle that finds harmony in dissonance, that produces order out of chaos, and that arrives at unity amidst the fragmented multiplicity. *It is this struggle with which Liszt identified and that is at the core of his Faust Symphony.*«¹

R. Larry Todd (1988) parallelisiert Liszt und Faust auf ähnliche Weise. Während Goethes Faust in seinem ersten Monolog Philosophie und Religion verachte und sich stattdessen der Magie zuwende, um seinen Drang nach Wissen zu befriedigen, vollziehe sich bei dem Komponisten Liszt ähnliches: »In a similar way Liszt shuns the trappings of traditional tonality and advances instead the special qualities of the augmented triad, which is now boldly explored outside a tonal context. The entire passage is dimly lit by dark scorings and muffled strings, the musical equivalent of the reflected moonlight that envelops Faust in his study.«² Laurence Le Diagon-Jacquin (1998) schließlich betont, dass selbst dem gläubigen Katholiken Liszt die Faust-Problematik keineswegs fremd gewesen sei,³ und auch Paul Merrick (1987) geht davon aus, dass sowohl die *Faust-* als auch die *Dante-Symphonie* autobiographisch zu deuten seien.⁴ Norbert Naglers Einschätzung, dass Liszt an dem »romantisch-bürgerlichen Ideal, Artefakte als Spiegelbilder des Ego zu verstehen«, zeitlebens festgehalten habe,⁵ blieb somit – zumindest mit Blick auf die *Faust-Symphonie*, aber auch hinsichtlich der Symphonischen Dichtung Nr. 5, *Prometheus*,⁶ und anderer Kompositionen Liszts – weitgehend unwidersprochen. Bemerkenswert ist, dass die Musikwissenschaft bis an die Grenze zum 21. Jahrhundert (und darüber hinaus) diese Vorstellung vielfach unreflektiert übernommen hat: Die Deutung und das Selbstkonzept der Beteiligten galten nach wie vor als entscheidend.

Die – bereits damals »auf das Allseitigste durchforsch[e]«⁷ – Faust-Figur war Mitte des 19. Jahrhunderts semantisch und diskursiv massiv aufgeladen. Einige zeitgenössische Stellungnahmen sollen dies verdeutlichen: Madame de Staëls Einschätzung in ihrem (vor allem in Frankreich vielrezipierten) *Deutschland-Buch* von 1814, dass Fausts Charakter im umfassenden Sinne »alle Schwächen der menschlichen Natur, den Wissensdrang und die Ermüdung durch die Arbeit, das Bedürfnis des Erfolgs und die Sättigung im Vergnügen« vereinige, mithin »ein vollkommenes Musterexemplar des verän-

1 Vazsonyi, *Liszt, Goethe, and the Faust Symphony*, 3 (Hervorhebung von NN).

2 Todd, *The »Unwelcome Guest« Regaled*, 112.

3 Le Diagon-Jacquin, *La Faust Symphonie de Liszt*, 33.

4 Merrick, *Revolution and Religion*, 298.

5 Nagler, *Die verspätete Zukunftsmusik*, 23.

6 Liszt sei, so etwa Martin Geck, in diesem Werk – anders als Wagner, der »wie Gottvater über dem gesamten Personal seines Ringes« throne – »Prometheus persönlich und niemand sonst.« Geck, *Von Beethoven bis Mahler*, 247.

7 Rosenkranz, *Goethe und seine Werke*, 323. Die Erläuterung jener Gestalt sei, so Rosenkranz, »in ihrer Breite auf manchen Punkten bereits bis zum Ueberdruß der Erschöpfung gekommen.«

derlichen beweglichen Wesens« darstelle, »dessen Gefühle noch flüchtiger sind als das kurze Leben, worüber er sich beschwert«,¹ war auch wenige Jahrzehnte später noch gang und gäbe. Vor allem aber Heines Hinweis in *Die romantische Schule* (1836), dass »das deutsche Volk selber jener gelehrte Doktor Faust« des Volksgedichtes sei (dem es, so Heine, letztlich um die jungdeutsche »Emanzipation des Fleisches«² gehe), war naturgemäß desto relevanter, je mehr es einem Autor um die nationale Einigung Deutschlands zu tun war. Deutschland sei, so Heine weiter,

»selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügsbarkeit des Geistes begriffen, und nach materiellen Genüssen verlangt, und dem Fleische seine Rechte wieder giebt; – doch noch befangen in der Symbolik der katholischen Poesie, wo Gott als der Repräsentant des Geistes und der Teufel als der Repräsentant des Fleisches gilt, bezeichnete man jene Rehabilitation des Fleisches als einen Abfall von Gott, als ein Bündnis mit dem Teufel.

Es wird aber noch einige Zeit dauern, ehe beim deutschen Volke in Erfüllung geht was es so tief sinnig in jenem Gedichte prophezeit hat, ehe es eben durch den Geist der Usurpationen des Geistes einsieht, und die Rechte des Fleisches vindiziert. Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformation.«³

Der Teufelspakt sei somit, aus der Nähe betrachtet, letztlich etwas Erstrebenswertes – denn es geht um die (politische) Emanzipation als Befreiung von Fesseln.⁴ Bekanntlich befasste sich Heine selbst, worauf in Kapitel IV (Succubus – Incubus) zurückzukommen sein wird, intensiv mit dem *Faust*-Stoff.

Friedrich Kreyßig verkündete in seinen *Vorlesungen über Goethe's Faust* (1866), mit umgekehrter Schwerpunktsetzung, dass das Faust-Drama »ein ächt modernes und ächt *deutsches* Drama der sittlichen Freiheit« darstelle, in dem letztlich »der Sieg des lebendigen Gedankens über die seinen Schwung aufhaltende sinnliche Schwere« gefeiert werde.⁵ Ferdinand Brouckerhoff verglich 1853 die Bedeutung Fausts für die deutsche Nation in diesem Sinne mit jener Siegfrieds: »*Faust ist im Wesentlichen nichts als eine höhere Potenz des Siegfried*; was dieser für die Sphäre der sinnlichen Unmittelbarkeit, ist jener für die des denkenden Geistes; der tiefere Grund, die eigentliche Wurzel des deutschen Wesens, das Gemüth mit seinem unendlichen Inhalte und dem nimmer rastenden Schöpfungsdrange, ist beiden gemeinsam.«⁶ Offensichtlich eignete sich Goethes Drama zur Untermauerung unterschiedlichster

1 Mme de Staël, *Über Deutschland*, 352f. Weiter heißt es: »Faust hat mehr Ehrgeiz als Kraft.«

2 Schmidt, *Goethes Faust*, 308. Vgl. zur »Emanzipation des Fleisches« Exkurs (Vom Musikalisch-Hässlichen, Das Hässliche als Politikum) sowie Kapitel IV.1, Virtuosität.

3 Heine, *Die romantische Schule*, HSA 8, 7–123, hier 41, Anm.

4 Hans Blumenberg weist darauf hin, dass Heine selbst »an eine rigorose Umkehrung der Konfiguration« dachte, nach der Mephisto nicht mehr das negative Prinzip sei. Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 310f.

5 Kreyßig, *Vorlesungen über Goethe's Faust*, 73 (Hervorhebung von NN).

Anliegen. Auch Adolf Stahr notierte 1845, dass »der vorherrschende Eindruck«, dem er sich angesichts einer Oldenburger Theateraufführung des *Faust* hingab, »der freudige Stolz« war, »daß diese Wunderblüthe höchster poetischer Schöpfungskraft *deutschem Geiste entsprossen, unseres Volkes Eigenthum* sei.«¹ Lina Ramann zufolge arbeiten im *Faust* gar »weltbezwingende [!] Kräfte des germanischen Geistes«.² So ist es kein Wunder, dass Felix Draeseke, um sein Unbehagen an Liszts Faust-Satz auszudrücken, auf dessen vermeintlich dem Gegenstand unangemessene, »undeutsche« Eigenschaften abhob und dabei zugleich Franz Brendels Interpretation falsch wiedergab (der seinerseits nur den dritten Satz, Mephisto, nicht aber den ersten Satz als »französisch« abqualifizierte): Draeseke zufolge kann man »Brendel, der in diesem Faustbilde eine französische Auffassung des Wissenshungrigen erkennt, nicht ganz unrecht geben, da manches uns etwas äusserlich anmutet, was in einer Beethovenschen Ausführung wohl eine andre Gestalt angenommen hätte.«³ Dass die Kunst Beethovens – im Gegensatz zu jener Liszts – naturgemäß »deutsch« sei, war zugleich unbestritten.

Neben dem »Deutschen« – das, anders als dies etwa Hans Schwerte⁴ nahelegt, bereits lange vor 1870/71 mit dem *Faust*-Drama sowie der Faust-Gestalt parallelisiert und, im Guten wie im Schlechten, identifiziert wurde, denn bereits Goethe selbst besann sich mit dem *Faust* auf das »Deutsche« zurück⁵

-
- 6 Ferdinand Brockerhoff, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 7/12 (1853), 474f., zit. nach Schwerte, *Faust und das Faustische*, 103.
- 1 Stahr, in: Mosen/Stahr, *Ueber Goethe's Faust*, 103 (Hervorhebung von NN). Selbst ein (geistig so anspruchsvolles) Werk wie der *Faust* aber bedürfe, »d a m i t d a s Wort in Wahrheit Fleisch werde, der Bühne«. Ebd., 104.
- 2 Ramann, *Franz Liszt*, Bd. 2, Abt. II, 206.
- 3 Draeseke, *Musikgeschichtliche Vorlesungen*, in: *DS* 7, 274.
- 4 Schwerte lebte jahrzehntelang unter falschem Namen und mit einer fiktiven Biographie; als Hans Ernst Schneider war er während der NS-Zeit SS-Hauptsturmführer. Der Wert seiner Arbeit über »*Faust* und das Faustische« ist in der Germanistik jedoch unumstritten. Vgl. u. a. Klaus Weimar, *Der Germanist Hans Schwerte*, in: Helmut König/Wolfgang Kuhlmann/Klaus Schwabe (Hg.), *Vertuschte Vergangenheit. Der Fall Schwerte und die NS-Vergangenheit der deutschen Hochschulen*, München: Beck 1997, 46–59; Doering, *Die Schwestern des Doktor Faust*, 18f., Anm. 24.
- 5 Vgl. Schmidt, *Goethes Faust*, 305. Bei Schwerte hingegen heißt es: »Die Jahrzehnte vor der Reichsgründung waren [...] durch heftige negative Reaktionen auf das ausgesprochene oder unausgesprochene »Faustische« charakterisiert. Der Eindruck dieser Gegenstimmung, jeden Zufall zugestanden, schien stark genug gewesen zu sein, daß selbst solche überschwenglichen, wenn auch gegensätzlichen Faust-Hymniker wie Rinne und Kreyßig [...] eine positive Verwendung von »faustisch« [...] nicht wagten.« Schwerte, *Faust und das Faustische*, 111. Vor allem der zweite Teil der Tragödie wurde aus »nationalen« Gründen vielfach abgelehnt. Ebd., 116. Schwerte geht schließlich davon aus, dass der »Zeitgeist« zwischen 1840 und 1870 es »forderte, [...] sich nicht »faustisch« zu verhalten, vielmehr diesen Wundbrand energisch aufzuschneiden, das faule Glied zu amputieren, damit der Volkskörper, antifaustisch, gesunde.« Ebd., 130. Franz Brendel und sein Kreis – und viele andere Gebildete – hatten an diesem

– kann das ›Protestantische‹ als zentrales Element der *Faust*-Sage gelten, wie u. a. Joachim Adam Hartung in seiner *Ungelehrten Erklärung des Goethe'schen Faust* (1855) festhielt: »[U]nd so hat sich auch die Faustsage, der man es leicht ansieht, daß sie ganz und gar protestantisch ist, gerade im Protestantismus ausgebildet, so wie sie auch zugleich mit dem Protestantismus und an dem Heerde desselben zu Wittenberg entstanden ist.«¹ Eines der Kern-Elemente der Faust-Gestalt aber war deren *Universalität*, durch die sie als, so Deycks im Vorwort zur zweiten Auflage seines *Faust*-Buches (1855), »Spiegel des Goethe'schen Zeitalters« bezeichnet werden könne, »unter dessen Nachwirkungen wir jetzt leben und auf Jahrhunderte hinaus bleiben werden.«² Albert Grün (1856) zufolge erblickte gar das gesamte ausgehende 18. Jahrhundert »in Faust's Gebahren den Prototyp seines eigenen Strebens«.³ Auch Deycks charakterisierte den Faust-Charakter im Sinne eines Epochenbildes:

»Also – der Geist der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, der übersättigt von dürrem Vernünfteln und hochmüthigem Philosophiren zur Natur, zum Genuß des Lebens zurückkehrt, die ängstliche Spannung eines hochpoetischen Gemüthes im Gegensatz zur Armuth alles Menschenwissens, zur Beschränkung alles Könnens und Genießens, – das ist Faust's Grundeigenschaft.«⁴

Im Anschluss folgt die übliche Identifikation Fausts mit dem ›Deutschen‹.⁵ Noch deutlicher hinsichtlich des ›nationalen‹ Gedankens in *Faust* äußerte sich 1854 August Spieß. Demzufolge finden sich in Goethes Drama

»höchst charakteristische Zeichnungen des deutschen Volkslebens, wir sehen in einer tragischen Liebe die innersten Tiefen eines ächt deutschen weiblichen Gemüthes [d. i. Gretchens] sich enthüllen, und begegnen vor Allem jenem idealen Drang, jenem Streben nach dem Hohen und Wahren, welches dem Deutschen vor den andern Nationen eigen ist; wir werden hingeführt zu dessen unversiegbarem Wissensdurst, zu dessen nie ermattendem Verlangen, die Welt mit allen ihren Wundern zu umfassen.«⁶

›antifaustischen Zeitgeist‹ (falls dieser wirklich existierte) offensichtlich keinen Anteil; im Gegenteile war es ersterem darum zu tun, das ›Nordisch-Faustische‹ in die Idee der deutschen Nation, die u. a. durch das Gesamtkunstwerk symbolisiert wurde, zu integrieren.

- 1 Hartung, *Ungelehrte Erklärung*, 3. U. a. Franz Brendel scheint das ›Protestantische‹ mit dem ›Deutschen‹ teilweise zu vermengen. Vgl. Brendel, *Lizts neueste Werke*, 144; Brendel, *Liszt als Symphoniker*, 23. Vgl. hierzu auch Samson, *Nations and Nationalism*, 584.
- 2 Deycks, *Goethe's Faust* [21855], XI.
- 3 Grün, *Goethe's Faust*, 28.
- 4 Deycks, *Goethe's Faust* [21855], 61.
- 5 Ganz ähnlich äußert sich auch Hillebrand, *Die deutsche Nationalliteratur*, 268. Daran anschließend stellt er den ›praktischen‹ Freiheitskampf in Frankreich dem ›theoretischen‹ in Deutschland gegenüber: »Neben die socialistische Revolution dort stellt sich hier die philosophische, von Kant und Fichte ausgeführt.« Ebd., 268f.
- 6 Spieß, *Goethe's Leben und Dichtungen*, 394. Im Anschluss heißt es: »In dem ersten Theile des Faust zieht, in einem großen Dichtergeiste abgespiegelt, die ganze innere

1847 heißt es in Eduard Meyers *Faust-Studien*, dass der »deutsche Charakter [...] der ursprünglich deutschen Sage [Faust] tief und deutlich aufgeprägt« sei, »und die Behandlungsweise Goethe's in der ihm so eigenen *Innigkeit* und eindringlichen *Tiefe* [...] ist diesem Charakter auch so gemäß und treu geblieben, daß man den deutschen Nationalgeist selbst wie in einem krystallinen Zauberspiegel zu erblicken wähnen kann.«¹ ›Innigkeit‹ und ›Tiefe‹ wiederum verhalten sich – als gleichsam ›Weibliches‹ und ›Männliches‹ – komplementär zueinander² und prägen zusammen das Ideal-Deutsche aus:³ Entsprechend setzte Meyer dem »Wesen des Faust« insbesondere das des »südlichen Don Juan« als »leichten, sinnlichen« und oberflächlichen Charakter entgegen.⁴ Damit aber ist ›Faust‹ zugleich – was aus sämtlichen seiner Charaktereigenschaften, seinem »grenzensprengende[n] Wissensdurst« und dem Drang zum Universellen, hervorgeht – ›männlich‹ konnotiert, »[a]n archetype of the modernen male«.⁵ Die »Ausprägung einer ›faustischen‹ Ideologie [...] fällt mit der Polarisierung der Geschlechtscharaktere zusammen«.⁶ So fragt die Protagonistin aus Karl Gutzkows ›jungdeutschem‹ Bestseller-Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835) nicht von ungefähr, warum sie – gemeint sind die Vertreterinnen des weiblichen Geschlechts – »den Faust nicht lesen sollen?«. Die Antwort gibt sie einige Zeilen darauf selbst: »[D]as ist der Fluch: [...] wir haben einen Ideenkreis, in welchen uns die Erziehung hineinschleuderte. Daraus dürfen wir nun nicht

Geschichte des deutschen Genius lebenvoll an uns vorüber, wie er seit Jahrhunderten gerungen, sich zu befreien von den lähmenden Banden des Gewissenszwangs, wie er sich zur Glaubensfreiheit erhob, wie er vom Drange des Wissens getrieben, durch Zweifel hindurch bis an die Grenze menschlichen Begreifens emporstrebt, wie er, vom Weltschmerz durchschnitten, das Dasein ›zweier Seelen‹ fühlt; [...] Deshalb zieht es auch immer wie mit magischer Gewalt *unsre strebende Jugend und ernste Männerwelt* zu den voll und unversiegbar strömenden Lebensbächen dieser tiefsten und reichsten, dieser deutschesten Dichtung Göthe's hin.« Ebd., 394f. (Hervorhebung von NN). Bereits die ursprüngliche Faustsage des 16. Jahrhunderts sei »aus ächt deutschem Geiste entsprungen.« Ebd., 395.

1 Meyer, *Studien zu Goethe's Faust*, 32 (Hervorhebung von NN).

2 Vgl. Geiger, ›*Innigkeit*‹ und ›*Tiefe*‹.

3 Vgl. zur spezifisch deutschen ›Tiefe‹ und ›Innerlichkeit‹, die zugleich musikalisch konnotiert sind: Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen* [1945], in: ders., *Essays, Bd. 5: Deutschland und die Deutschen 1938–1945*, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt am Main: S. Fischer 2002, 260–281, hier S. 265.

4 Meyer, *Studien zu Goethe's Faust*, 32. An späterer Stelle notiert Meyer: »Es war des Dichters entschiedene Absicht, nach Stoff und Form ein ächt nationales Drama zu verfassen, mit Verschmähung aller fremden Zuthat und Kunstform.« Ebd., 44.

5 Downes, *The Muse as Eros*, 15.

6 Doering, *Die Schwestern des Doktor Faust*, 27f. Vgl. hierzu auch Unseld, »*Man töte dieses Weib!*«, 281ff.

heraus und sollen uns nur mit Grazie, wie ein gefangenes Thier, an dem Eisengitter dieses Rondels herumwinden.«¹

Charakteristisch sind schließlich die Parallelen, die im 19. Jahrhundert häufig zwischen Faust und Prometheus gezogen wurden: Beide Gestalten können – wie auch der vielfach mit Faust in Beziehung gesetzte Don Juan (Don Giovanni)² oder Hamlet – insofern als »Mythologeme« gelten,³ als sie das neuzeitliche, sich selbst ermächtigende Subjekt darstellen,⁴ das sich von Fesseln jeglicher Art zu befreien sucht. Dabei geht es Faust zugleich um das »gelungene Leben« sowohl auf geistiger als auch auf sinnlicher Ebene; ihm ist es stets um das Ganze zu tun, ohne sich dabei, wie noch seine Vorfahren, auf eine metaphysische, quasi-göttliche Instanz verlassen zu wollen und zu können.⁵ Rudolph Genée (1862) führte die Faust-Idee entsprechend auf den biblischen Sündenfall zurück; in diese Tradition aber reihte sich, so der Autor, auch Prometheus ein: »Hiernach ward in der Mythe Prometheus der menschliche Dulder und er blieb in der alten Welt dieser verkörperter [sic] Gedanke, bis aus dem Zauberkessel des Mittelalters allmählig sich die Faust-Idee entwickelte.« Faust aber, der »für die nach der That ringende Ohnmacht« leide, sei der »wahre Mensch.«⁶ Julius Mosen hielt 1845 in seiner *Faust*-Deutung fest, dass Prometheus der »Faust der alten Welt« sei;⁷ beide nämlich eröffneten jeweils ein neues Zeitalter. Auch Friedrich Kreyszig (1866) zufolge sind Faust und Prometheus vergleichbare Gestalten, die zugleich für den nach Unbedingtheit strebenden Künstler stehen: »Es ist der pathetischste Ausdruck, welchen uns das leidenschaftlich gesteigerte Künstlerbewußtsein jener gährenden Zeit hinterlassen hat, der Faustische Uebermuth in seiner ganzen ungebrochenen Kraft.«⁸ Mithin handelt es sich bei Faust um den, so der Theologe und Philosoph Martin Deutinger (1846), Menschen, »der Alles will aus sich selbst.«⁹ Gleiches aber gilt für Prometheus. Nicht von ungefähr widmete Liszt, der sich der Vergleichbarkeit der

1 Karl Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin*, Mannheim: Löwenthals Verlagshandlung 1835, 94f.

2 Vgl. als ein Beispiel unter unzähligen: Griepenkerl, *Der Kunstgenius*, 279: »Faust gehört dem abstrakt Geistigen, Don Juan dem abstrakt Sinnlichen an – diese Extreme berühren sich.«

3 Vgl. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 305: »Nichts hat ästhetisch und zeitkritisch so gereizt, wie die Kraftprobe an dem neuzeitlichen Mythologem des Doktor Faust.«

4 Vgl. zur »Selbstermächtigung« Fausts auch Mattenklott, *Faust*, 605f.

5 Wilhelm Molitor beschrieb Faust 1869 als »Mensch ohne Gott«. Molitor, *Ueber Goethe's Faust*, 8f.

6 Genée, *Frauenkranz*, 159f.

7 Mosen/Stahr, *Ueber Goethe's Faust*, 6. Dass Liszt die Abhandlung möglicherweise kannte, geht aus einem Brief an Adolf Stahr vom 26.5.1851 hervor; vgl. *Br* 8, 87.

8 Kreyszig, *Vorlesungen über Goethe's Faust*, 14. Vgl. auch Griepenkerl, *Der Kunstgenius*, 244.

9 Deutinger, *Grundlinien einer positiven Philosophie*, 581.

beiden Figuren bewusst war, zwei seiner großen Orchesterwerke Faust und Prometheus.

Nicht selten wurde Goethes *Faust* – laut Hegel »die absolute philosophische Tragödie«¹ – mit Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807), die ihrerseits aus dem *Faust* zitiert,² verglichen.³ Dies liegt nicht zuletzt insofern nahe, als beide Werke ungefähr zur selben Zeit entstanden, die der Literaturhistoriker und Herausgeber der *Grenzboten*, Julian Schmidt, im Nachhinein (ca. 1877) als »glaubensdurstige, aber wenig glaubenskräftige« Epoche charakterisierte:

»[E]ine Zeit, die vermessen nach dem Unendlichen greift und stärker doch als jede andre die Schranken des Endlichen empfindet; die ernst nach der Wahrheit sucht und doch am Spiel mit fremden Bildern sich gefällt: eine Zeit, die ihre Gestalt nur in der Form des Kontrastes findet. Für diese Zeit sind Faust und Mephistopheles die echten Symbole; nicht der Verführer und der Verführte, sondern der feurige Idealismus und die auf's Empirische sich steifende Ironie. Eigentlich sollte der eine nur der Schatten des andern sein, und doch treten sie als zwei Personen auf.«⁴

So stelle *Faust* nach Karl Rosenkranz (1856) – ähnlich wie Hegels *Phänomenologie* – »die Tragödie des Geistes selber dar.«⁵ Vor allem Heinrich Düntzers ebenso einflussreicher wie umfangreicher, 1850 erstmals erschienener »vorbildlich[er]«⁶ *Faust*-Kommentar, der von Hans Schwerte 1962 als

-
- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, 557. Goethes Drama sei es um »die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung« zu tun. (Allerdings geht diese Einschätzung möglicherweise nicht auf Hegel, sondern auf dessen Schüler Heinrich Gustav Hotho zurück.) Rüdiger Scholz weist darauf hin, dass die »Glorifizierung und Nationalisierung des Goetheschen *Faust* zum Spitzenwerk von Kunst überhaupt und zum deutschen Nationalkunstwerk schlechthin« insbesondere mit Hegel und Schelling begonnen habe. Scholz, *Goethes »Faust«*, 5.
 - 2 Vgl. hierzu Scholz, *Goethes »Faust«*, 9f.
 - 3 Ausführlich hierzu Scholz, *Die Geschichte der Faust-Forschung*, 59–63; vgl. auch Schmidt, *Goethe's Faust*, 393f. – Ernst Bloch ging davon aus, dass es sich beim *Faust* um das »Urphänomen« der Phänomenologie Hegels handele. Vgl. Jasper, *Faust und die Deutschen*, 104.
 - 4 Schmidt, *Goethe's Faust*, 394. Zuvor heißt es: »Die Phänomenologie führt uns in eine Klausur, der Faust aus der Klausur in die helle reich bewegte Welt.« Ebd., 393f. Bemerkenswerterweise wurde auch die Konstellation Don Giovanni – Leporello häufig als »Tragik« (Pathos, Idealismus etc.) im Verein mit deren realistisch-empirischer Umkehrung rezipiert. Vgl. u. a. Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, Berlin: Schuster & Löffler 1918, 392f., der in Anlehnung an Kierkegaard von der aus diesem Kontrast resultierenden »tragischen Ironie« in *Don Giovanni* spricht.
 - 5 Rosenkranz, *Goethe und seine Werke*, 332.
 - 6 Scholz, *Goethes »Faust«*, 29: »Düntzers Leistung bleibt vorbildlich, sie setzt Maßstäbe.«

»deutsch-nationale Untermalung des ›Faust‹ bezeichnet wurde,¹ führte Goethes Werk in diesem Sinne auf philosophische Grundlagen zurück.²

Mit Hans Blumenberg kann also festgehalten werden, dass Fausts Wissbegierde »Ausdruck eines bedrängten, auf Endlichkeit festgenagelten Zeitbewußtseins« ist, »dem die dogmatische ebenso wie die mythische Großzügigkeit fehlt. Faust ist die Figur einer Welt unabschließbaren Fortdrängens, in der man nie genug Zeit haben und nie schnell genug sie nutzen kann. Man braucht mehr als ein Leben.«³ Der Mensch der Aufklärung ist erstmals ganz auf sich selbst gestellt und muss, so Oskar Negt, die »prometheische Kraftanstrengung« auf sich nehmen, »die ganze Welt noch einmal aus dem Subjekt heraus zu schaffen.«⁴ Aus diesem Grunde spiegele keine andere Figur aus Goethes Werk »die epochalen Verwerfungen und Brüche der Gesellschaft«⁵, aber auch die »Alpträume des modernen Menschen«⁶ so sehr wie Faust; die mit dieser Figur aufdämmernde Epoche aber ist die der Moderne.⁷

Wenn Liszt mit ›Faust‹ verglichen wurde und wird, so impliziert dies mit hin mehrere Aspekte: Zum einen soll damit ausgedrückt werden, dass Liszt selbst – kompositorisch, ästhetisch und konzeptuell – an Grenzen stößt, ähnlich wie Faust einem Zeitalter zugehörig, in dem Festgefügtes in Bewegung gerät. Diese Auffassung aber enthält die Vorstellung von Liszt als prototypisches neuzeitliches Künstler-Subjekt, d. h. als Genie, das sich wie Prometheus von den Fesseln der Konvention befreit und den Menschen zugleich – wie es das Klischee seit jeher insbesondere von Beethoven behauptet⁸ – das ›Licht«

1 Schwerte, *Faust und das Faustische*, 105. Kennzeichen des Faustischen seien demzufolge »deutsche Gemütlichkeit, deutscher Tiefsinn, deutsche Spekulation, deutsches Erfassen der Schönheit, deutsche Begeisterung, deutsche Ausdauer und Tatkraft.« Scholz notiert hierzu, dass bei Düntzer »ein platter, ewigkeitsorientierter Nationalismus den Rahmen der Interpretation abgibt.« Scholz, *Goethes ›Faust‹*, 31.

2 Vgl. Jasper, *Faust und die Deutschen*, 105.

3 Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 314.

4 Negt, *Die Faust-Karriere*, 19.

5 Ebd., 139. Kurz darauf heißt es: »Faust ist eine Figur des sozialen Umbruchs.« Ebd., 149.

6 Ebd.; Goethe zeige damit auf, »wie der Mensch sich selbst fremd werden kann, wenn er alle seine Möglichkeiten der Kraftentfaltung wahrnimmt.«

7 Nachvollziehbar ist der Gedanke, dass Faust die prototypische Figur der Moderne schlechthin darstellt, die nach Habermas – der hier Foucault paraphrasiert – »durch die selbstwidersprüchliche und anthropozentrische Wissensform eines strukturell überforderten Subjekts, eines sich ins Unendliche transzendierenden endlichen Subjekts ausgezeichnet ist. [...] Der Drang, aus diesem instabilen Hin und Her zwischen ebenso unvereinbaren wie unvermeidlichen Aspekten der Selbstthematierung auszuweichen, macht sich dann als der unbändige Wille zum Wissen und zu immer mehr Wissen bemerkbar. Dieser Wille schießt präventiv über alles hinaus, was das strukturell überforderte und überanstrengte Subjekt zu leisten imstande ist.« Habermas, *Der philosophische Diskurs*, 307.

8 Ein Beispiel von zahlreichen: »Und so war Beethoven ein Prometheus, der in beispiellosem Ringen, Bestimmung, Strafe, unsterblichen Ruhm fand.« Lenz, *Beethoven*, Bd.

bringt; Liszt selbst hing bereits in den 1830er Jahren der Idee des Künstlers als eines Menschheitspriesters an, was auch in seinen Texten und Kompositionen der 1850er Jahre immer wieder hindurchschimmert. Das Konzept des (hier: musikalischen) ›Genies‹ stand in diesem Sinne zugleich – und dies machte es für die Marketingstrategie der Neudeutschen überaus interessant – für ›Fortschritt‹, da es die Regeln für sein Tun selbst setzt. (Hierauf wird zurückzukommen sein.) Das Fortschritts-Konzept des ›faustischen Menschen‹ ließ sich aber auch auf den politischen Bereich übertragen, was sowohl für Liszt als auch für das Selbstverständnis der Neudeutschen relevant war: Der auch in Musikerkreisen – darunter von Franz Liszt¹ – viel gelesene Hegelianer, gemäßigte Linksdemokrat und Abgeordneter der Paulskirchen-Nationalversammlung Friedrich Theodor Vischer² (1861) etwa, eine anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Ästhetik,³ charakterisierte Faust, »der immer ins Unbegrenzte strebt, der alle Erfahrung und Schranke verachtet« als jemanden, der »wesentlich auch die [Formen] des Mannes der Freiheit, des Vorkämpfers in einer großen, begeisterten Bewegung für ewige, allgemeine Menschen- und Volksrechte ergreifen muß.« Mephistopheles hingegen verrete, so Vischer, die »Reaktion«.⁴ Anders gesagt: Wo Faust auftritt, ob in Kunst oder Politik, geraten die Verhältnisse in Bewegung; nicht zuletzt die von Brendel und Pohl herausgegebene Zeitschrift *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (1856–1861)⁵ verstand sich, wovon die (häufig redak-

2, 158. Zugleich war Beethoven Entdecker, der mit der 9. *Symphonie* einen neuen »Welttheil[...] auf der musikalischen Weltkarte« eroberte. Ebd., 157.

- 1 Liszt kannte sowohl Vischers *Faust*-Deutung als auch dessen ironische Persiflage *Faust III*; dies lässt sich aus mehreren Briefen Liszts erschließen. Vgl. hierzu Bunke, *Zur Faust-Rezeption*, 299.
- 2 Titus, *Conceptualizing music*, 213–223, gibt einen Überblick über die musikalischen Schriften, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts auf Vischer beziehen. Zu den Leserinnen der Vischer'schen *Asthetik* zählte u. a. Carolyne Sayn-Wittgenstein, die (ebenso wie Liszt) mit Vischer persönlich bekannt war. Ebd., 179f.
- 3 Ebd., 175. Vischer selbst allerdings interessierte sich – ungeachtet der Briefwechsel mit Musikkritikern und -ästhetikern – weniger für musikalische Belange und kannte sich auf diesem Gebiet auch nicht besonders gut aus. Vgl. ebd., 47. Dennoch: »Around 1850, dropping the name of Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) was the best way to lend one's statements intellectual credibility.« Ebd., 252.
- 4 Vischer, *Kritische Gänge. Neue Folge*, 143. 1862 verfasste Vischer unter dem Pseudonym Deutobold Symbolizetti Alegoriowitsch Mystifizinsky seinerseits einen satirischen *Faust. Der Tragödie dritter Theil*. Zu dessen Lesern zählte u. a. Eduard Hanslick, der sich in seiner Kritik von Liszts *Faust-Symphonie* Vischers parodistischer Version des »Chorus Mysticus« bediente. Vgl. hierzu Kapitel V, Apotheose und Katholizismus (Motto).
- 5 Vgl. James A. Deaville: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft: An Introduction and Index*, in: *Periodica Musica* II (1984), 1–5, Online: <http://www.ripm.org/pdf/PeriodicaMusica/pm02.pdf> (5.10.2015).

tionellen) Aufsätze aus den unterschiedlichsten Themenbereichen zeugen, als Forum jenes ›Fortschritts‹ im umfassenden Sinne.

Vor allem im 20. Jahrhundert wurden seitens der (deutschen) Musikhistoriographie häufig Versuche unternommen, Liszt durch die Identifikation mit Faust als genuin ›deutschen‹ Künstler musikgeschichtlich gleichsam festzuschreiben, eine Zuordnung, die im 19. Jahrhundert nur eine von mehreren möglichen war und allem Anschein nach vor allem in den 1850er Jahren große Bedeutung hatte: Franz Brendel etwa konzidierte Liszts *Faust-Symphonie* 1859 großzügig »[d]eutsche Zartheit und Tiefe, deutsche Kühnheit und Gedankenkraft«,¹ und in seinem Aufsatz über *F. Liszt's neueste Werke* (1857) heißt es über die Komposition: »Liszt's Individualität hat darin wol den ihr entsprechendsten, kühnsten und großartigsten Ausdruck gewonnen. Dabei erschien es mir merkwürdigerweise vorzugsweise deutsch, deutscher Gefühls- und Anschauungsweise entsprossen.«²

Liszt selbst dürften Zuordnungen dieser Art nicht unwillkommen gewesen sein, passen diese doch in das Bild, das er in den 1850er Jahren in Weimar – u. a. durch die Komposition einer *Faust-Symphonie* – offenbar von sich selbst zu vermitteln hoffte. Die Gleichsetzung Liszts mit Faust zeugt von der Annahme, dass ersterer nicht nur auf Unbedingtes und Universelles aus ist, indem er etwa, ähnlich wie Goethes Faust, Geist und Körper, Inhalt und Form, Literatur und Klang (hier: musikalisch) miteinander zu versöhnen trachte, sondern auch, dass er zugleich selbst eine Art Geschöpf Goethes sei. (Dass Goethes Faust-Figur in Wahrheit eine gänzlich unproduktive Gestalt ist, die nichts Bleibendes hinterlässt, fällt bei der Auffassung Fausts als prototypisches ›Genie‹ in der Regel gänzlich unter den Tisch.³) Nur so aber ist die angestrebte, kulturhistorische Erbfolge Goethe – Liszt als ›organische‹ im Wortsinne zu rechtfertigen, was Mitte des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen Ebenen die höchste Legitimationsstufe darstellte (vgl. hierzu Kapitel II.2). Dass eine solche Erbfolge tatsächlich angestrebt war, legt, neben den kulturpolitischen Plänen einer ›Goethe-Stiftung‹,⁴ auch Liszts eigene Einschätzung ausgerechnet der *Dante-* und *Faust-Symphonie* als seine ›Hauptwerke‹⁵ nahe – als hätte er hierbei Karl Rosenkranz' Bemerkung von 1856 im Sinn, wonach dem *Faust*, um den sich »das Bild der ganzen Welt [...] als symbolischer Reflex gruppieren mußte« nur noch »Dante's Komödie«

1 Brendel, *Franz Liszt als Symphoniker*, 43.

2 Brendel, *F. Liszt's neueste Werke*, 122.

3 Vgl. hierzu Mattenklott, *Faust*, 607: »Das Bild vom faustischen Menschen, wie es politische Ideologie im späten 19. und 20. Jahrhundert [...] zeichnen wird, entwirft den deutschen Helden als ein Bündel von Mut und Willenskraft. Seine wesentliche Unproduktivität, mit der Goethe ihn weitsichtig ausgestattet hatte, bleibt dabei unerwähnt.«

4 Vgl. Liszt, *De la Fondation-Goethe à Weimar*, in: *LSS* 3, 22–151.

5 Vgl. Liszts Brief an Louis Köhler vom 24.5.1856 aus Weimar, in: *Br* 1, 223.

als »Analogon« zur Seite gestellt werden könne.¹ Homer, Dante und Goethe galten Mitte des 19. Jahrhunderts (zumindest im deutschsprachigen Raum) als kaum überbietbare »Universalpoeten«.² Auch Liszt ging es in dieser Zeit darum, möglichst *universelle* Kunstwerke, Sinnbilder einer ganzen Welt, zu schaffen. Doch nicht nur Goethe, sondern auch Beethoven wurde – in Deutschland – als Künstler zumeist exakt in diesem Sinne rezipiert, wie etwa Louis Köhler 1864 pointiert bemerkte: »In Mozart's Sonate bewegt sich das Individuum bescheiden in der Welt – in Beethoven's bewegt sich eine Welt im Individuum.«³

Künstlerische Universalität aber stellte, wie aus unzähligen zeitgenössischen Stellungnahmen hervorgeht, ein spezifisch »deutsches« Merkmal dar: Lina Ramann zufolge konzentriert sich etwa »Liszt's Anschluß an die deutsche Poesie« insbesondere in den Kompositionen nach Vorlagen Goethes, Herders und Schillers: Diese drei Dichter »gaben ihm Stoffe, in denen das deutsche Wesen sich in mächtigen Schwingen zur Menschheit, zur Weltumfassung ausspannt.«⁴ Dass der Gleichung »Liszt = Faust«, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts immer wieder postuliert wurde, neben allen anderen genannten Implikationen ein vehement nationalistischer Gestus eingeschrieben ist, ist somit unverkennbar.

Kühnheit und Genialität

Innovation, Kühnheit⁵ und Originalität: Dies waren die wesentlichen Attribute, die man nicht nur, aber auch und in erster Linie dem Beginn von Liszts Symphonie attestierte. Nimmt man das Gros der Einschätzungen des ersten Satzes der *Faust-Symphonie* beim Wort, so hat Liszt mit seiner Komposition bewiesen, dass er zu musikalisch-poetischer Universalität sowie zu

1 Rosenkranz, *Goethe und seine Werke*, 332.

2 Vgl. u. a. Schmidt, *Goethe's Faust*, 394.

3 Köhler, *Die neue Richtung in der Musik*, 8.

4 Ramann, *Franz Liszt*, Bd. 2, Abt. II, 128. Weiter heißt es: »Mit Goethe, welcher in »Faust« Besitz ergriff von dem Recht des Unendlichen, des denkenden, genießenden und wollenden Menschen, mit Schiller, der die ethischen Ideale des Künstlers und des Lebens vertritt, und mit Herder, dem Apostel der Humanität, der auf den Weg hindeutet, welcher durch Schmerz und Leid, durch Beharrlichkeit, trotz Fesseln, gegenüber den eingeborenen Hochzielen zum Siege der Freiheit führt, fand sich Liszt in der Faust-Idee, in den »Idealen«, sowie in dem Anruf »An die Künstler«, und in dem »Entfesselten Prometheus« [...] zusammen.« Ebd., 128f.

5 »Kühnheit [...] besteht in der Verachtung der Gefahren bei einem Unternehmen, das gleichwohl von diesen bedroht ist; die Gefahr muß aber offen vorliegen, wenn die Handlung eine kühne sein soll.« Artikel »Kühnheit« [1860], in: *Pierer's Universal-Lexikon*, Bd. 9, 880. Die »Gefahr« speziell im Falle eines künstlerischen Unternehmens aber liegt in dessen möglichem »Scheitern« (finanzieller Misserfolg, Ignoranz und Spott des Publikums etc.).

Mithilfe einer diskursanalytischen Spurensuche dringt die Studie in Tiefenschichten von Liszts Faust-Symphonie vor, die 1857 im Rahmen des Weimarer Septemberfestes, einen Tag nach der Enthüllung des Goethe-Schiller-Denkmal, uraufgeführt wurde. Faust, Gretchen, Mephisto und das Ewig-Weibliche sind nicht nur literarisch-musikalische (Denk-)Figuren, sondern es handelt sich zugleich um für das 19. Jahrhundert zentrale Topoi, anhand derer eine Gesellschaft über ihre kulturelle Identität verhandelt. Musikalisch thematisiert werden etwa die Geschlechterverhältnisse, das Deutsche und das Französische in der Kunst, das Teuflische und das Ironische als das Musikalisch-Böse, Konzepte von Virtuosität, der Materialismus in Philosophie und Politik oder das Paradigma des Organischen. Zahlreiche bislang unberücksichtigte zeitgenössische Quellen helfen dabei, den diskursiven Kontext der Uraufführung zu rekonstruieren.

MUSIK – KULTUR – GENDER 15



ISBN 978-3-412-50620-9 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM