

Nina Noeske

Gretchen und der männliche Blick

Anmerkungen zu Liszts *Faust-Symphonie*

Eva Rieger geht in ihrem Buch *Frau, Musik und Männerherrschaft* (1981) als eine der ersten auf die Frage nach dem sozial und kulturell konstruierten Geschlecht (*Gender*) innerhalb der Musik Franz Liszts ein. Rieger zufolge schließt Liszts *Faust-Symphonie* mit dem Faust- und Gretchen-Satz an die im 19. Jahrhundert gängige Zuordnung der beiden Geschlechter zu jeweils verschiedenen, klar voneinander abgegrenzten kulturellen Sphären an: So sei der erste Satz (Faust) dem »Mann« zugeordnet, während der Gretchen-Satz für das (defizitäre) Weibliche (konkret: »die Frau«) stehe.¹ Indem der Komponist, so Rieger, für die Charakterisierung Gretchens dezidiert »weibliche« Instrumente (Flöten, Harfen, Oboen) wählte,² entstehe der »Eindruck des Durchsichtig-Fragilen«; zugleich werde im Gretchen-Satz ein »zierlich-bläßliche[s] Musizieren« praktiziert, dem »die Spannkraft« fehle (»alles weist nach unten hin, und die Bögen signalisieren Geschlossenheit«), wohingegen das Faust-Bild musikalisch »vorwärtsdrängend, aufstrebend und dramatisch gehalten« sei. Damit aber übertrage der Komponist »bewußt die Geschlechterpolarität auf die Sonaten- bzw. Sinfonieform«, womit zugleich »die Frage aufgeworfen« sei, »ob die sogenannte absolute Musik nicht auch das Geschlechterverhältnis widerspiegelt.«³ Rieger geht also, erstens, davon aus, dass sich Liszt von der herrschenden Ideologie seines Zeitalters nicht löste und, zweitens, dass diese sich unmittelbar und gleichsam abbildhaft seinem Werk mitteilte. Dass dies, so die Autorin, »bewußt« geschah, wird nicht begründet, entspricht aber der generellen Argumentation in ihrem Buch, welche die Männer des 19. Jahrhunderts als bewusst Handelnde, die Frauen hingegen als weitgehend passiv begriff.⁴

- 1 Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1981, S. 139.
- 2 Ebd., S. 139f. Worin die Weiblichkeit dieser Instrumente besteht, führt sie an dieser Stelle jedoch nicht aus.
- 3 Ebd.
- 4 Kritisch hierzu Sandra Marchl: *Weibliche Opferbiographien. Eine Gegenlektüre aus der Perspektive der Textlinguistik*, in: *Gender Studies in der Musikwissenschaft – Quo Vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag* (= Jahrbuch Musik und Gender 3), hg. von Annette Kreuziger-Herr, Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann und Melanie Unseld, Hildesheim [u. a.] 2010, S. 91–96;

Der feministische Ansatz Riegers ist möglicherweise durch Bemerkungen wie jene des Liszt-Biographen Peter Raabe inspiriert, der in den 1930er Jahren davon ausging, dass, »wer wissen will, wie Liszt von der Weibessele dachte, [...] keine Bücher über sein Verhältnis zu den Frauen zu lesen« brauche, »sondern nur den »Gretchen-Satz« anhören müsse.⁵ Liszt singe hier, so Raabe, das »Hohe Lied des Ewigen im Weibe« als »Hymne der Keuschheit«. Der Liszt-Forscher Laszlo Somfai ordnete 1962 den ersten Satz wie selbstverständlich dem »Mann« als »positives Selbstbildnis« zu, während der zweite Satz den »ideale[n] weibliche[n] Charakter, Gretchens Porträt« zeichne. Der dritte Satz wiederum, *Mephisto*, sei ein »negatives Porträt des Mannes«.⁶ Tatsächlich war eine solch ahistorische Identifikation von weiblicher und männlicher Natur mit Liszts Gretchen- und Faust-Satz lange Zeit gang und gäbe: Rudolf Louis etwa identifizierte 1900 den Faust-Satz mit dem (Allgemein-)Menschlichen (der »Erde«), während der Gretchen-Satz das Weibliche (den »Himmel«) darstelle;⁷ deutlich wird hier u. a. die seit der Antike übliche Gegenüberstellung von männlich und weiblich als Allgemeines und Besonderes. Auch Kurt Overhoff – um ein weiteres Beispiel herauszugreifen – bestätigte die Geschlechterstereotypen beinahe mustergültig, indem er den ersten Themenkomplex des Faust-Satzes mit dem »Werden« (Faust), den zweiten aber mit dem »Sein« (Gretchen) identifizierte.⁸

Seit etwa 1990 entzündeten sich im Umfeld der New Musicology reflektiertere Diskussionen um den Gender-Aspekt in der *Faust-Symphonie*. An diesen lässt sich nicht nur beobachten, dass die Liszt-Forschung im Laufe der 1990er

Tobias Plebuch, in: Annegret Fauset/ders.: *Gender Studies: Ein Streitgespräch*, in: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft* (= Forum Musik Wissenschaft 5), hg. von Stefan Fragner, Jan Hemming und Beate Kutschke, Regensburg 1998, S. 19–40, hier S. 30: »In Riegers Erzähltechnik geraten sie [die Frauen] zu willenslosen, unfreien Objekten: Marionetten des patriarchalen Systems an den Fäden von Männern, die göttergleich, wie unbewegte Bewegte agieren.«

5 Peter Raabe: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, 2 Bde., Tutzing 1968, Bd. 2, S. 83.

6 Laszlo Somfai: *Die musikalischen Gestaltwandelungen der Faust-Symphonie von Liszt*, in: *Studia Musicologica Academia Scientiarum Hungaricae*, T. 2, Fasc. 1/4 (1962), S. 87–137, hier S. 93.

7 Rudolf Louis: *Franz Liszt*, Berlin 1900, S. 66.

8 Kurt Overhoff: *Einführung in Werke der symphonischen Literatur. Eine Vortragsreihe*, Heidelberg 1954, S. 115. Vgl. hierzu u. a. Martina Kessel, »Der Ehrgeiz setzte mir heute wieder zu...«. *Geduld und Ungeduld im 19. Jahrhundert*, in: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, hg. von Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann, Göttingen 2000, S. 129–148, hier S. 133f.: »Die normsetzenden Gruppen [...] verknüpften seit dem späten 18. Jahrhundert Weiblichkeit mit Gegenwart und Jenseits, als Synonyme für nicht-dynamische Zeit, für Nicht-Entwicklung und Stillstand.«

Jahre ein neues Stadium erreichte, sondern auch, dass hermeneutische Zugänge der musikalischen Analyse teilweise ersetzt wurden durch im weitesten Sinne diskursanalytische Interpretationsansätze, wonach gesellschaftlich-kulturelle Strukturen sich auch im und als Tonsatz ausdrücken. Anhand dieser Diskussionen sei im Folgenden beispielhaft aufgezeigt, in welche Aporien sich musikalische (Diskurs-)Analysen, die nach Gender fragen, verstricken können. Abschließend sei erwogen, ob und inwieweit das Organismus-Modell Wilhelm von Humboldts für die Interpretation der *Faust-Symphonie* unter Gender-Aspekten von Bedeutung sein könnte.

»Male gaze« und Geschlechterverhältnis

Lawrence Kramer geht in seiner Analyse des Werkes, ähnlich wie Rieger, davon aus, dass der musikalische Gegensatz zwischen Faust und Gretchen unmittelbar der patriarchalen Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts entspreche:⁹ Gretchen verkörpere aufgrund ihrer thematischen Redundanz (»thematic redundancy«) das (weibliche) Sein, während Faust in seiner Dynamik das (männliche) Werden darstelle.¹⁰ Zudem seien die beiden Gretchen-Themen, der zeitgenössischen terminologischen Konvention entsprechend, als weiblich zu kennzeichnen, da Beginn und Ende der Melodien jeweils unbetont seien, während die Themen Fausts umgekehrt allesamt als männlich gelten könnten. Die Gretchen-Themen nehmen somit laut Kramer die traditionelle Rolle eines zweiten, Adolf Bernhard Marx zufolge gleichsam weiblichen Themas in der Sonatenform ein: »the theme that nineteenth-century theorists [...] customarily called feminine.«¹¹ Auch Liszt sei somit durch die kulturellen Codes, die der musiktheoretischen Begrifflichkeit zugrunde liegen, maßgeblich geprägt, ohne sich diesen entziehen zu können. Ob sich der Komponist dieser Mechanismen bewusst war, lässt Kramer allerdings, anders als Rieger, offen.¹²

9 Lawrence Kramer: *Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender*, in: ders.: *Music as cultural practice, 1800–1900*, Berkeley [u. a.] 1990, S. 102–134, hier S. 106.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 105. Vgl. hierzu Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Dritter Theil*, Leipzig 1845, S. 273.

12 Kramer, *Liszt, Goethe, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 104.

Kernthese des Aufsatzes von Kramer ist die Annahme, dass es sich beim Gretchen-Satz in Wahrheit um eine weitere Faust-Musik, d. h. um eine Repräsentation der Faust-Figur handle.¹³ Denn, wie Kramer mit Rekurs auf die psychoanalytischen bzw. feministischen Theorien u. a. Jacques Lacans, Luce Irigarays und Laura Mulveys annimmt, Faust spiegele sich hier lediglich in Gretchen,¹⁴ wodurch er zugleich seinen Narzissmus befriedige – und sich damit letztlich selbst bestätige. Dass Liszt hier somit ein bloßes Spiegelbild komponiert habe, das in letzter Konsequenz ein Selbstporträt Fausts (und damit auch Liszts selbst) darstelle, begründet Kramer mit der besonderen, das Sein im Gegensatz zum Werden betonenden musikalischen Gestaltung des Gretchen-Satzes, der zugleich die Immobilität Gretchens symbolisiere. Faust hingegen sei thematisch-motivisch durch Aktivität und Dynamik gekennzeichnet.¹⁵ Symbolische Fixierung (»[s]ymbolic immobilization«) jedoch war, so Kramer, eine der wesentlichen Praktiken der Geschlechterideologie des 19. Jahrhunderts, mit der Weiblichkeit kontrolliert und reguliert wurde:¹⁶ »Like most cultural icons, the immobilized woman forms a vehicle for numerous and conflicting meanings, among them sexual purity, erotic passivity, self-abnegation, commodification, and – perhaps above all – availability to be gazed at.«¹⁷ Wer sich nicht bewegt, kann mühelos angestarrt werden. Damit aber ist er für den Blick (»gaze«)¹⁸ des anderen verfügbar; umgekehrt bannt der Blick sein Objekt und forciert letztlich dessen Unbeweglichkeit. Beides, »gaze« und »immobility«, geht miteinander einher, wodurch ein asymmetrisches Macht- und Besitzverhältnis ausgeprägt wird;¹⁹ Kramer geht entsprechend von einer starken, kultu-

13 Ebd., S. 115.

14 Vgl. auch Somfai, *Die musikalischen Gestaltwandlungen* (wie Anm. 6), S. 124, der mit Blick auf den Mittelteil des Gretchen-Satzes von der »Widerspiegelung der Gedanken des Mannes in der Seele des Weibes« spricht.

15 Vgl. Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 105f. Auch Kramer betont, wie Rieger, die Abwärtsgerichtetheit der Phrasen Gretchens: »[T]hey droop sweetly, all the more so when one phrase begins higher than the last«. Das Faust-Material sei »contrapuntally active«, während dasjenige Gretchens »limpidly homophonic« gestaltet sei. Während Fausts Themen jeweils unterschiedliche Hälften aufweisen und zudem im Satzverlauf einer Entwicklung unterzogen werden, seien die beiden Hälften bei Gretchen weitgehend identisch und kehren auf fixierten Tonhöhen wieder.

16 Ebd., S. 107.

17 Ebd.

18 Vgl. hierzu auch Nina Noeske: Artikel *Blick*, in: *Lexikon Musik und Gender*, hgg. von Annette Kreuztigger-Herr und Melanie Unseld, Kassel [u. a.] 2010, S. 152f.

19 Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 110.

rell kodifizierten Komplizenschaft zwischen Immobilität und Blick aus.²⁰ Das (hier: weibliche) Blickobjekt – denn der »gaze« sei »a privilege of gender«²¹ – werde dabei zu dem reduziert, was es für den (männlichen) Blickenden jeweils bedeute.²² Der Voyeurismus als eine Art Sexualität des Blickens (»sexuality of looking«) präge damit, so Kramer, eine besondere Form der Befriedigung männlichen Begehrens aus, die auch und vor allem im 19. Jahrhundert zu einer Art (verbreiteter) »Ersatzbefriedigung« wurde – und auch für Liszts *Faust-Symphonie* kennzeichnend sei: »Liszt's Gretchen is represented in terms that faithfully reproduce the structure of the gaze. The movement named for Gretchen is the implicit incidental music for a scene of gazing.«²³

Wie aber kann sich ein Blick – als räumlich-intentionales Phänomen – im Tonsatz manifestieren? Während Gretchens Immobilität im Analogieschluss vergleichsweise mühelos auf musikalische Parameter zurückgeführt werden kann, ist dies beim Blick kaum möglich. Kramer verweist daher auf zwei Vorgänge im Gretchen-Satz, die ihm zentral erscheinen und als Anhaltspunkte dienen können: zum einen die Ablösung von Gretchens Musik durch jene Fausts,²⁴ was sich im Mittelteil durch das Eindringen der drei Faust-Themen vollziehe, sowie das »lyrical softening« von Fausts Musik.²⁵ Diese beiden Prozeduren aber markieren zwei wesentliche Bestandteile des Blicks: Die Verdrängung der Gretchen-Themen einerseits stehe für Fausts Narzissmus (als Bestätigung von dessen Ego), während die Lyrisierung der Faust-Themen andererseits die Spirale von Macht und Lust kennzeichne. »In the first case, the music does quite literally what the structure of the phallicized gaze prescribes: it immobilizes the feminine by means of representation and receives back an image of the masculine in idealized, libidinally rewarding form.«²⁶ Dabei seien es allein Fausts Themen, die dem Gretchen-Satz seine harmonische und thematische Dynamik verleihen: »Faust's music does cultural work, even in the act of gazing.«²⁷ Diese

20 Ebd.

21 Ebd., S. 109f.

22 Ebd., S. 108.

23 Ebd., S. 114.

24 Dass es sich hierbei weitgehend um just die Themen handelt, die möglicherweise bereits im ersten Satz für Gretchen bzw. für die Liebe zwischen Faust und Gretchen stehen, lässt der Autor außer Acht.

25 Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 114.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 115.

»Entwicklung« Gretchens aber – das seines eigenen (sexuellen) Wesens, des eigenen Begehrens gleichsam enteignet werde – gehe scheinbar paradoxerweise mit dessen Idealisierung einher:²⁸ eine Bewegung, die vielfach als zentral für das Geschlechterverhältnis des 19. Jahrhundert beschrieben wurde.²⁹ Voraussetzung der (männlichen) Apotheose des Ewig-Weiblichen, die sich im Schlusssatz der *Faust-Symphonie* vollzieht, sei demnach die Herabstufung des Weibes, die allerdings, Kramer zufolge, im Mephisto-Satz zwischenzeitlich wieder aufgehoben wird. Hier nämlich, im dritten Satz, werde Gretchen mit genau der Kraft ausgestattet, die Liszt ihr zuvor verweigerte: »She is roused from her rigid sweetness, released into self-transformation, imbued with a restless eroticism. Far from being untouched by Mephistopheles' wild and obscene ado, Gretchen is demystified by it. Her music breaks the delicate membrane of sexual difference: it takes as feminine the tonal and melodic dynamism, the freedom of contour, and the pleasure in tone color that are characteristic of Faust's musical style – and of Liszt's.«³⁰ Damit aber stelle Liszt zugleich seine eigene Konstruktion des weiblichen Ideals im Gretchen-Satz radikal in Frage, denn mit der Übertragung des Gretchen-Themas nach E-Dur im letzten Satz (T. 427ff.) – jener Tonart, die auf einem Bestandteil des für die Symphonie strukturell wesentlichen übermäßigen Dreiklangs basiert³¹ – werde Gretchen gleichsam zum Teil der harmonischen Grundidee des ersten Satzes und damit letztlich aufgewertet.³² Dennoch habe in der Symphonie in letzter Konsequenz das männliche Prinzip das letzte Wort. »[N]o reparation can fully escape the gender-based logic that rules the symphony as a whole.«³³

28 Ebd., S. 119.

29 Vgl. Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft* (wie Anm. 1), S. 140. Der Germanist Peter Heller überträgt jene Bewegung 1979 auf die *Faust*-Forschung seiner Zeit (insbesondere auf den berühmten *Faust*-Kommentar von Erich Trunz), die »noch einer dualistischen Auffassung der männlichen Phantasie bezüglich der – erniedrigten und erhöhten – Frau und der Sinnlichkeit Vorschub« leiste, welche »allerdings auch Faust, auch Goethe [...] nicht fremd ist.« Peter Heller: *Gretchen: Figur, Klischee, Symbol*, in: *Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur*, hg. von Wolfgang Paulsen, Bern [u. a.] 1979, S. 175–189, hier S. 176.

30 Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 127f.

31 Die Themen des Faust-Satzes stehen u. a. in as-Moll, c-Moll/C-Dur, E-Dur. Auch der Tonartenplan der gesamten Symphonie kann auf Elemente des Dreiklangs bezogen werden: Der erste Satz steht in c-Moll, der zweite in As-Dur, der Mephisto-Satz wiederum in c-Moll. Am Ende der Symphonie erklingt strahlendes C-Dur.

32 Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. 128.

33 Ebd., S. 130.

Kramers Deutung des »male gaze« entspricht u. a. der zentralen Stellung, die der »männliche Blick« in Pierre Bourdieus *La Domination Masculine* (1998; deutsch: *Die männliche Herrschaft*, 2005) einnimmt. Bourdieu zufolge ist das weibliche Sein innerhalb der männlichen Herrschaft vor allem als »Wahrgenommenwerden« charakterisiert: »Die männliche Herrschaft konstituiert die Frauen als symbolische Objekte, deren Sein (*esse*) ein Wahrgenommenwerden (*percipi*) ist. Das hat zur Folge, daß die Frauen in einen andauernden Zustand körperlicher Verunsicherung oder, besser, symbolischer Abhängigkeit versetzt werden: Sie existieren zuallererst für und durch die Blicke der anderen, d. h. als lebenswürdige, attraktive, verfügbare *Objekte*. [...] Und die angebliche Weiblichkeit ist vielfach nichts anderes als eine Form des Entgegenkommens gegenüber tatsächlichen oder mutmaßlichen männlichen Erwartungen, insbesondere hinsichtlich der Vergrößerung des männlichen Egos. Demgemäß wird tendenziell das Abhängigkeitsverhältnis, in dem sie zu den anderen [...] stehen, für ihr Sein konstitutiv.«³⁴ Indem viele Frauen aber diese gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse erotisch aufladen, da sie die männliche Dominanz als erregend empfinden, würden, so Bourdieu, diese Strukturen zugleich gefestigt.³⁵

Kunstwerk und Kontext

Ilias Chrissochoidis' 2001 im *Journal of the American Liszt Society* formulierte Antwort auf Kramers Interpretation des Gretchen-Satzes kann zugleich als massive Kritik am Kunst(werk)verständnis der New Musicology gelesen werden – auch wenn Chrissochoidis Kramers Interpretation für durchaus »fascinating« hält.³⁶ So wirft der Autor Kramer vor, dass dieser Liszts Werk nur als Matrix für die Einschreibung kultureller Praktiken begreife, die nur darauf warte, von einer neuen Sorte von Musikwissenschaftlern (»a new [...] breed of musicologists«) gedeutet zu werden. Indem außerordentliche und bemerkenswerte Kunstwerke auf deprimierende kulturelle Praktiken – hier: die patriarchalisch geprägten Geschlechterverhältnisse des 19. Jahrhunderts – zurückgeführt würden, negiere Kramer letztlich den Status von Musik als

autonome Kunst. Damit aber werde diese nicht nur abgewertet,³⁷ sondern zugleich auf das reduziert, was der voreingenommene Interpret in ihr sehen wolle. Der tatsächlichen künstlerischen Vielschichtigkeit werde man damit nicht gerecht, zumal Kramer aufgrund seiner Vorannahmen nur jene Aspekte beleuchte, die der Richtung seiner Argumentation entsprechen. Was hingegen nicht passe, werde passend gemacht: »If the contrasts in the »Gretchen movement render the immobility claim problematic, Kramer resorts to another strategy.«³⁸ Nicht nur blende der Autor das wesentlich interessantere Verhältnis zwischen Faust und Mephisto zugunsten der Faust-Gretchen-Beziehung vollständig aus,³⁹ sondern auch Faust selbst, einer der komplexesten Charaktere der gesamten (Welt-)Literaturgeschichte, werde zum bloßen Inhaber patriarchaler Macht reduziert: »But Faust as an agent of power is a caricature. How can a suicidal person weary of life be or act as the 19th-century bourgeois male of Kramer?«⁴⁰ Chrissochoidis schlussfolgert: »[Kramers] culturally oriented interpretation seems to demote the whole Faust plot into a bourgeois love story, if not a case of sexual pathology.«⁴¹ Bemerkenswerterweise wirft der Autor Kramer schließlich »Essentialismus« vor⁴² – ein Vorwurf, der spätestens seit Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) in der Regel von den Gender Studies selbst gegenüber unkritischen, vermeintlich natürlichen, d. h. essentialistischen Zuschreibungen von weiblich und männlich erhoben

34 Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, aus dem Französischen von Jürgen Bolder, Frankfurt a. M. 2005, S. 112 und 117f. (Zitatmontage).

35 Ebd., S. 121.

36 Ilias Chrissochoidis: »Eine Faust-Symphonie« and Lawrence Kramer's reading (appropriation?) of the »Gretchen« movement, in: *Journal of the American Liszt Society* 50 (2001), S. 9–17, hier S. 14.

37 Ebd., S. 11.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 14.

40 Ebd., S. 11. Tatsächlich entspricht dieser Einwand auf den ersten Blick der Liszt'schen Auffassung der »philosophischen Epopöe«. Zentral hierfür sind demnach vor allem hochkomplexe, gleichsam moderne Gestalten, Ausnahmecharaktere wie Goethes *Faust* oder Byrons *Kain* und *Manfred*, in denen, so Liszt, »sich nur solche Organisationen wiedererkennen, die aus feinerem Teig geformt, von glühenderem Hauch angeweht sind, ein mächtiger pulsirendes Leben mit einer beweglicheren Seele führen, als Andre.« Vgl. Franz Liszt: *Berlioz und seine Haroldsymphonie*, in: *NZfM* 22/43 (1855), Nr. 3, S. 25–32; Nr. 4, S. 37–46; Nr. 5, S. 49–55; Nr. 8, S. 77–84, hier S. 53. Unterschwellig macht sich jedoch auch hier die Geschlechterideologie bemerkbar, denn es war – für Liszt und andere – selbstverständlich, dass jene Ausnahmecharaktere ausschließlich männlich sein konnten: »Die romantische Melancholie war überwiegend männlich und in ein Modell des Selbst integriert, in dem das Leiden den leidenden Mann zu einem Helden machte, der durch seine Leidenschaft die Tiefe seiner Seele bewies.« Vgl. Eva Illouz: *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, aus dem Englischen von Michael Adrian, Frankfurt a. M. [u. a.] 2011, S. 237.

41 Chrissochoidis, *Eine Faust-Symphonie* (wie Anm. 36), S. 14.

42 Ebd., S. 12.

wurde, von denen oben mit den (weitgehend unreflektierten) Äußerungen Raabes, Somfais, Overhoffs u. a. einige angeführt wurden.

Chrissochoidis nimmt in seiner Kritik ostentativ eine Gegenposition zur New Musicology Kramers ein: So geht jener im Unterschied zu diesem davon aus, dass Kunstmusik weniger ihre jeweilige Kultur unmittelbar reflektiere, als dass sie sich vor allem im Dialog mit der musikalischen Tradition – d. h. mit anderen großen Kunstwerken – befinde.⁴³ Indem Kramer die Musik Liszts radikal kontextualisiere, indem er sie auf die Realität der kulturellen Praktiken des 19. Jahrhunderts zurückführe, schneide er sie zugleich von einem anderen, von Chrissochoidis für wichtiger erachteten Kontext ab, nämlich von der symphonischen Gattungstradition großer zyklischer Formen.⁴⁴ Kramer nehme damit, bei allem forcierten Bezug zu zeitgenössischen kulturellen Praktiken, die gleichsam bewussten Anschauungen der historischen Subjekte nicht ernst: Sowohl die Autorintention des Komponisten Liszt, der sich mit Faust identifizierte,⁴⁵ als auch das im 19. Jahrhundert verbreitete Verständnis von Musik als Manifestation des Unaussprechlichen und Erhabenen⁴⁶ werde damit für irrelevant erachtet. Die (vorwiegende) Rückführung von musikalischen Kunstwerken auf ihr jeweiliges kulturelles Umfeld (hier: auf die Geschlechterverhältnisse) begreift Chrissochoidis somit – und dies ist Kern, Antrieb und Grund seiner Ausführungen – als unzulässige Reduktion von Komplexität. Bezeichnend hierfür ist folgender Absatz: »Is there really a gender inscribed in melodic texture? Can there be one-to-one correspondences of music and gender, as Kramer proposes? I think not, otherwise music would long have been a depressingly narrow field of artistic expression.«⁴⁷ Chrissochoidis setzt also voraus, dass es sich bei kulturellen Praktiken, wie sie die Geschlechterverhältnisse darstellen, um relativ schlichte Zusammenhänge handelt, die an die Komplexität musikalischer Kunstwerke bzw. an die Komplexität der Autorintention nicht heranreichen. Diese Auffassung prägt auch die bemerkenswerte Schlussfolgerung: »[Kramer's] reading is not a

musical but a cultural one.«⁴⁸ An dieser Stelle betreibt Chrissochoidis allerdings selbst eine fragwürdige Reduktion von Komplexität.

Musik ist ein wesentlicher Bestandteil von Kultur, und so gilt auch, mit Nicholas Vazsonyi (1996) gesprochen: Liszts *Faust-Symphonie* ist »a product of culture.«⁴⁹ Wenn es also bei Chrissochoidis heißt, dass Kramers Kontextualisierung dem Werk Gewalt antue, indem fremde Ideen an es herangetragen würden,⁵⁰ so verrät dies ein äußerst enges Verständnis von Musik. Der grundlegende Unterschied der analytischen Herangehensweisen Kramers und Chrissochoidis' wird deutlich, wenn es bei Kramer heißt, dass es sich bei Musik um eine »form of activity: a practice« handle. »If we take it in these terms, we should be able to understand it less as an attempt to *say* something than as an attempt to *do* something.«⁵¹ Es geht Kramer somit nicht um bloße Intentionen, sondern um den Diskurs, der den Intentionen zugrunde liegt und diese durchdringt, um das Handeln, in dem sich Intentionen überhaupt erst manifestieren. Der Vorwurf der radikalen Kontextualisierung verfehlt somit sein Ziel, denn es handelt sich beim »doing gender« keineswegs um (bloße) Kontexte, sondern um genuine Bestandteile des Textes.

Das oben zitierte Argument Chrissochoidis', wonach das Verständnis von Musik im 19. Jahrhundert als – im Sinne des Unsagbarkeitstopos – erhaben und unaussprechlich Kramers inhaltlich-konkretistische Deutung als umso fragwürdiger erscheinen lasse, kann in diesem Sinne mit dem Hinweis auf die partielle Blindheit eines jeden Zeitalters entkräftet werden. So war den Vertretern einer Theorie der absoluten Musik – Chrissochoidis unterschlägt hier im Übrigen, dass Liszt selbst dieser Richtung keineswegs anhing – kaum bewusst, dass eben jene Idee der absoluten Musik (ähnlich wie die »Idee der autonomen Musik«⁵²) einer konkreten kulturellen, politischen, ökonomischen und sozialen Konstellation ihren Ursprung verdankte.⁵³ Die einer

43 »To Kramer's claim that music reflects contemporary cultural images, one may counter that art music is primarily engaged in a dialogue with the past and with other major artworks.« Ebd., S. 14.

44 Ebd.

45 »Given Liszt's strong identification with Faust, it is clear that Kramer subjugates authorial intention to exegetical autocracy.« Ebd.

46 Ebd., S. 11.

47 Ebd., S. 12.

48 Ebd., S. 14.

49 Nicholas Vazsonyi: *Liszt, Goethe, and the Faust Symphony*, in: *Journal of the American Liszt Society* 40 (1996), S. 1–23, hier S. 6.

50 Chrissochoidis, *Eine Faust-Symphonie* (wie Anm. 36), S. 14.

51 Kramer, *Liszt, Faust, and the Discourse of Gender* (wie Anm. 9), S. xii.

52 Vgl. u. a. Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2006, S. 109–111, hier S. 307.

53 Angedeutet – nicht aber ausgeführt – wird dieser Zusammenhang u. a. bei Marcia Citron: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993, S. 121f.; Suzanne G. Cusick: *Gender, Musicology, and Feminism*, in: *Rethinking Music*, hgg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford 2001, S. 471–498, hier S. 494–496.

(musikalisch-kulturellen) Handlung eingeschriebenen Motivationen können den bewussten Intentionen diametral entgegengesetzt sein; so bekommt die (hermeneutische) Tendenz, Musik im Sinne einer Horizontverschmelzung von Jetzt und Damals im emphatischen Sinne verstehen zu wollen, den blinden Fleck der Akteure, den man als Ideologie oder als Diskurs bezeichnen könnte, nicht zu fassen. Ideologiekritik aber darf – sofern sie dies reflektiert – ebenso wie die Diskursanalyse bestimmte Aspekte eines Werkes in den Vordergrund rücken und andere vernachlässigen. Tatsächlich untersucht auch Kramer, wie dies Chrissochoidis bemängelt, Liszts Werk nicht als ein Ganzes.⁵⁴ Allein: Dies ist auch nicht seine Absicht.

Möglicherweise wäre Chrissochoidis' Kritik an Kramers Ansatz nicht so scharf ausgefallen, wenn letzterer deutlich gemacht hätte, dass er, erstens, nur einem bestimmten Aspekt eines wesentlich komplexeren Werkes auf der Spur ist und zweitens, dass er seine Interpretation in erster Linie als ein Deutungsangebot begrift. Tatsächlich ist Kramers Interpretation spekulativ und verleitet damit zum Widerspruch: So ist zwar die Charakterisierung der Gretchen- und Faust-Themen als polarer Gegensatz (statisch versus dynamisch) analytisch nachvollziehbar, entspricht zudem Goethes Vorlage ebenso wie den überlieferten Vorstellungen von weiblich und männlich⁵⁵ und leuchtet der unmittelbaren Wahrnehmung sofort ein, doch dass es ausgerechnet der Blick Fausts sein soll, der hier in Töne gefasst wird, ist nur dann plausibel, wenn man zahlreiche weitere Voraussetzungen Kramers als gültig akzeptiert. Selbst wenn man der These folgt, dass sich das Geschlechterverhältnis Mitte des 19. Jahrhunderts mit den Strukturen des »male gaze« plausibel und umfassend beschreiben lässt, und selbst wenn man davon ausgeht, dass sich dies einem musikalischen Werk in irgendeiner Form mitzuteilen vermag, muss man außerdem nicht nur von der speziellen Relevanz dieser Annahmen für Liszts *Faust-Symphonie* überzeugt sein, sondern zusätzlich eine Art 1:1-Abbildungsverhältnis postulieren. Tatsächlich aber ist bei Weitem nicht ausgemacht, dass sich patriarchale Strukturen der Gesellschaft unmittelbar in der Musik wiederfinden; es könnte vielmehr mit gleichem Recht von der musikalischen Ausprägung eines quasi-utopischen Gegenmodells ausgegangen werden – im Zweifelsfall sogar gegen den erklärten Willen des Autors. Anders

54 Chrissochoidis, *Eine Faust-Symphonie* (wie Anm. 9), S. 14.

55 Vgl. u. a. Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann: *Zur Historisierung bürgerlicher Werte. Einleitung*, in: *Der bürgerliche Wertebimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*, hg. von dens., Göttingen 2000, S. 7–21, hier S. 15.

als in der bildenden Kunst ist es in der Musik unmöglich, ein so komplexes Wahrnehmungsverhältnis wie den Blick präzise darzustellen, denn dies setzte u. a. voraus, dass durch Klänge unmissverständlich ein Wahrnehmungssubjekt definiert werden könnte.⁵⁶ Eine Charakterisierung des Blickenden als dynamisch, des oder der Angeblickten hingegen als statisch reicht hierfür nicht aus: So könnte etwa auch Gretchen das Wahrnehmungssubjekt sein, das den sich bewegenden Faust gleichsam von einer sicheren Position aus mustert und genießt. Ein Argument hierfür wäre die Bezeichnung des Satzes mit »Gretchen«, aber auch die Tatsache, dass die Gretchen-Themen das musikalische Geschehen des Mittelteils einrahmen.⁵⁷ In diesem Falle wäre das wahrnehmende Bewusstsein durch Anfang und Schluss des Satzes – den musikalischen Rahmen – definiert.

Dana Gooley stellt in seiner Analyse der *Faust-Symphonie* von 1998 – gleichsam als Antwort auf die Analyse Lawrence Kramers – die entscheidende Frage: »[W]hy could this not be Gretchen gazing upon or drawing erotic pleasure from Faust?«⁵⁸ Zudem berücksichtigt Kramer nicht, dass erotisches Vergnügen nicht zwingend allein auf Seiten des Blickenden zu finden sei, sondern sich ohne Weiteres auch im (aktiven) Exhibitionismus der Angeblickten manifestieren könne (wie dies u. a. Susan McClarys Analysen von Madonna-Videoclips herausarbeiten⁵⁹): »For if the gaze is reversible, and a woman can also gain power and pleasure through the specular dominance of a male, Gretchen would be a candidate for such a position.«⁶⁰ Gooley selbst stimmt Kramer zwar dahingehend zu, dass der Mittelteil des Gretchen-Satzes Genuss und Idealisierung (»pleasure and idealization«) zum Inhalt habe, weist die

56 Mit dieser Schwierigkeit von absoluter Musik setzt sich u. a. Norbert Miller in seiner lesenswerten Analyse der Symphonischen Dichtung Nr. 1 *Ce qu'on entend sur la montagne* auseinander. Vgl. ders.: *Elevation bei Victor Hugo und Franz Liszt. Über die Schwierigkeiten einer Verwandlung von lyrischen in symphonische Dichtungen. Ein Appendix*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 1975*, Berlin [u. a.] 1976, S. 131–159.

57 Allerdings kann ins Feld geführt werden, dass die Symphonie als ganze mit »Faust« betitelt ist und Gretchen im Gefüge des gesamten Werkes, im Gegenteil, durch diesen – wenn Mephisto als Fausts Alter Ego aufgefasst wird – eingerahmt wird. Die Vermittlung beider Argumente könnte lauten: Faust erblickt ein *relativ autonomes*, seinerseits Faust anblickendes Gretchen.

58 Dana Gooley: *Gender Representation in Liszt's Orchestral Works*, in: *Gender Studies & Musik* (wie Anm. 4), S. 139–150, hier S. 141.

59 Vgl. Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis [u. a.] 2002, Kapitel 7.

60 Gooley, *Gender Representation* (wie Anm. 58), S. 142.

Lust jedoch, umgekehrt, Gretchen selbst (und nicht Faust) zu.⁶¹ Auch Gooleys Analyse geht somit davon aus, dass sich die Geschlechterideologie des 19. Jahrhunderts dem Gretchen-Satz mitteile. Allerdings betont der Autor diesbezüglich einen anderen Aspekt: Gemeint ist der weibliche Tagtraum als Mitte des Jahrhunderts repräsentativ für die bourgeoise Frau, die sich mangels einer erfüllenden (kreativen, arbeitenden) Tätigkeit in Lektüren und harmlosen, durchaus auch erotischen Phantasien verliere. Das Gretchen-Porträt der *Faust-Symphonie* benötige also sowohl in rein musikalischer (d. h. ästhetischer) als auch in ideologischer Hinsicht Abwechslung, die schließlich im Mittelteil mit dem Faust-Bild erfolge. Dabei gelte: »[T]he musical and ideological priorities are inseparable.«⁶²

Im Unterschied zu Kramer geht Gooley von der Komplexität eben jener ideologischen Voraussetzungen ebenso wie von der Vielschichtigkeit entsprechender musikalischer Entscheidungen aus und lässt dabei durchblicken, dass seine Deutung keineswegs alleinige Gültigkeit beansprucht. Für ihn nimmt Gretchen selbst eine Subjektposition ein, während Lawrence Kramer ebenso wie Eva Rieger den Frauen des 19. Jahrhunderts (und damit Gretchen) lediglich einen »Objektstatus« einräumen. Was mithin bei letzteren in ideologiekritisch-entlarvender Absicht geschieht, scheint – ein mittlerweile häufig vorgebrachter Kritikpunkt gegenüber feministischen Interpretationen von Kunstwerken⁶³ – die Wahrnehmungsweisen der Kategorie Geschlecht eher zu zementieren als sie zu ändern bzw. alternativen Sichtweisen Raum zu geben. Der Vorwurf des Essentialismus, den Chrissochoidis gegenüber Kramer erhebt, ist insofern berechtigt, als dass Kramer zwar nicht bestimmte Geschlechtereigenschaften als naturgegeben annimmt, stattdessen aber – gleichsam auf höherer Stufe – die zugrundeliegende (bürgerliche) Ideologie als unüberwindbar voraussetzt. Die handelnden Subjekte der Vergangenheit, darunter die Künstler selbst, werden damit als unfreier dargestellt als sie es möglicherweise tatsächlich waren. Dies aber wird der komplexen historischen Realität nicht gerecht: Bereits das engere Umfeld Liszts zeichnete sich seit den (größtenteils in Paris verlebten) 1830er Jahren durch das ständige – und sei es punktuelle – Ausloten und Überschreiten von konventionellen Geschlechtergrenzen aus, wie dies etwa durch die Autorin Marie d'Agoult alias Daniel

Stern, durch das befreundete Paar George Sand und Frédéric Chopin oder durch die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, Schriftstellerin, Intellektuelle und gläubige Katholikin, die dem Bild eines Gretchen nicht annähernd entsprach,⁶⁴ geschah. Gooleys Analyse geht als einzige immerhin von der Möglichkeit aus, dass repressive Strukturen (durch Kunst oder im Leben) durchbrochen oder in Frage gestellt werden können, bzw. dass selbst ein Gretchen Lust zu empfinden vermag und sich dies auch der Musik mitteilen kann. Zudem weist er darauf hin, dass, anders als in der Regel angenommen wird, die von Liszt musikalisch charakterisierten Helden mitunter (wie beispielsweise Orpheus) durchaus feminine Züge tragen.⁶⁵

An dieser Stelle seien einige Beobachtungen festgehalten. Erstens: Der mit »Gretchen« überschriebene Satz der *Faust-Symphonie* prägt in musikalischer Hinsicht einen deutlichen Kontrast zum Faust-Satz aus. Nicht nur entspricht dieser Gegensatz der Charaktergestaltung Goethes, sondern zugleich macht sich hier – wie auch in den Themen Fausts und Gretchens – der seit Ende des 18. Jahrhunderts etablierte Geschlechterdiskurs bemerkbar, der in den 1850er Jahren jedoch von Teilen der Gesellschaft bereits massiv in Frage gestellt wurde, zugleich aber, im Zuge nationalistischer Strömungen, nach 1848 wieder deutlicher in den Vordergrund rückte. Zweitens: Die im Mittelteil auftauchenden Themen Fausts signalisieren – im direkten oder übertragenen Sinne, real oder imaginär – dessen Eindringen in die Welt Gretchens. Wer hier wen wahrnimmt oder anblickt, kann allein durch die Analyse des Tonsatzes nicht entschieden werden, zumal es sich bei zwei der drei Faust-Themen ohnehin um die Liebes-Themen Fausts handelt, die mit Gretchen von vornherein verbunden sind. Da es sich jedoch bei diesem Satz – laut Überschrift – um ein »Bild« Gretchens handelt, liegt es nahe, dass sie es innerhalb »ihres« Satzes ist, die aktiv Faust wahrnimmt oder imaginiert, und dass sie es ist, welche

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Vgl. u. a. Kordula Knaus: *Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft*, in: *AfM* 59 (2002), S. 319–329.

64 »Die weibliche Anmuth und der weibliche Takt waren der sonst so bedeutenden Frau [gemeint ist die Fürstin Wittgenstein, NN] nicht gegeben«. Fanny Lewald: *Zwölf Bilder nach dem Leben. Erinnerungen*, Berlin 1888, S. 360f.

65 Gooley, *Gender Representation in Liszt's Orchestral Works* (wie Anm. 58), S. 144 und 148f. Gemeint sind vor allem Tasso und Orpheus: »If Liszt's music presents a feminized Orpheus, it does not obviously treat that feminization as something to suppress or demonize. Indeed, it seems to frankly acknowledge, even celebrate, his uniquely feminized identity.« Ebd., S. 149.

die von Liszt im Mittelteil unüberhörbar als solche komponierte Lust empfindet.⁶⁶ Davon bleibt, drittens, unberührt, dass Liszts Gretchen als in seiner vielzitierten »Innigkeit«⁶⁷ nur sozusagen von außen wahrnehmbare (Kunst-) Figur konzipiert ist, während das Subjekt der ganzen Symphonie Faust ist. Es handelt sich bei Gretchen – dies wird u. a. durch die gewollte Kunstlosigkeit, Einfachheit und Natürlichkeit der Themengestaltung suggeriert – um das von Faust als solches wahrgenommene »unschuldig Ding« (Goethe), dessen Ängste und Lüste entsprechend nur punktuell und in von außen sichtbarer, objektiver Form beleuchtet werden (etwa als »Sternblumenepisode« oder als von Schauern durchbebtes Begehren). Zwar wird Gretchen als selbst von Leidenschaften durchdrungen charakterisiert, doch ist der Blick von außen deutlich spürbar. In Hermann Friedrich Wilhelms Hinrichs *Faust*-Deutung von 1825 heißt es in diesem Sinne: »[I]ndem die Lust ganz insbesondere der Natur des Mannes zukömmt, ist das derselben wahrhaft Gegenständliche das Weib überhaupt, das in der Person Margarethes nothwendig als Mädchen, und näher als ein unschuldig Ding [...] auftritt.«⁶⁸ Allerdings ist das Objekt bei Liszt gleichsam als ein »empfindendes« Objekt gestaltet.

Die Feststellung, dass die musikalische Charakterisierung Fausts – im Sinne der tief eingewurzelten Vorurteile bzw. der überlieferten Konventionen – als männlich, jene Gretchens hingegen als weiblich zu kennzeichnen sei, ist für sich zunächst banal und sagt über das Werk nicht viel aus. Liszt bedient sich hier eines überlieferten Vorrats an (melodischen, instrumentatorischen, psychologischen) Klischees, Gesten, Formeln und Gestaltungsweisen, die der möglichst plastischen »Charakterdarstellung in der Musik«⁶⁹ dienen sollen, ohne dass dies über Liszts persönliche bzw. private Vorstellung von männlich und weiblich – geschweige denn über die Bewertung dieser Zuschreibungen

– irgendetwas aussagt. Einem Komponisten, der Mitte des 19. Jahrhunderts eine möglichst enge Verbindung von Musik und (Welt-)Literatur herstellen wollte, um zu neuen, überzeugenden großen musikalischen Formen zu gelangen, stellte sich vor allem eine Frage: Wie kann der bereits bei Goethe formulierte Gegensatz Faust – Gretchen, der zugleich ein Geschlechtergegensatz ist, musikalisch möglichst einleuchtend, nachvollziehbar, unterhaltsam und ausgefeilt zugleich, anregend sowohl für Kenner als auch für Liebhaber, gestaltet werden? Hierbei darf nicht vergessen werden, dass die gelungene Kommunikation mit dem Publikum sich zuweilen des Mittels der Ironie bedient – der von Hanslick 1887 am Gretchen-Satz implizit diagnostizierte Kitsch⁷⁰ kann mithin auch als bewusste Übertreibung des vom Publikum möglicherweise erwarteten musikalischen Charakterbildes interpretiert werden. Zwar sind die Neudeutschen keineswegs für ironische Herangehensweisen bzw. eine ironische Haltung in der Musik bekannt,⁷¹ doch ganz auszuschließen ist Ironie nie – zumal dann nicht, wenn es um die Musikalisierung einer Gestalt geht, die in den 1850er Jahren schon lange zum Klischee geronnen war.

James Deaville spricht mit Blick auf die 1850er Jahre vom »Weimarer Karneval«:⁷² In diesem Sinne könnte Liszts Gretchen eine Art musikalisches Cross-Dressing darstellen, wodurch das Klischee des Weibes – mit musikalischen Schleifchen, einem gestischen Sich-Zieren und unschuldig-naiver Tonmalerei – auf die Spitze getrieben wird; der sich angewidert abwendende Hanslick der 1880er Jahre wäre in diesem Fall jener Hörer, welcher den Satz wahrhaft angemessen rezipiert hätte. Eine derartige, keineswegs unbegründete Annahme würde die meisten Analysen, darunter jene Riegers, Kramers und Gooleys, ad absurdum führen. Was bleibt, ist die scheinbar banale Feststellung, dass es sich bei Liszts Werk um ein Kunstwerk handelt, das eine Vielzahl an (mehr oder minder plausiblen) Deutungsmöglichkeiten bereithält. Auch wenn

66 Es handelt sich um die Takte 111ff. Ausführlicher hierzu Nina Noeske: *Liszt – Faust – Symphonie. Ästhetische Dispositive um 1857*, Kapitel III.1 [Dr. i. Vorb.].

67 Ein Beispiel von vielen: »Man kann sich an Auffassung kaum etwas innigeres, an Ausdruck duftigeres denken, als es dieser unschuldsvolle edle Gesang [Gretchens] ist.« Leopold Alexander Zellner: *Liszt's »Faustsymphonie« (und »Rückblicke auf die Weimarer Septemberfeste«)*, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 3 (1857), Nr. 78, S. 309–310; Nr. 79, S. 313–315; Nr. 81, S. 321–322; Nr. 83, S. 329–331; Nr. 84, S. 333–334; Nr. 85, S. 337–338; Nr. 86, S. 341–342; Nr. 87, S. 345; Nr. 89, S. 353–354, hier S. 337.

68 Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs: *Ästhetische Vorlesungen über Goethe's Faust als Beitrag zur Anerkennung wissenschaftlicher Kunstbeurteilung*, Halle 1825, S. 135f.

69 Christian Gottfried Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in: *Die Horen* 1/5 (1795), S. 97–121.

70 Gretchens »Naivetät ist die gewisser M a k a r t scher Kinderbilder, auf welchen halbwüchsige Mädchen uns mit gekniffenen Augen und begehrtlich unter verkürzter Oberlippe vorglänzenden Zähnen anschnachen.« Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Der »Modernen Opern VI. Theil. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 1892, S. 239f.

71 Vgl. Rainer Bayreuther: *Gibt es eine neudeutsche Kammermusik? Versuch einer theoretischen Annäherung und Exemplifizierung an Raffi Streichquartett op. 192/2*, in: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes*, hgg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2003, S. 265–286, hier S. 274.

72 James Deaville: *The Organized Muse? Organization Theory and »Mediated« Music*, in: *Canadian University Music Review* 18 (1997), Nr. 1, S. 38–51, hier S. 49f.

Nina Noeske

zutritt, was Kramer, Bourdieu und andere über den männlichen Blick schreiben: Welche Rolle dieser für die abendländische Kultur so bedeutsame Aspekt speziell für Liszts *Faust-Symphonie* spielt, muss offen bleiben.

Ein möglicher Ausweg aus dem Dilemma, in das sich die musikwissenschaftliche Interpretation eines Kunstwerks notgedrungen verstrickt, sobald sie diesem eine moralisch bewertbare Intention oder eine Ideologie (mit oder gegen den ominösen Zeitgeist) unterstellt, besteht in der bewussten Einbeziehung von Rezeptionsdokumenten. Anstatt sich in Mutmaßungen darüber zu verlieren, welche Ideologie oder Intention dem Werk zugrunde liegen könnte, wäre entsprechend danach zu fragen, welchem Sprachspiel die *Faust-Symphonie* tatsächlich angehörte. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass eine Musik erst dann sinnvoll analysiert werden kann, wenn sie als Teil einer bestimmten Kommunikationssituation begriffen wird. Relevant ist demzufolge, wie und als was der Gretchen-Satz – wahrscheinlich oder tatsächlich – von wem gehört wurde, und unter welchen Voraussetzungen dies geschah.

Der Organismus als Synthese: Humboldt

Von Beginn an wurde der Gretchen-Satz als eine Art musikalische Insel der Seligen wahrgenommen. Die von den meisten Hörern positiv hervorgehobenen Attribute entsprachen in der Regel jenen, mit denen auch Goethes Gretchen-Gestalt versehen wurde, allen voran Innigkeit, Reinheit, Unschuld, Schlichtheit, Einfachheit, Weiblichkeit. Vor dem Hintergrund der sozialen, kulturellen und politischen Realitäten der 1850er Jahre konnte Liszts Gretchen als eine Art Zufluchtsort wahrgenommen werden, der es erlaubte, in der holden Kunst den Alltag zumindest für Augenblicke zu vergessen. Eine gescheiterte Revolution, der immer noch fehlende deutsche Staat – was auch im Kontext der Uraufführung der *Faust-Symphonie* ein zentrales Thema war⁷³ –, die bereits angestoßene und auf den Weg gebrachte Emanzipation der Frauen, die massiv fortschreitende Industrialisierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche, das Gespenst revoltierender Proletarierrmassen: All dies stellte bisherige Gewohnheiten und hergebrachte Traditionen massiv in Frage und trug dazu bei, Gretchens Weiblichkeit mit all jenen Eigenschaften zu versehen, die man im realen Leben schmerzlich vermisste. Vor allem Innig-

keit war ein Zustand, der auch und gerade in der Kunst der Neudeutschen – einer expliziten Reflexionskunst – von vielen vergeblich gesucht wurde, doch auch das Deutsche wünschte man sich nach 1848 häufig so, wie es in Liszts Gretchen-Satz aufschien: keusch und rein. Selbst Hanslick erfreute sich an der musikalischen Einheit des Gretchen-Satzes⁷⁴ – ein Attribut, das in Deutschland in politischer Hinsicht zu dieser Zeit eine größere Rolle spielte als anderswo.

Die Warnung des Philologen und Historikers Friedrich Kreyssig, die literarische Figur Goethes mit einem realen weiblichen Ideal zu verwechseln,⁷⁵ kann auch mit Blick auf die Rezeption von Liszts Gretchen gelten. Offensichtlich bedurfte man Mitte des 19. Jahrhunderts einer Projektionsfläche, die (unausgesprochene) Wünsche einzulösen vermochte – und was bot sich hierfür besser an als das ungreifbar-vage Ewig Weibliche, das sich in Gretchen manifestiert?⁷⁶ So kann von Liszts Gretchen nicht sehr viel mehr behauptet werden, als dass es sich in hohem Maße hierfür eignete – ob es sich dabei um ein Missverständnis handelt oder nicht, ist zweitrangig. Liszt selbst, der sich zum Gretchen-Satz nicht äußerte, hat derartigen Interpretationen niemals widersprochen. Dass er sein Gretchen tatsächlich in mehrfacher Hinsicht und auf verschiedenen Ebenen forciert als weiblich gestaltete, wobei er sich auf musikalische Konventionen, die etwa von Adolf Bernhard Marx oder Hector Berlioz formuliert wurden,⁷⁷ stützen konnte, spricht dafür, dass er sein Werk als Teil der Hochkultur im emphatischen Sinne begriffen wissen wollte – denn die oberen Schichten setzten sich gegenüber den unteren in der zweiten Jahrhunderthälfte nicht zuletzt durch die besondere Betonung

⁷³ Vgl. hierzu Nina Noeske: *Liszt – Faust – Symphonie* (wie Anm. 66), Kapitel I.3.

⁷⁴ Vgl. Eduard Hanslick: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. 2 Bde. in 1 Bd., Reproduktion der Ausgaben von 1869 und 1870, Hildesheim [u. a.] 1979, Bd. 2, S. 293.

⁷⁵ Es sei, so Kreyssig, ein gravierendes »Mißverständnis«, wenn man annehme, dass Gretchen nicht nur das Ideal Fausts, sondern auch jenes des Autors Goethe darstelle – »als fäße er diese individuelle Unvollkommenheit ihrer Erscheinung im Sinne des entzündeten Liebhabers auf, als sähe er selbst in dem geistig beschränkten, in hingebender Liebe ganz aufgehenden Wesen den idealen Typus des Weibes, das Weib an sich, wie man sich wohl ausgedrückt hat.« Friedrich Kreyssig: *Vorlesungen über Goethe's Faust*, Berlin 1866, S. 90f.

⁷⁶ Vgl. z. B. Zellner, *Liszt's »Faustsymphonie«* (wie Anm. 67), S. 321: »Im »Gretchen« wird uns die Idee des ewig Weiblichen, zart Hingebungs-vollen, unbewußt Sehrenden vorschweben.«

⁷⁷ Vgl. u. a. Adolf Bernhard Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, vierter Theil*, neu bearbeitet von Dr. Hugo Riemann, Leipzig 1888, S. 157; Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, autorisierte deutsche Ausgabe von Alfred Dörfel, Leipzig 1864. Die für den Gretchen-Satz zentralen Instrumente sind bei Berlioz unübersehbar weiblich codiert.

des Geschlechtergegensatzes ab.⁷⁸ Und tatsächlich: Das bürgerliche Konzertpublikum, darunter selbst der auch in Geschlechterfragen fortschrittliche Franz Brendel,⁷⁹ war ob Gretchens Weiblichkeit gerührt. Liszt traf mit seiner Komposition somit in mehrfacher Hinsicht den Nerv der Zeit – vor allem aber das auch in der Jahrhundertmitte zentrale Konzept des »organischen Kunstwerks«⁸⁰ wurde auf diese Art und Weise en passant bedient.

Fast scheint es, als hätte Liszt die Grundgedanken von Wilhelm von Humboldts berühmtem Aufsatz *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* (1795) so weit verinnerlicht, dass er einige der hier formulierten Grundsätze unmittelbar auf den Gretchen-Satz übertrug. (Zwar kann die direkte Kenntnis des Textes bei Liszt nicht vorausgesetzt werden, doch es ist anzunehmen, dass er in Liszts Umfeld bekannt und sicherlich auch diskutiert wurde.) So heißt es bei Humboldt: »Die weibliche Kraft [...] sammelt sich auf einen fremden Gegenstand und durch fremden Reiz. Da der Stoff, den sie in reicher Fülle besitzt, sich durch seine eigenthümliche Natur vereint; so wirkt er mehr durch ein leidendes, als ein selbstthätiges Vermögen.«⁸¹ Der »fremde Gegenstand« bzw. der »fremde Reiz« ist im Gretchen-Satz durch das Vorherrschen der Faust-Themen im Mittelteil gegeben. Weiter geht Humboldt von der »Innigkeit des Umschließens« aus, die das Weibliche generell auszeichne:⁸² Analogien zum Gretchen-Satz finden sich hier u. a. darin, dass dessen Außenteile Faust gewissermaßen umschließen; Innigkeit schließlich ist, wie erwähnt, der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich nahezu sämtliche Gretchen-Kommentare einigten.⁸³ Weiter hält Humboldt fest: »Der Stoff der weiblichen Kraft bedarf weniger der Herrschaft eines vereinenden Prinzips, sondern verbindet sich mehr durch seine eigene Gleichartigkeit. In dieser Einheit erwidert sie die Einwirkung mit immer steigendem Feuer, bis endlich ihre ganze Thätigkeit angespannt ist. [...] Ein Herz, das sich, von mannigfal-

tigen Empfindungen bewegt und von einer edeln Strebsamkeit beseelt, reich in sich selbst fühlt, aber den kühnen Muth vermißt, sich eine eigne Richtung zu geben, wird von unruhiger Sehnsucht gefoltert. Sich selbst unverstündlich, [...] wünscht es ein Wesen zu finden, das die verschlungenen Knoten seiner Gefühle freundlich löse. Je tiefer die Quelle dieser verworrenen Stimmung verborgen liegt, [...] desto *inniger* schließt es sich an die gefundene Erscheinung an [...] und verläßt sie nicht eher, bis der Keim zur vollendeten Frucht gereift ist.«⁸⁴

Gleichartigkeit (der Themen), Einheit,⁸⁵ steigendes Feuer bis zu einer ungeheuren seelisch-körperlichen Anspannung, die Unfähigkeit, sich selbst eine Richtung zu geben, eine sich selbst kaum bewusste Sehnsucht, die nicht in Worte zu fassen ist, bis die »gefundene Erscheinung« den Knoten löst: All dies trifft auch auf Liszts Gretchen zu. Dass durch den »innigen« Anschluss des weiblichen an das männliche Prinzip der »Keim zur vollendeten Frucht« reife, gilt bei Humboldt auch und insbesondere für ein Kunstwerk, das entsprechend nur als »organisches«⁸⁶ – als Vereinigung von männlichen und weiblichen Charaktereigenschaften – vollständig ist. Es empfiehlt sich somit für das allumfassende schöpferische »Genie«, das durch »die männlichere Vernunft mehr Tiefe, [...] die weiblichere Phantasie mehr üppige Fülle und reizende Anmuth« gewinne, eben jenen in ihm selbst ausgeprägten »Geschlechtsunterschied« auf das Kunstwerk zu übertragen.⁸⁷ Erst auf diese Art und Weise nämlich wird ein Werk zur zweiten Natur und damit wahrhaftig lebendig: »Da aber der Geschlechtsunterschied überhaupt, als ein Unterschied der Natur [...] so viel als möglich zur Einheit erhoben werden muß; so wird freilich dasjenige Genie, das sich auf seine Bildung versteht, jene beiden Kräfte [...] in ein reines Gleichgewicht zu stimmen bemüht seyn.«⁸⁸ Hierfür aber müssen erst einmal männliche und weibliche Kraft deutlich und unverkennbar als solche ausgebildet werden: »[N]ur die Verbindung der Eigenthümlichkeiten beyder Geschlechter bringt das Vollendete hervor.«⁸⁹ Das Genie muss die beiden in ihm angelegten, entgegengesetzten und als solche jeweils extrem

⁷⁸ Vgl. u. a. Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Familie*, Stuttgart [u. a.] 1856, S. 10f.

⁷⁹ Franz Brendel: *F. Liszt's neueste Werke und die gegenwärtige Parteistellung*, in: *NZfM* 24/47 (1857), Nr. 12, S. 121–124; Nr. 13, S. 129–133; Nr. 14, S. 141–144; Nr. 15, S. 153–159, hier S. 122.

⁸⁰ Ausführlich hierzu Nina Noeske: *Musik als Organismus. (Politische) Implikationen eines Paradigmas und die Neudeutsche Schule*, in: *Musik – Politik – Ästhetik. Detlef Altenburg zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Schröter in Zusammenarbeit mit Daniel Ortuno-Stühling, Sinzig 2012, S. 92–103.

⁸¹ Wilhelm von Humboldt: *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur*, in: *Die Horen* 1/2 (1795), S. 99–132, hier S. 118.

⁸² Ebd.

⁸³ Humboldt zufolge »beseelte die Natur ihre Söhne mit Kraft, Feuer und Lebhaftigkeit«, während sie »ihren Töchtern Haltung, Wärme und Innigkeit« einhauchte. Ebd., S. 131.

⁸⁴ Ebd., S. 118f. (Hervorhebung von NN).

⁸⁵ Vgl. auch ebd., S. 121, wonach »eine mehr umfassende Einheit« das »Gesetz« des weiblich-empfangenden Prinzips wäre.

⁸⁶ Ebd., S. 107.

⁸⁷ Ebd., S. 113f.

⁸⁸ Ebd., S. 113f.

⁸⁹ Ebd., S. 122f. (Hervorhebung von NN).

ausgeprägten Kräfte, männliches und weibliches Prinzip, auf sein Werk übertragen und dort zu einer Einheit führen; erst so kann es, gottgleich, Leben schaffen. Wenn in ein Kunstwerk mithin – auf welche Weise auch immer – »Liebe« integriert ist, so ist gewährleistet, dass das Werk sich gewissermaßen organisch fortpflanzt, d. h. ein Eigenleben entwickelt und autonom wird. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieser Aspekt auch für die *Faust-Symphonie* bedeutsam war, über die Lina Ramann äußerte: »Solchen Kunstwerken stehen wir wie der Schöpfung der Natur gegenüber.«⁹⁰ Die kompositorischen Strategien, derer sich Liszt – bewusst oder unbewusst – bediente, um sich als Komponist im emphatischen Sinne sowie als derjenige zu empfehlen, der Wiener und Weimarer Klassik zugleich beerbt,⁹¹ entsprechen unübersehbar den von Humboldt Ende des 18. Jahrhunderts formulierten Grundsätzen.

Zurück zur Frage nach der angemessenen Interpretation der Faust-Themen im Gretchen-Satz: Nicht erst Lawrence Kramer und Dana Gooley, sondern bereits Leopold Alexander Zellner (1857) und Richard Pohl (1862) machten sich hierzu Gedanken. Beide stimmten dahingehend überein, dass die Figur des Faust die gleichnamige Symphonie Liszts dominiere: So ist Gretchen, Pohl zufolge und in Übereinstimmung mit dem hegemonialen Geschlechterdiskurs, die »weibliche Ergänzung zu Faust, zwar sein besseres Selbst, aber doch immer ein Theil seiner Totalität.«⁹² Dennoch widerspricht er der Auffassung Zellners, dass Gretchen im B-Teil des ihr zugewiesenen Satzes »als selbstständige Individualität fast gänzlich« verschwinde und, »völlig in Faust aufgegangen, [...] nur noch das Echo seiner Empfindungen« darstelle. Zellner war in seiner frühen, fünf Jahre vor Pohls Text erschienenen Analyse zu dem Schluss gekommen, dass die während und nach dem »Liebesduett« auftauchenden Motive Fausts »als einstimmige Gefühle der beiden in einander verschmolzenen Seelen« aufgefasst werden müssen.⁹³ Pohl hingegen war davon überzeugt, dass Gretchen ihre Individualität nur punktuell und sporadisch aufbehalte, letztlich aber – im Gegensatz zu Faust – »fast unverändert

aus diesem seelischen Proceß« hervorgehe, ihre Integrität durch die Begegnung mit Faust also nicht verliere. Die Sichtweise, dass die Gretchen-Gestalt bei Liszt »in ihrer Reinheit aufrecht« erhalten werde, war für Pohl aus dramaturgischen Gründen notwendig: Denn auch wenn Gretchen in der *Faust-Symphonie* (im Gegensatz zum *Faust-Drama* Goethes) nur eine, so Pohl, »reizende und unumgänglich nothwendige« Episode darstelle, so müsse das »ächt Weibliche« doch zwangsläufig zugleich auch »ewig« sein, da es andernfalls »später nicht zum »Ewig-Weiblichen« werden« könne – welch letzteres, so könnte hinzugefügt werden, die Rettung Fausts erst ermöglicht, um die es eigentlich geht. Die Frage nämlich, »was aus Faust wird, nachdem Gretchens Liebe ihm aufgegangen«⁹⁴, sei, so Pohl, von größerer Relevanz als jene nach Zustand und Verbleib Gretchens.

Die »relative Autonomie«, die Pohl für Liszts Gretchen reklamierte, entspricht somit der notwendigen Selbstständigkeit des Ewig-Weiblichen als »Transzendentsignifikat«⁹⁵ und Funktionsträger in kultureller und gesellschaftlicher Hinsicht. Es geht im Gretchen-Satz nicht um die musikalische Darstellung eines bestimmten menschlichen Charakters in seiner Komplexität und Vielgestaltigkeit, sondern um das Aufscheinen eines bloßen Bildes: »So, wie ihr Bild uns sofort fertig entwickelt entgegentritt, bleibt es auch, verschwindet dann zeitweilig, und taucht später wieder unverändert auf.«⁹⁶ Offensichtlich ist dies, jenseits der Frage nach dem Blick, neben dem Organismus-Gedanken die entscheidende Rolle, die der zweite Satz im Gefüge der *Faust-Symphonie* spielt. Der Rekurs auf aktuelle kulturwissenschaftliche oder psychoanalytische Thesen reicht mithin für eine Verortung der Musik nicht aus, sondern maßgeblich ist auch und vor allem die Diskursgeschichte, die sich anhand zeitgenössischer Quellen und Rezeptionsdokumente rekonstruieren lässt. Erst so lässt sich Liszts Werk in seinem kulturellen Kontext sinnvoll verorten.

90 Lina Ramann: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Zweiter Band. II. Abtheilung. Sammlung und Arbeit – Weimar und Rom. Die Jahre 1848–1886*, Leipzig 1894, S. 198.

91 Vgl. Detlef Altenburg: *Franz Liszt*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 11, Kassel [u. a.] 2004, Sp. 203–311, hier Sp. 282.

92 Richard Pohl: *Liszt's Faust-Symphonie*, in: *NZfM* 29/57 (1862), Nr. 1, S. 1–3; Nr. 2, S. 9–13; Nr. 4, S. 29–32; Nr. 5, S. 37–40; Nr. 6, S. 49–52; Nr. 20, S. 173–177; Nr. 21, S. 183–187, hier S. 175, Anm.

93 Zellner, *Liszt's »Faustsymphonie«* (wie Anm. 67), S. 337f.

94 Pohl, *Liszt's Faust-Symphonie* (wie Anm. 92), S. 175f., Anm.

95 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München 2003, S. 191.

96 Pohl, *Liszt's Faust-Symphonie* (wie Anm. 92), S. 175f., Anm.

Panja Mücke und Christiane Wiesenfeldt (Hg.)

Faust im Wandel

**Faust-Vertonungen
vom 19. bis 21. Jahrhundert**

Tectum Verlag

Panja Mücke
Christiane Wiesenfeldt
Faust im Wandel.
Faust-Vertonungen vom 19. bis 21. Jahrhundert
© Tectum Verlag Marburg, 2014
ISBN: 978-3-8288-3452-1

Satz und Layout: Mathias Brösicke, Weimar
Umschlagabbildung: Friedrich Holthaus als Mephisto im Faust, Verlag
Edgar Schmidt, Dresden, ca. 1900.
Druck und Bindung: Schaltungsdienst Lange, Berlin
Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de



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

Inhalt

Panja Mücke, Christiane Wiesenfeldt	
Vorwort	7
Klaus Manger	
<i>Faust</i> -Rezeption im 19. Jahrhundert	10
Thomas Seedorf	
<i>Faust</i> – hausmusikalisch Conradin Kreuzers <i>Gesänge aus Goethe's Faust</i>	41
Nina Noeske	
Gretchen und der männliche Blick Anmerkungen zu Liszts <i>Faust-Symphonie</i>	54
Antje Tumat	
<i>Faust</i> -Rezeptionen nach Goethes Tod Die Schauspielmusiken von Peter von Lindpaintner und Eduard Lassen	76
Hannah Lütkenhöner	
» <i>Faust</i> als melodramatisch opernhafte Weihespiel« Eduard Lassens Musik zur ersten Gesamt <i>faust</i> -Inszenierung 1876	102
Manuel Bauer	
Zwischen den Traditionen Literarische <i>Faust</i> -Adaptionen im 20. und 21. Jahrhundert	122
Friederike Wißmann	
<i>Faust</i> -Vertonungen im Konflikt mit Goethes <i>Faust</i> Annotationen zur <i>Faust</i> -Motivik auf der modernen Opernbühne	152
Ursula Kramer	
Zwischen Festspielidee und Repertoiretauglichkeit Die <i>Faust</i> -Kompositionen von August Bungert, Felix Weingartner und Max von Schillings	166
Markus Gärtner	
Das Unbehagen an der Bürgerlichkeit Hans Pfitzners skeptische Goethe- und <i>Faust</i> -Rezeption	198

Maria Behrendt	
»...in den Klangvisionen Goethes schon vorgeahnt...« Paul Dessaus 7 <i>Lieder zu Goethes Faust</i>	206
Stefan Keym	
»Faustische Mehrdeutigkeit?« Zur Semantik von Volksbuchtext und Polystilistik in Alfred Schnittkes <i>Faust-Kantate und -Oper</i>	224
Kathrin Zirbs	
Die Absurdität des steten Strebens oder Die Einsamkeit des Gelehrten Wolfgang Rihms Kammeroper <i>Faust und Yorick</i>	252
Manuel Gervink	
Zur Erfüllung musikgeschichtlicher und -ästhetischer Vorgaben in Thomas Manns Roman <i>Doktor Faustus</i>	266
Personenregister mit integriertem Werkregister	280

Vorwort

Der literarische Fauststoff zählt spätestens seit seiner Adaption durch Johann Wolfgang von Goethe zu den beliebtesten Sujets musikalischer Auseinandersetzung. Dass seine Eignung dabei offenbar genreübergreifend ist, seine Charaktere also sowohl in das Musiktheater und die Oper als auch in das Lied, die Sinfonie oder das Oratorium Eingang fanden, zeigt zudem, dass dem Stoff und seiner ideellen Spannung zwischen Religiosität, Wissenschaftsethik und – seit Goethe – Liebessinnsuche offenbar etwas zeitlos Klassisches anhaftet. Seltener die Handlung an sich als die darin gespiegelten existenziellen Grundfragen wurden zu einem Credo der Musik, so dass die musikalischen Interpretationen der faustischen Motivik als facettenreicher Spiegel der jeweiligen Zeit und ihrer Sinnsuche, aber auch ihrer Rückblicke auf die Historie bis zur Frühen Neuzeit – die Entstehungszeit des »realen« Faust – gelten dürfen.

Der historischen Dimension tritt noch ein weiterer Aspekt zur Seite, der für die beginnende musikalische Faust-Rezeption um 1800 essentiell ist: die Musikalität des Goethe'schen *Faust* selbst. Damit sind weniger die musikalisch-szenischen Anweisungen im Text an sich gemeint (»Kriegstumult im Orchester«, »Posaunenschall von oben«, etc.), die den phantasiebegabten Tonmaler ansprechen mussten, auch nicht die romantisierenden Szenerien (»Anmutige Gegend«, etc.) oder die mythenschwangere Schicksalssteuerung der Hauptfigur. Gemeint ist vielmehr die »Musikalität« der literarischen Syntax an sich, ihre »Rauschhaftigkeit«, wie Hans Joachim Kreutzer sie 2003 in *Faust. Mythos und Musik* treffend bezeichnete (S. 84). Dieses schwärmerische Drängen der Sprache, gepaart mit ihrer gelegentlichen Liedhaftigkeit in der Versstruktur und ihrer Mixtur aus Sprechtext, Gesang und Kurzdialog zu einer bemerkenswerten »Melopoesie«, erhob sie in musikalische Sphären. Sie bot – weit mehr, als dies ein klassisches Libretto jemals vermocht hätte – zahlreiche Anknüpfungspunkte in charakterlicher, syntaktischer und expressiver Diktion. Dass Thomas Mann seine Faust-Rolle schließlich sogar mit einem Komponisten besetzte, erscheint angesichts dessen nur konsequent.

Im Blick auf die Rezeption des Faust-Stoffes in und durch Musik seit etwa 1800 lassen sich drei Tendenzen fixieren, die im vorliegenden Sammelband in exemplarischen Analysen entfaltet werden: Die frühe musikalische Wirkungsgeschichte von Goethes *Faust* ist zunächst eine Geschichte des Scheiterns, vor allem ein Scheitern an der adäquaten Musikalisierung des Schauspiels. Projekte, das Drama mit einer Schauspielmusik zu versehen und dadurch aufführbar zu machen, gibt es u. a. von Carl Friedrich Zelter, Ludwig van