

Gemeinsames Vorwort zu

Faust Eins Eins,  
des Ersten Teiles Komödie.

(op. 27)

Margarete. Eine Tragödie.

(op. 33)

<b>1 Die Textvorlage, ihre Zweiteiligkeit und ihre Umsetzung</b>	<b>i</b>
1.1 Zu Satz und Harmonik . . . . .	ii
<b>2 “Faust Eins Eins, des ersten Teiles Komödie”</b>	<b>iii</b>
2.1 Kleinform, Ironie und Zitat . . . . .	iii
2.2 Zur Großform . . . . .	iv
2.3 Zur Instrumentalbegleitung . . . . .	v
<b>3 “Margarete. Eine Tragödie.”</b>	<b>v</b>
3.1 Zur Großform . . . . .	vi
3.2 Zur Verständlichkeit des zweiten Werkes ohne Kenntnis das ersten . . . . .	vii
<b>4 Zur vokalen Ausführung</b>	<b>viii</b>
<b>5 Zum Notentext</b>	<b>ix</b>
<b>6 Zur Rezeption</b>	<b>ix</b>

## 1 Die Textvorlage, ihre Zweiteiligkeit und ihre Umsetzung

Nie hätte der Autor erwartet, jemals eine Oper zu schreiben. Vielmehr wollte er nur sein Lebenswerk runden, indem er nach ca. fünfzig Liedern für Sopran und Klavier zur Stimmlage seines allerersten Zyklusses zurückkehrte, zum Bariton.

So entstanden zunächst ausgewählte Einzelstücke: “Osterspaziergang”, “Zueignung” (des Verfassers allererstes Strophenlied<sup>1</sup>, wenn auch mit kleinen Lizenzen !-), “Die Erzengel” und der solistische Anfang der Szene “Nacht”.

Natürlicherweise erhob sich bald das ästhetische Bedürfnis, die verbleibenden häßlichen Lücken kurzerhand auch noch zu füllen; der Plan einer abendfüllenden Oper wurde nicht gefasst, sondern ergab sich als Konsequenz.

Der Mut zur durchgehenden Umsetzung des gesamten Textkorpus wurde allerdings erst ermöglicht durch folgende analytischen Befunde:

- Die Dichtung “Faust, der Tragödie erster Teil” besteht (ohne die 353 Verse der drei Vorspanne) aus 4259 Versen.
- Die Mitte des eigentlichen Stückes liegt also bei  $4259/2 + 353$ , also in Versnummer 2483, in der Hexenküche.
- Ziemlich genau bei dieser Mitte, nämlich bei Vers 2605, tritt auf Margarete, zu Faustens berühmten Worten “Mein schönes Fräulein, darf ich wagen . . .”
- Bis dahin zu diesem Einschnittspunkt aber finden wir im Text kaum einen Hauch von “Tragödie”.

<sup>1</sup>e-moll als Dominante zu f-moll ist so erfrischend, das darf man ruhig dreimal bringen. . .

Nicht wenige meinen ja sogar — mit Christa Wolfs Kleist [5] — , der "Geheime Rat [habe] keinen dringlichen Hang zur Tragödie", denn "der Alte in Weimar ... [fürchte] sich davor."

Wie dem auch sei, bei dieser ersten Hälfte von "Faust Eins" handelt es sich allemal und zweifelsohne um eine der wenigen deutschsprachigen *Komödien*, ja, um eine von deren köstlichsten, um ein Lustspiel reinsten Wassers!

Dieses aber blitzt und funkelt von Wortspielen, Mißverständnissen, ja, Sarkasmen, — den "hohen Ton" des Schöpfungswunderlobes wie den düsteren der existentiellen Verzweigung ironisch brechend, ohne sie je zu verraten.

Sogar Faustens Ansatz zum Suizid, mag der auslösende Überdruß selbst auch noch so überzeugend vom Dichter empfunden und danach gestaltet sein, hat zuviel selbstdarstellerische Theatralik, um vollständig im Ernste zu versinken.

Das selbst hier Verzweigung sich nicht nackt darstellt und erschütternd mitteilt, ist GOETHEs Unwille. Dieser mag ein Verhüllung sein für schieres Unvermögen. Dieses aber folgte dann aus dem, was vielleicht seine vorbildhafteste Eigenschaft war: aus dem unbedingten, unhinterfragbaren Willen zum Leben. Berücksichtigend neueste Forschungen zu seinem jahrzehntelang katastrophalem, schmerzhaftem Gesundheitszustand [4], wäre dieser nicht Geschenk seines sonnigen Gemüthes, sondern bewußte und harterringene Leistung, — seine heimlichste und bedeutendste.

Die Idee war also zunächst, der Tragödie ersten Teiles erste Hälfte (und genau das bedeutet der Titel "Faust Eins Eins") umzusetzen, und zwar, bis auf kleiner Auslassungen und Umstellungen, *verbatim!*

Dies traute der Verfasser sich damals durchaus zu, da es sich ja um eine Komödie handelt, also um etwas vermeintlich leichteres. Erst zwei Jahre nach Abschluss dieses ersten Werkes wagte er sich an die zweite Hälfte. Zur Vereinfachung eindeutiger Referenzierung werden die Akte beider Werke übergreifend *durchgezählt*,

Letztlich wurde fast der gesamte GOETHEsche Text vertont. Von 4612 Zeilen sind 681 Zeilen weggelassen, das sind ca. 15 Prozent. Dabei bedenke man, dass allein der nicht vertonte "Walpurgisnacht-Traum" mit seinem einleitendem Text dazu schon 193 beiträgt.

Neben diesen Streichungen werden auch Umverteilungen und Dislokationen der Texte vorgenommen, besonders in der "Walpurgisnacht" und in "Auerbachs Keller". Da sind die originalen Charaktere ordentlich permutiert. Auch in den Dialogen um die eigentliche Wette herum (hier: Akt III, Szene 10) wird der Text zwischen Faust und Mephisto gleichmäßig umverteilt. Man lasse sich bitte davon nicht verwirren<sup>2</sup>.

Ausserdem sind im zweiten Werk ganze Szenenschlüsse gestrichen, wie z.B. "Der Grasaff", ist er weg?", Vs. 3521, der Margaretes "Abgang" verderben würde. Oder die ganze Diskussion über Mephistopheles nach dem Höhepunkt "Name ist Schall und Rauch", Vs. 3457: Mephisto ist mit der *Giftflasche* ja direkt körperlich anwesend, dazu noch in der Musik. Die theoretische Diskussion über ihn verdürbe nur die Wirkung, *schwächte* seine Präsenz<sup>3</sup>.

## 1.1 Zu Satz und Harmonik

Das stilistische Prinzip der Satztechnik könnte man bezeichnen als "expressiven Reduktionismus". Dabei muss jeder einzelne Ton, jede einzelne Stimme stets motivisch/kontrapunktisch/semantisch begründet sein.

Reine Verdoppelung, z.B. stützendes *colla parte*, ist weitgehend ausgeschlossen. Wenn es auftritt, dann als Träger konkreter Bedeutung, wie etwa bei Vs. 719, "ins Nichts dahinzufließen".

<sup>2</sup>Bedauerlich, daß hier des "Italieners feurig Blut" und "Herr Mikrokosmos" wegfallen mussten, aber da wird eh' schon viel zuviel geredet.

<sup>3</sup>Schade wiederum um das "Hab ich doch meine Freude dran", Vs. 3543. Das war eine Gewissens-Entscheidung!

Auch rein akkordische Setzungen sind äußerst selten. Normalfall ist Kontrapunkt aus selbstständigen Linien. So werden erst beim Schluss der “Walpurgisnacht” z.B., erst als es im Toben der geschichteten Orchester unverzichtbar wird, stützende leise *pizzicato*-Akkorde ausnahmsweise erlaubt.

Die Harmonik ist die einer Tonalität, die “durch den Post-Serialismus hindurchgegangen” ist: So ist z.B. bei Vs. 730, “ich werde dich jetzt keinem Nachbarn REI-chen” ein gleichzeitiger Klang c+h+ais+a möglich, der einerseits stimmungstechnisch korrekt zustandekommt und fortschreitet, andererseits aber ein “post-serielles” Zitat von b-a-c-h ist. Die folgenden Zeilen kombinieren eine scheinbar “autarke” melodische Linie mit mehreren sehr kleinen Zitat-Partikeln. Den Abschluss bilden ausnahmsweise dann tatsächlich Klavier-Akkorde. Deren Ton-Dichte aber folgt wieder abstrakten Zahlenproportionen, bildet also wieder eine eigene “Stimme” im Sinne einer post-serialistischen Materialdisposition. Dies nur als erläuterndes Beispiel.

In diesem Stil sind Sekund- und Sept-Parallelen jederzeit freisetzbar! *Terzen* und *Sexten* hingegen, als Höhepunkt stimmlicher Süße, treten fast nur auf als ein *Ergebnis* von höchst komplexen kontrapunktisch-motivischen Verflechtungen, wie beiläufig oder hart errungen.

Kritisch gesehen: Dieser Stil “drückt sich” um das Problem der Definition von *sinnvoller Begleitung*. Dieses Problem wird negiert, ausgeblendet. Allerdings mit dem Ziel, dass es nichts Konventionelles, nichts Schematisches, nichts Herkömmliches mehr gibt. Nur noch Ausdruck und Konstruktion, beides noch in der kleinsten Vorschlagsnote.

Das macht es anstrengend für alle Beteiligten. Aber auch lohnend. (Hoffen wir !-)

## 2 “Faust Eins Eins, des ersten Teiles Komödie”

### 2.1 Kleinform, Ironie und Zitat

Es stellte sich bald heraus, dass die erste Hälfte des GOETHESchen Originaltextes ideal zum Vertonungs-Stil des Verfassers paßt. Zunächst formal: Eingestreuete Lieder, Gedichte, gleichsam “Arien”, Chöre zu Hauf ermöglichen allerorten die Anwendung von diversen musikalischen Formen, damit auch ihre Reflexion; das Sich-ins-Wort-fallen, die mißverständliche Anknüpfung führen zu rhythmisch reizvollen Dialogen und Überlappungen; weiträumiges Aneinander-vorbei-Reden läßt sich (zeitsparend !-) umfalten in Duette und Terzette, und in *canones* und *fugati* nach verschiedensten Regeln.

Besonders aber passen die GOETHESche Art von Programmatik zu des Verfassers Art von Textumsetzung, nämlich Worte als Stellvertreter transzendentaler Begriffe aufzufassen (sei es durch die Mechanismen von Symbolik, Metapher oder gar nur Klangassoziation) und diese dann in ihrer kulturell (dichterisch oder musikalisch) vermittelten Geschichtlichkeit mit musikalischen Mitteln aufzuweisen: So steht z.B. für den Begriff “Natur” ein Feld von *Quarten*, also etwas durchaus un-natürliches, aber eben auch etwas un-künstlerisches, eine Negation der Negation des Naturtonspektrums und Hommage an MAHLERS Siebente und den frühen SCHÖNBERG.

Der Text dieser ersten Hälfte ist primär *kein* Bühnenwerk, sondern vielmehr theoretisches/reflektorisches/philosophisches Lehrgedicht. Dies spiegelt die musikalische Umsetzung wider in der Besetzung ausschließlich mit dem “theoretischen” Instrument Pianoforte.

Zeitweise großflächig (Zueignung, Vorspiel auf dem Theater, Schülerszene), immer wieder aber auch punktuell (in Mephistos Repliken, Fausts Konsiderationen) begibt sich GOETHE auf die Meta-

Ebene von Reflexion über Text, Mittelbarkeit und Erkenntnis, oder auf eine Halb-Meta-Ebene von Ironie und Mehrdeutigkeit.

Diese Tendenz zur Ironie und "zum Meta" wird in der Musik aufgegriffen. Dies allerdings häufig zum Text kontrapunktisch querständig.

Erstes wichtiges Mittel dazu sind *erkennbare Zitate*: hauptsächlich, naheliegenderweise, aus den Meistersingern und anderen Werken des würdigen WAGNER, aber auch aus MAHLER, MOZART (unser Beitrag zum Mozartjahr), WEBER, BACH, BEETHOVEN, — von Volksliedern, Fußballstadionchören (unser Beitrag zur Fußball-WM), sowie der auch zur Tonartdisposition herangezogenen, also strukturell wirksamen (cf. die verschiedenen Kadenz-Varianten bei Vs. 1220 ff, jeweils auf die Textvarianten beginnend mit "Im Anfang war ...") und im Gesamtwerk des Verfassers eh' ubiquitären Formel *B-A-C-H*.

Ein zentraler Moment ist die Vertonung des "Was grindest du mir hohler Schädel her?". Immer schon hatte der Verfasser das Bedürfnis, es Herrn WAGNER zu zeigen, wie man aus Wahn-Motiv (Teil a und b) eine "richtige" Doppelfuge zu basteln habe. Hier war nun Gelegenheit dazu. Es ergibt sich die vierfache Parallele: Faust verhält sich zum anonymen Totenschädel wie GOETHE zu dem SCHILLERS (man siehe das Gedicht und die vielen Anekdoten!) wie der Verfasser zu WAGNER und wie dieses Werk hier zu den Meistersingern.

Und der Anfang von Akt II, und mehr noch von Akt VI, sind Antworten auf den Anfang des letzten Aktes Götterdämmerung.

Andererseits aber auch dadurch, daß *Satztechniken* selbst als Semantikträger benutzt werden, und dabei häufig (wie z.B. bei der *gesungenen* Instrumentalbegleitung des Schäfertanzes, oder dem komplexen GABRIELI-Stil des anschließenden Volksjubels) gegen den Strich gebürstet, also mit konträrer Semantik kontrapunktiert.

## 2.2 Zur Großform

Die für das erste Werk allein schon aus den Längenverhältnissen sich ergebende Akteinteilung (in [...] die Szenen-Nummern) ist ...

- Akt I
  - Erstes Bild: Zueignung [1]
  - Zweites Bild: Vorspiel auf dem Theater [2]
  - Drittes Bild: Prolog im Himmel [3]
  - Viertes Bild: Nacht, hohes gewölbtes gotisches Zimmer [4]
    - \* Monolog Faust
    - \* Dialog Faust und Erdgeist
    - \* Monolog Faust
    - \* Dialog Faust und Wagner [5]
    - \* Monolog Faust, Suizidentschluß [6]
    - \* Abschluß: Osterchöre
- Akt II
  - Erstes Bild: Vor dem Tor
    - \* Volksszene [7]
    - \* Osterspaziergang [8]
    - \* Volkstanz, Volk und Faust
    - \* Faust und Wagner, Erscheinung des Pudels
  - Zweites Bild: (wie oben)
    - \* Faust und Pudel, Erscheinung Mephistos [9]
    - \* Faust und Mephisto
    - \* Abschluß: Geisterchöre
- Akt III, Faustens Träume
  - Erstes Bild: (wie oben)
    - \* Faust und Mephisto [10]
    - \* Mephisto und Schüler [11]
  - Zweites Bild : Auerbachs Keller [12]
  - Drittes Bild : Hexenküche [13]

Die sich so nach der Anzahl der Verse ergebende *Barform* ist einerseits wiederum ein nettes Zitat des zentralen Referenzwerkes. Die Entsprechung der beiden “Stollen” wird auch im Modulationsplan umgesetzt:

Akt I:	f-moll	→(c-moll!)→	a-moll	= f-moll: Tg
Akt II:	F-Dur	→	Des-Dur	= F-Dur: tG
Akt III:	d-moll	(→D→e→d)→	c-moll	(= wahre t)

Dass die Proportionen einer Barform dramaturgisch eigentlich unpraktisch sind, nämlich für den Rezipienten doch recht anstrengend, wird aufgewogen durch die Unterteilung des dritten Aktes in vier annähernd gleich lange aber charakterlich sehr unterschiedliche Szenen. Dies induziert erfrischenderweise eine durchaus unterschiedliche Metrik als in den ersten Akten.

Das einzige wichtige *groß*-formale Problem war die Kurve zu einer wirklichen Schluß-Wirkung zu finden, — und mit der ihm zugeflogenen Lösung ist der Verfasser überaus glücklich !-)

In dieser Zusammenfassung der Einzelszenen drängt sich die Interpretation auf, daß der gesamte Akt III, nach seinem Einschlafen am Ende des zweiten “Stollens”, einen *Traum* Faustens darstellt, in dem er die Sphären seiner Erfahrung (Schülerszene), seiner Wünsche (Hexenküche) und seiner Ängste (Auerbach’s Keller) in Bildern materialisiert. Daraus entstand die musikalische Idee, den Schlußakkord des Aktes II mit dem ersten Viertel des Aktes III durch eine *Bandschleife* zu verbinden, welche den Schlußakkord des ersteren über die gesamte Aufführungspause hinweg pedalisiert.

### 2.3 Zur Instrumentalbegleitung

Das Piano ist das einzige Begleitinstrument im ersten Werk, und ist durchaus *orchestral* gedacht.

Einerseits ist der Satz, was Klangfarbe und deren Gestaltungsmöglichkeit sowie besonders das Resonanzverhalten betrifft,

durchaus berechnet auf den klassischen modernen Flügel (an einigen wenigen Stellen ist hilfreich ein “Drittes Pedal”).

So z.B. ist in der abschließenden Kadenz der Umsetzung von Vers 730 (“ich werde dich jetzt keinem Nachbarn reichen”) das gemeinte Obertonspektrum so disponiert, daß das kleine *ais* als unmittelbarer Leitton in das ein- und zweigestrichene *h* erklingen soll.

Diese Wahrnehmung jedoch bezieht sich auf eine im wahrsten Sinne des Wortes *kammermusikalische* Situation, — die gemeinten Effekte stellen sich nur ein wenn aus einem Abstand von maximal drei Metern rezipiert (siehe auch [2]). Gemeint ist eine “Innenansicht” des Flügels, ein “inneres Orchester”, wie es normalerweise nur der Spieler selber zu hören bekommt. Ein “romantisch-orchestraler” Klaviersatz, der auch “raumfüllend” ist, wie etwa in der *Liszt*’schen Tradition, sieht bekanntlich ganz anders aus.

Deshalb ist es eventuell geboten, den zunächst ausschließlich mit mechanischen, anschlagsdifferenzierenden Mitteln produzierte Klang geeignet zu mikrophonieren und elektronisch verstärkt im Raume zu verteilen. (Ein “Quint-Echo” durch Live-Elektronik ist ja eh’ zu Beginn der Hexenküchen-Szene vorgeschrieben.) Wie stark die somit benötigte Klangregie dann bei der Interpretation auch der vorangehenden Teile aktiv gestaltend “mitspielt”, ja, ob zusätzlich an Filtern, Hall, etc. (allerdings stets sehr sparsam und fast unmerklich!) geschraubt werden soll, überlassen wir getrost den Interpreten.

## 3 “Margarete. Eine Tragödie.”

In der zweiten der beiden Werke ist, und dafür steht der Titel, eindeutig Margarete die Hauptperson. Diese Hälfte ist mitnichten mehr theoretisches Lehrgedicht, Reflexion über Erkennbarkeit und Mitteilbarkeit, Lehrbarkeit und Weltsysteme. Nein, hier geschieht tatsächlich schlimmstes Leben und elendes Sterben Demzufolge ändert sich die Satztechnik: Die große Lust am Zitieren aus der

bildungsbürgerlichen Musikgeschichte, die das erste Werk bestimmte, tritt zurück. Es sind nun wirkliche Menschen, die hier agieren, und diese zitieren sich gegenseitig, dann und nur dann wenn sie auf einander Bezug nehmen.

Faust spielt eine erbärmliche Rolle! Nicht nur Verrat und Treulosigkeit, nein, viel schlimmer noch, dummes hohles floskelhaftes Gerede, Überheblichkeit und Dünkel charakterisieren weite Teile seiner Rolle. (“Liebe Puppe!”, “Mein Kind!”, “Du holder Engel!”) So mussten auch immer wieder kürzere Interjektionen gestrichen werden, wegen schierer Unerträglichkeit, oder auch um die Wirkung der Margarete möglichst wenig zu stören, wie in der abschließenden Kerkerszene. Diese gestrichenen Ausrufe aber werden, wie auf einer Müllhalde emotionaler Mißgeburten, als Gegenstimme zu Margaretes “Man muss dran glauben” sogar noch angesammelt!

Die Besetzung wird mit Streichquartett und Bläserquintett erheblich erweitert.

Die großen “Lieder” der Margarete, eines pro Akt, werden allerdings bewußt als reine “Klavier-Lieder” gesetzt: “Es war ein König in Thule”, Vs. 2759, “Meine Ruh ist hin”, Vs. 3374, “Ach neige, du Schmerzensreiche”. Vs. 3587.

Auch Faust bekommt ein solches, kurz vor seinem ersten wirklichen Mord, “Wie von dem Fenster dort der Sakristei”, Vs. 3650. Das “sakro-sankte” Leuchten aus diesem Fenster bedeutet seine letzte Chance zur Umkehr, die er ausschlägt, die er nicht sehen kann. Erst durch die Arbeit der Vertonung ist dem Verfasser dieser unscheinbare Vierzeiler (genauer: Fünfzeiler) überhaupt aufgefallen. Wie oft hat er sie nicht überlesen, diese Perle in GOETHEs lyrischem Werk!

Mit Fausts Totschlag an Valentin verstummt das Klavier und die Posaune tritt hinzu. (Erst ganz am Schluss, im erlösenden Nachspiel, kommen beide zusammen.)

Hier ist auch die einzige Stelle wo zugunsten der Bühnenwirksamkeit in die Szenenfolge eingegriffen werden musste. Nach langem Überlegen fand sich glücklicherweise eine

maximal einfache Lösung, nämlich den Szenenwechsel “Dom” (vor Vs. 3776) zu streichen. Daraufhin konnte das “dies irae” dem Volk und der “böse Geist” Solisten aus dem Volk übertragen werden, und das Ganze mit Valentins Sterbegesang und Margarethes Ringen um Luft teleskopartig ineinandergeschoben werden, wie es bei derartigen Ensemble-Szenen ja durchaus üblich ist.

Der Höhepunkt der Gesamtarchitektur, die notwendige Synthese allen Materials, die Hypertrophisierung der Polyphonie geschieht in der Walpurgisnacht. Auch diese zweite Oper hat “Bar-Form”, und die Walpurgisnacht ist gleichsam eine übersteigerte Johannisnacht. Dort kann dann auch evtl. eine “Live-Elektrnoik” dazukommen, die weitere Fetzen der erklingenden Tänze an verschiedensten Punkten des Raumes zum Orchester noch hinzufügt.

Die Szenen danach “fallen ab”: Die Prosa-Szene “Trüber Tag, Feld” ist sparsamst instrumentiert, ging aller Leitmotive verlustig, so wie der Text des Reimes. Im “Kerker” dann erklingen zwar einige wenige Motive, aber kein einziges Instrument!

Der Moment der tiefsten Verzweiflung der dramatischen Person soll ja zum Triumph der Interpretin werden: der Schlussgesang einer Anti-Brünnhilde. Auch deshalb sind alle Interjektionen Faustens und Mephistos auf die notwendigen gekürzt worden.

### 3.1 Zur Großform

Die Großform der zweiten Oper ist ebenfalls eine “Barform”, allerdings aus anderen Gründen als im ersten Werk: *inhaltlich* ergibt sich nur die Akt-Trennung vor der Szene “Am Brunnen”, als Zeitpunkt für die Liebesnacht. Die Unterteilung in die Akte IV und V ergibt sich aus praktischen Rücksichten.

## Akt IV

1 Mein schönes Fräulein	Mg	Fa	Geister
2 Beim Himmel, dieses Kind		Me Fa	
3 Ich gäb was drum	Mg		Geister
4 Herein, gar leise nur		Me Fa	
5 Es ist so schwül	Mg		Geister
6 Bei aller verschmähten Liebe		Me Fa	
7 Frau Marthe	MgMth		Geister
8 Ich bin so frei grad einzutreten	MgMth Me		

## Akt V

9 Will's fördern?		Me Fa	Geister
10 Ich merk es wohl (Garten)	MgMth Me	Fa	
11 Erhabner Geist		Me Fa	Geister
12 Mein Ruh ist hin	Mg		
13 Versprich mir, Heinrich	Mg	Fa	Geister

## Akt VI

14 Am Brunnen	Mg		vier Mädels
15 Ach Neige, du Schmerzreiche	Mg		
16 Wenn ich so saß (Valentin)	MgMth Me	Fa Val	Volk
17 Verlangst du nicht (Walp.-Nacht)	Irrl	Me Fa	Hexen etc.
18 Im Elend (Trüber Tag, Feld)		Me Fa	Geister
19 Kerker	Mg	(MeFa)	
20 Nachspiel			Geister

### 3.2 Zur Verständlichkeit des zweiten Werkes ohne Kenntnis des ersten

Die zweite Oper bezieht sich selbstverständlich auf die erste. Es herrschen nicht nur formale Entsprechungen, sondern auch notengetreue Materialzitate. Deren wichtigsten sind wohl ...

1. Das "Werd' ich zum Augenblicke sagen", Vs. 1699, seinerseits ein Zitat des "Böt mir der König seine Krone" aus dem Lohen-

grin. Es wird am Anfang des ersten und am Ende des zweiten Aktes von den Geistern gesungen, um Faust (und die Zuschauer !-) an die Geschäftsgrundlage zu erinnern.

2. Faustens Monolog-Motiv "Habe nun ach", Vs. 134, und die sich daran anschließende unterschiedlichsten thematischen Sequenzierungen.
3. Das "eritis sicut deus". Vs. 2047. Dessen *Umkehrung* ist hier ubiquitär, und könnte "Frömmigkeits-M." genannt werden.
4. Das Mephisto-Motiv "ist wert, dass es zugrunde geht", Vs. 1340,
5. ... und der aus diesem und zwei anderen Mephisto-Motiven gefügte kontrapunktische Verband ("und dem verdammten Zeug, der Tier- und Menschenbrut", Vs. 1368, "nun kenn' ich deine würd'gen Pflichten", Vs. 1359), welcher schon im ersten Werk auf "dahinten hat der Wirt ein Körbchen Werkzeug stehn", Vs. 2259, quasi zitierend wiederholt wird, und hier dann in der Walpurgisnacht auf "Denn geht es zu des Bösen Haus", Vs. 3980.
6. Die Volksszene am Anfang des zweiten Aktes ist Materialreservoir für die verschiedensten, unrelierten Stränge: Das Soldatenmotiv geht an Valentin, "Herr Bruder, nein, ich bin nicht gern geniert", Vs. 842, geht an den untreuen Jüngling und wird zu "Du lieber Gott, was so ein Mann nicht alles, alles, alles denken kann!", Vs. 3211. Die Bettler werden zur Trödelhexe, das "Nein, nein, ich gehe nach der Stadt zurück", Vs. 820, ersetzt Gretchens Vers 3720.

Diese Rückgriffe sind schon allein deshalb notwendig, weil die meisten der Motive im ersten Werk keine weitere Verwendung fanden, und so ästhetisch unbefriedigend "in der Luft hängen". Hier ist also eher die umgekehrte Frage, ob das erste ohne das zweite Werk befriedigend zu rezipieren ist.

Die Anfangsmotive "Warum denn dort hinaus?" und "Hast nichts von Bärbelchen gehört?" sind eh fast identisch, und dienen sich gegenseitig als Sub-Texte.

7. **Wichtigste motivische Beziehung** ist aber der Erzengel-Chor “Die Sonne tönt, nach alter Weise, In Brudersphären Wettgesang,“. Dieser wird ein einziges Mal, nämlich ganz am Schluss, beim Wiederholen der Worte “Gerettet ist das edle Glied . . .” wieder aufgegriffen. Das zielt ab auf kosmische Wirkung. Das Ces-Dur ist die Erlösung der Todes-Tonart H-Dur, und doppelte Subdominante zum finalen C-Dur. Diese Beziehung kann natürlicherweise nur dann erkannt und genossen, rezipiert und zelebriert werden, wenn man alles auch gehört hat.

Weniger wichtig sind . . .

6. Die fallende kleine Terz es-c der Wette (in Mephistos letzten Worten relevant) wird.
7. Das “Nichts hemmte mehr”, das zum zweiten Thema der Doppelfuge am Ende der “erhabner Geist”-Szene wird.
8. Der Choral “Vom Himmel hoch da komm ich her” und das “Deutschlandlied”, in beiden Werken ja gleichermaßen Zitat.
9. Das *Zwölfton-Thema*, welches Hexenküche einerseits und Totschlag, Vermaledung und Walpurgisnacht andererseits in Beziehung setzt.
10. Das “Mägdelein”-Motiv, welches im ersten Werk nur peripher auftritt, hier aber als Fugenthema die Schluss-Steigerung der Walpurgisnacht trägt.
11. Das “Natur” Quartengebiet und das (auch bei WAGNER selbst) ubiquitäre “Wahn”-Motiv.
12. Die Sequenz “O sähest du lieber Mondenschein”, Vs. 386, die mehrfach, meist ironisch, im zweiten Werk als ganze wiederholt wird.

Das zweite Werk sollte allemal auch ohne Kenntnis dieser Motive verständlich sein: Das “Werd’ ich zum Augenblicke sagen” wird ja zweimal und das “Hat er nun, ach” einmal *inklusive Text* wiederholt, und die Konnotationen der anderen erhöhten zwar den

Erkenntnisgewinn und damit den intellektuellen Genuss (wir stellen uns das “Von hier ins ew’ge Ruhebett”, Vs. 4540, als wirklich markerschütternd vor!), sind aber nicht zwingend erforderlich zum Verständnis der Grundstruktur..

## 4 Zur vokalen Ausführung

Beide Opern stellen den Sänger und Sängerinnen extreme Anforderungen an die Intonationssicherheit und -sensibilität und an die Reinheit des Tones.<sup>4</sup>

Hier vorzüglich deshalb, weil weite Strecken *a capella* auszuführen sind: Im Sinne des “expressiven Reduktionismus” ist “reine Begleitung” tabu, — Instrumentaleinsatz muß allemal satztechnisch und semantisch begründet sein, jedes *colla parte* ganz besonders.

So werden auch komplexe (und häufig enharmonische) Modulationen den unbegleitet Singenden anvertraut, und müssen sich doch dem Hörer eindeutig und nachvollziehbar vermitteln. Dies setzt voraus, daß die Singenden den gemeinten harmonischen Verlauf auch als solchen verstehen und nachvollziehen, — daß sie quasi “aus der Partitur” singen, und nicht aus einem “Stimmenbuch”.

Darüberhinaus ist verlangen alle Strecken, welche nicht gerade frei zu gestaltendes, rezitativ-ähnliches Solo sind, hohe *rhythmische Präzision*.

Die *Chöre* am Ende von Akt I und II, am Anfang von Akt III (“Weh weh, du hast sie zerstört”) und zwischen Szenen 11 und 12 (“eritis sicut deus”) können solistisch, mehrfach oder chorisches, mit Frauen- und/oder Knabenstimmen besetzt werden, wenn nur die Schwierigkeiten in intonatorischer Reinheit und harmonischer Bewußtheit

<sup>4</sup>Nebenbei: Diese Anforderungen stellen in höchstem Maße auch die Werke WAGNERS, werden dabei aber allzu häufig, ja regelmäßig gründlich verfehlt: Entgegen verbreiteter Meinung halten wir dort jedweden “Sprechgesang” für ein grundlegendes Mißverständnis der Intentionen des Komponisten und der Faktur der Komposition!

gemeistert werden. Das Volksgewimmel zu Beginn von Akt II ist durchaus solistisch gedacht, kann aber stellenweise verstärkt werden.

Die Chöre im Zeiten Werk (Akt IV und V je einmal “Wird er/Wirst du zum Augenblicke sagen”, Akt V “Man muß dran glauben”, “Dies Irae”, Akt VI die verschiedenen Walpurgisnacht-Chöre) sollten eher mehrfach besetzt sein.

## 5 Zum Notentext

Beide Opern liegen z.Zt. in Manuskript vor. Dabei ist erste noch mit Lineal, quasi als “Reinschrift” erstellt. Diesen “Service” konnte der Verfasser, angesichts des zwischenzeitlich schier unbewältigbar scheinenden Umfangs der Aufgabe, im zweiten Werk leider nicht mehr leisten.

Tempo- und Vortragsbezeichnungen sind, soweit Standard, in Italienischer, sonst in Deutscher Sprache. Die wenigen szenischen Anweisungen sind auf Deutsch.

Takt Nummerierung und Studienziffern sind nicht vorhanden. Zur Orientierung mögen die Versnummern dienen, die in der gesetzten Partitur enthalten sein werden. Es ist nur an kritischen Stellen Wert gelegt worden auf *Lesbarkeit des eingetragenen Textes*. Bei allen Sprüngen, Auslassungen und Montagen, etc., sind jeweils die Versnummern der Textvorlage [1] angegeben, auf die bis zur Erstellung einer professionell gesetzten Partitur hiermit verwiesen sei. Wir bitten um Verständnis.

Die (sehr häufig auftretenden!) *Taktwechsel* sind im Manuskript grundsätzlich *nicht* angegeben, — allerdings dann doch, wenn sie sich (z.B. bei der Notation einer komplexen Mehrstimmigkeit) nicht unmittelbar am Taktinhalt ablesen lassen.

Die *Bebalkung* erfolgt im Gegensatz zu üblicher Praxis auch bei den Singstimmen nicht nach den Textsilben, sondern nach den metrischen Regeln wie bei einer Instrumentalstimme. Das deshalb, weil häufig nur die Singstimmen erklingen, und somit nur ihr Notentext zur Verfügung steht um die metrische Faktur der Takte im Notenbild zu verdeutlichen.

Auch *Artikulation* und *Vortragsbezeichnungen* an den Singstimmen folgen eher “instrumentaler” Gepflogenheit, weil sie halt eben oft die einzigen erklingenden Instrumente sind.

## 6 Zur Rezeption

Das vorliegende Werk stellt auch an Hörer und Hörerin nicht unerhebliche Ansprüche.

Trotz einiger durchaus (wie wir hoffen) “dramatisch” umgesetzter Höhe- und Schnittpunkte soll das Werk seine Hauptwirkung beziehen aus subtileren Schichten: von historischen Zitaten und Anspielungen, von Interferenzen zwischen Wortbedeutung und musikalischer Semantik, von motivischen Fernbeziehungen.

Die Kombination aus dem hohen Abstraktionsgrad des Inhaltes, der sparsamen Instrumentation und der schierigen Länge würde mit Sicherheit ermüden, wenn nicht die *Regie* durch Einfallsreichtum im Detail und zugleich Verdeutlichung der übergeordneten formalen, großräumigen Entwicklungsbögen entgegenwirkte. Dass allerdings Titelprojektionen ausdrücklich untersagt sind, ergibt sich schon aus der Meinung des Autors zu diesen [3]

Die Fülle der musikalischer Zitate im ersten Werk legt allerdings nahe, Teilnahmescheine und Bleistifte auszugeben, und Hörerinnen und Hörern einen lustigen Zitatfindungswettbewerb anzubieten. Dennoch hoffen wir, daß sich dem aufgeschlossenen und nicht nur dem hinreichend vorgebildeten Hörer der Witz des Werkes mitteilen wird.

Selbst wenn diese dann weitere, unbewußt eingeflossene Anklänge finden, würd' das uns nicht schrecken: Die Leistung besteht in Kontrapunkt und Kontext, ihre Grundlage ist die historische Kontinuität. Lebendige musikalische Tradition ist ihre notwendige Voraussetzung.

Sollte sich aber jemand an der reinen *Länge* des Werkes stören, so sei darauf hingewiesen, dass es am Ende zweierlei behauptet: Erlösung und C-Dur. Um heutzutage aber überhauptnoch ein C-Dur zum Leuchten bringen zu können und zu dürfen, ist einiges an vorangehendem Leiden unerlässlich.

Es gibt keinen Königsweg zur Erlösung.

## Literatur

- [1] Johann Wolfgang von Goethe Faust. Der Tragödie erster Teil.  
[http://de.wikisource.org/wiki/Faust\\_I](http://de.wikisource.org/wiki/Faust_I)
- [2] Markus Lepper. Grundsätzliche Anmerkungen zur Klangbehandlung in meinen Werken für Pianoforte (solo und mit Gesang). 1999. <http://markuslepper.eu/papers/klangklavier.pdf>
- [3] Markus Lepper. Textprojektionen bei Operaufführungen 2011  
[http://senzatempo.de/ston2011121800.html#STARTIKEL\\_2011121801](http://senzatempo.de/ston2011121800.html#STARTIKEL_2011121801)  
[http://senzatempo.de/ston2011121800.html#STARTIKEL\\_2011121801](http://senzatempo.de/ston2011121800.html#STARTIKEL_2011121801)
- [4] Herbert Ullrich. Goethes Skelett - Goethes Gestalt. *Goethe-Jahrbuch 2006, S. 167 - 187*, 2007.
- [5] Christa Wolf. *Kein Ort. Nirgends*. Aufbau Verlag, 1979.