

SIGRID WEIGEL

# diabolus in musica.

## oder: faust-opern/opern-faust

Die große Anzahl der Faust-Opern, die in den vergangenen 200 Jahren entstanden sind, deutet auf eine Affinität zwischen dem Faust-Stoff und der Oper hin. Sie ist nicht zufällig. Denn beide, das Drama des Doktor Faustus und die Oper, kommen durch das Zusammenspiel und den Widerstreit von Diabolischem und Göttlichem zustande. Beides sind Schauplätze, auf denen Teufel und Tugend, Frevel und Religion, Verführung und Vernunft mit- und gegeneinander kämpfen. In beiden sind satanische und engelsgleiche Stimmen und Töne zu vernehmen. Was im *Faust* ausgehandelt und verhandelt wird, das betrifft die Musik im Kern, – vor allem aber die Geschichte der Oper. Das Drama des Faust ist die Szene der Oper. ~ ~

### DAS TEUFLISCHE UND DAS GÖTTLICHE

Am deutlichsten ist das in Hector Berlioz' *La Damnation de Faust* (1846) zu hören. Seine Komposition entfaltet sich aus dem Gegeneinander von sakralen und diabolischen Klängen, von Himmel und Hölle. Hier verdichtet sich die Konstellation, in der Faust und Oper ähnlich sind; doch geht deren Verwandtschaft weit über Berlioz hinaus. ✓ In verschiedenen Epochen wurde, vor allem von kirchlichen und staatlichen Autoritäten, die Musik als Teufelswerk betrachtet. Unter der Vorherrschaft des göttlichen Wortes waren im christlichen Europa der Gesang und die Musik nicht selten grundsätzlich suspekt, – zuweilen und mancherorts, wie etwa bei den Puritanern, sogar die religiöse Musik. Und gar erst die Oper! Sie erweiterte und intensivierte das akustische Vergnügen an Stimmen und Instrumenten durch eine Ausstattung mit aufwendigen Bühnenbildern und prachtvollen Kostümen, bis die Verzauberung durch die *Syn-Asthetik* von Ohren und Augen unter den Verdacht fiel, die Sinnlichkeit zu reizen und die Sittlichkeit zu gefährden. So richtete die römische Kirche stets ihr strenges Auge auf die Oper – bis hin zum zeitweiligen Verbot öffentlicher Aufführungen, wie etwa im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Rom. Was allerdings den Reiz der Oper nur erhöhte und die so genannten privaten Aufführungen in Palästen von Adligen und Kardinälen noch beliebter machte. Ohnehin bewirken derartige Zensurmaßnahmen zumeist das Gegenteil des Beabsichtigten. Das kann man an der sublimer Erotik der Oratorien hören, auf die viele Komponisten in der Ära der *opera proibita* ausgewichen sind. In deren passionierter Tonlage wird jene latente Nähe zwischen sakraler Verzückung und erotischer Leidenschaft manifest, die für nicht geringe Teile der Operngeschichte kennzeichnend ist. Denn die Gemütsbewegungen, die durch das *dramma per musica* ausgelöst werden, können sich zur VerZAUBERUNG steigern, die Affekte leicht in Ekstase umkippen. ✓ Die Formel *der liebe Gott steckt im Detail*, die durch den Gründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburg in Hamburg Anfang des 20. Jahrhunderts in Umlauf gebracht wurde und seither zu einer der beliebtesten Redewendungen unter Kunstfreunden geworden ist, muss für die Musik modifiziert werden. Für sie gilt eher das Gegenstück: Hier steckt der *Teufel* im Detail. Das wusste man schon im Mittelalter, als der Diabolus in die musikalische Fachsprache einzog: mit der Bezeichnung *diabolus in musica* für den *tritonus*, jenes Intervall aus drei Ganztonschritten, das auch als übermäßige Quarte bezeichnet wird. ✓ Andererseits ist die Oper nicht erst durch die „göttliche Stimme“ der *Diva assoluta* mit einer gleichsam überirdischen Stimme ausgestattet. Historisch vorausgegangen war ihr der Kastratengesang, der Gesang jener „Engel wider Willen“ (Hubert Ortkemper), deren schaurig traurig-schöne Viten in jüngster Zeit auf ein gestiegenes



Letzlich / da erhub sich ein lieblich  
 Instrument von einer Orgel / dann die  
 Positiff / dann die Harpffen / Lauten /  
 Geygen / Posaunen / Schwegel /  
 Krumbhörner / Zwerchpfeiffen vnd  
 dergleichen (ein jeglichs mit vier  
 Stimmen) also daß D. Faustus nicht  
 anderst gedachte / dann er wer im  
 Himmel / da er doch bey dem Teuffel  
 war. Solches wehrete ein ganze Stund  
 / daß also D. Faustus so halbstarrig  
 war / daß er ihme fürnam / es hette  
 jne noch niemals gewet. Vnd ist hie  
 zusehen / wie der Teuffel so ein süß  
 Geplerr macht / damit D. Faustus in  
 seinem fürnemmen nicht möchte abge-  
 kehrt werden / sonder vil mehr / daß  
 er sein fürnemmen noch freudiger  
 möchte ins Werck setzen / vnd ge-  
 dencken: Nun hab ich doch nie nichts  
 böses noch abscheuliches gesehen /  
 sondern mehr Lust vnnnd Freuwde.  
 ... aus: *Historia von D. Johann Fausten*

Interesse stoßen. Mit der Gestalt des Carlo Broschi, alias Farinelli haben Kunst und Schicksal der Kastraten, die nicht wenig zur neuen Opernbegeisterung beitragen, den Einzugsbereich der E-Musik verlassen und sind in Gérard Corbiaus Film *Farinelli. Il Castrato* (1994) bis ins Hollywood-Kino vorgedrungen. Doch die Assoziation mit himmlischen Sphären bleibt nicht allein den Kastraten vorbehalten. Schon 1986 hat der französische Psychoanalytiker und Sozialwissenschaftler Michel Poizat die ganze Geschichte der Oper unter den Titel *Der Schrei des Engels* gestellt. Für ihn strebt die Oper danach, die menschliche Stimme von der Bindung an Wort und Rede zu lösen, danach, den profanen Sinn der Stimme zu überschreiten, um die unaussprechliche Transzendenz wiederzufinden oder sich der Sphäre des Göttlichen wieder anzunähern, aus der die Menschen aufgrund einer teuflischen Verführung zum Wissen vertrieben worden sind. Auf dem Wege dieses Strebens werden die himmlischen Stimmen jedoch wieder vom Diabolischen eingeholt, dessen Töne sich in die Opernmusik einmischen. So gesehen ist die ganze Oper als Kunstform durch die Spannung und Ambivalenz zwischen Satanischem und Himmlischem geprägt. ♣ Ebenso wie *Faust*. ♣ Denn das Drama des *Faust* wird ja durch eine Wiederholung der teuflischen Verführung in Gang gesetzt. Weil die Verführung durch den Teufel und Satan, „die alte Schlange“, wie es in der Offenbarung des Johannes heißt, nicht ein zweites Mal in Unschuld – gleichsam naiv wie im Falle Evas – geschehen kann, sondern sich diesmal wissend vollzieht, handelt es sich in diesem Falle um einen Pakt, der zwischen Faust und dem Teufel mit Namen Mephisto geschlossen wird. ♣ Und schon der Mephistopheles des Volksbuches *Historia von D. Johann Fausten* aus dem 16. Jahrhundert kannte die Wirkung der Musik. Wenn der Doktor Faustus, den sein teuflischer Diener in die unchristliche magische Kunst einführt, von Zweifeln angefallen oder von Reue überwältigt wird, betäubt dieser ihn mit ZAUBERischer Musik. ♣

#### FAUST UND OPER: ZUR GESCHICHTE DER FAUST-OPERN

Bis ins 18. Jahrhundert wurde die Faust-Geschichte vor allem durch literarische Genres wie Theater, Puppenspiel und Roman verbreitet, manchmal auch im Singspiel, und zwar überwiegend in England und Deutschland. Dagegen war es die MUSIK von Louis-Alexandre Piccinni, die *Faust* 1828 auf die französische Bühne verhalf, – zu einer Zeit, als der Faust-Stoff ohnehin begann, die Welt der Musik zu erobern. Bereits im Jahr des Erscheinens von Johann Wolfgang Goethes *Faust. Ein Fragment* (1790) komponierte J. F. Reichardt *Musik zu Göthes Faust*. Bald darauf wurden die ersten Faust-Opern komponiert; von ihnen ist auf heutigen Bühnen zuweilen noch die romantische Oper von Ludwig Spohr zu hören, die 1816 uraufgeführt wurde, fünf Jahre nach Goethes *Tragödie erster Teil*. Doch nachdem Goethe nach jahrzehntelangen Vorarbeiten 1832 schließlich seinen *Faust II* herausgebracht und den Stoff damit in weltliterarische Dimensionen hatte ausgreifen lassen, scheinen Faust und Mephisto es vorgezogen zu haben, die Bühne zu wechseln: vom Sprechtheater zum Musiktheater. Denn seither sind zahllose Variationen des Motivs für die Oper komponiert worden. ♣ Die bekanntesten aus dem 19. Jahrhundert, dessen Opern sich weitgehend an Goethes Version hielten, sind – neben der genannten Oper von Berlioz – Charles Gounods *Faust* (1859) und Arrigo Boitos *Mefistofele* (1868). Die Faust-Opern des 20. Jahrhunderts emanzipierten sich von Goethe und entfernten sich wieder von seiner Vorlage. Ferruccio Busonis *Doktor*

*Faust* (1925) griff beispielsweise auf das Puppenspiel zurück; dagegen ließ sich Niels Viggo Bentzons *Faust III* (1964) von Kafka und Joyce sekundieren, um den *Faust II* zu überbieten, während Michel Butor und Henri Pousseur in ihrer Koproduktion *Votre Faust* (1969), in Anbetracht der unübersehbaren Fülle von Faust-Bearbeitungen darauf verzichtet haben, den vorliegenden Interpretationen eine weitere hinzuzufügen. Ihre *Fantaisie variable genre opéra* ist vielmehr eine Zitatmontage aus unzähligen Vorlagen, die versucht, buchstäblich Euren Faust, d. h. den des Publikums zu inszenieren, indem die Zuschauer jeweils zwischen verschiedenen Lösungen wählen können, – gleichsam Faust interaktiv. An diese Tradition einer Faust-Oper aus Zitaten schließt auch Pascal Dusapin an: mit Bezügen von Marlowe und Shakespeare bis Gertrude Stein und Heiner Müller. ✓ Dabei darf nicht vergessen werden, dass die moderne Faust-Dramaturgie durch die technischen Möglichkeiten der Cinematographie enorm beflügelt worden ist. Spätestens seit Friedrich Wilhelms Murnaus *Faust-FILM* von 1926 steht jede Gestaltung der Faust-Figur und ihres teuflischen Gehilfen im Schatten so eindrucklicher Filmbilder, wie das vom gemeinsamen Flug Emil Jennings mit Gösta Ekman durch den nächtlichen Himmel. Ohne solche BILDER im Kopf ist auch Gustav Gründgens berühmte Verkörperung des Mephisto nicht zu denken, die – nicht zuletzt durch die filmische Verbreitung – zum Sinnbild der Faust-Interpretation der Nachkriegszeit geworden ist. Seither stehen Faust-Bearbeitungen in der Oper immer auch vor der Aufgabe, eine musikalisch-akustische Formensprache hervorzubringen, der es gelingt, den Stoff trotz der reproduzierbaren Bilder zum Klingen zu bringen, – ob mit ihrer Hilfe oder aber, indem die Bilder destruiert oder deKOMPONIERT werden. Dusapins Oper überlässt einem Filmzitat aus Ingmar Bergmans Film *Persona* sogar das Schlusswort: „That's the way it is ...“ So die nüchterne Diagnose inmitten einer Szenerie des Nichts, – eines Nichts, das im Englischen viel sprechender mit *nothing* bezeichnet wird: NO-THING. ~ ~

#### VERFÜHRUNG UND WISSEN/SCHAFT

Ebenso wie die biblische Verführungsszene mit Eva, die von der Schlange dazu gebracht wird, vom verbotenen Baum der Erkenntnis zu essen, in der Geschichte der Verführung des Doktor Faustus durch Mephisto wiederholt wird, wiederholt sich auch deren zwiefache Wirkung in der ZWEIFELTIGKEIT von Erkennen: als Wissen und als Sexualität. Schließt aber das Erwachen des ersten Menschenpaares das Bewusstsein um ihre Sterblichkeit ein und zieht den Preis der Vertreibung aus dem Paradies – d. h. die Entlassung und den Eintritt in die Geschichte – nach sich, so verspricht dagegen Mephisto dem Faust das Paradies auf Erden, während dieser der Verführung im vollen Wissen um den Preis, seine Seele, zustimmt. So wird aus der Verführung ein PAKT, das ist ein Vertrag und ein Tausch. ✓ Mit diesem Pakt wird ein Geschehen in Gang gesetzt, dessen Dynamik sich sowohl in Form einer Liebestragödie als auch in Form einer so genannten Gelehrtentragödie entfaltet. Unterstützt durch die teuflischen Dienste des Mephistopheles, wird Faust zum Liebeskünstler und zum Schwarzkünstler. Vom Teufel verführt, wird er selbst zum Verführer, zu einem Don Juan, der nicht zählt. Viel zu sehr ist er damit beschäftigt, die Gesetze der Schöpfung zu kennen und zu beherrschen, besessen vom Wunsch, ohne Ansehung von Zeit- und Raumgrenzen über die Dinge, den Kosmos und die Vergangenheit zu verfügen. Auch wenn er die Hölle für eine Fabel hält, befindet er sich längst mittendrin. Denn nur die Hölle „ist unbegrenzt und nicht gebunden an einen Raum“, wie es im ersten Faust-Drama, in Christopher Marlowes *Tragical History of Doctor Faustus* (1604), heißt. Oder anders herum: Da, wo das menschliche Vermögen die Grenzen des Wissens und von Raum und Zeit überschreitet, ist die Hölle nicht weit. ✓ Die verschiedenen Faust-Bearbeitungen können danach unterschieden werden, ob ihre Handlung sich eher auf die erotischen

Er (ruhig und überzeugend wie ein Schauspieler lachend): — Was für ein Unsinn! Was für einen intelligenten Unsinn du redest! Es ist recht; was auf gut altddeutsch Aberwitz heißt. Und so künstlich! Eine gescheite Künstlichkeit, wie aus deiner Oper gestohlen! Aber wir machen hier doch keine Musik, augenblicklich. [...] Ich tue schon, was ich sage, halte aufs Tüpfelchen mein Versprechen, das ist geradezu mein Geschäftsprinzip, ungefähr wie die Juden die verlässlichsten Händler sind, und wenns zum Betrüge kam, nun, so ist es ja sprichwörtlich, daß immer ich, der an Treu und Redlichkeit glaubt, der Betrogene war ... Ich: — Dicis et non es. Ihr wollt wirklich da vor mir in dem Sofa sitzen und von außen her zu mir reden auf gut Kumpfisch, in altdutschen Brocken? Ausgerechnet hier in Welschland wollt ihr mich visitieren, wo ihr gänzlich aus Eurer Zone seid und nicht im geringsten populär? [...] Kunstmalers Baptist Spengler sieht auch nicht aus, als müßte er den Leichnam hären verummumt, wo er geht und steht die Warnungsklapper schwingen. Ich: — Steht es mit Spengler — so? Er: — Wie denn nicht? Es soll wohl mit dir allein so stehen? Ich weiß, du hättest das Deine gern ganz apart für dich und ärgerst dich über jeden Vergleich. Mein Lieber, man hat immer eine Menge Genossen! Natürlich ist Spengler ein Esmeraldus. [...] — aus: *Doktor Faustus* von Thomas Mann

Verführungskünste oder eher auf die frevlerischen Schwarzkünste des Doktors konzentriert. Nach Goethes *Faust* heißt das, ob sie das Gretchen-Geschehen in den Mittelpunkt stellen, so wie die meisten Faust-Opern des 19. Jahrhunderts, oder aber den Gelehrten, so wie viele der Faust-Opern, die nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Es war erst Goethe, der im Anschluss an die im 18. Jahrhundert populären Motive der gefallenen Unschuld und der Kindsmörderin diese in seine Neugestaltung des *Faust* aufgenommen und den Stoff mit der Gretchen-Geschichte an das Format eines bürgerlichen TRAUERSPIELS angepasst hat. Als solches wurde Faust operntauglich, zumal die Oper im 19. Jahrhundert gern auf diese literarische Gattung zurückgriff, um sich, ebenso wie das Theater, dem zunehmend bürgerlichen Publikum zuzuwenden. In Gounods *Faust/Margarethe* verbinden sich die Linien von Faust-Bearbeitung und Operngeschichte des bürgerlichen Zeitalters in idealer Weise: eine Liebesgeschichte mit tragischer Heldin als *grand opéra*. Zu gleicher Zeit zeichnete sich im 19. Jahrhundert eine Tendenz ab, den Faust zu feminisieren — in Gestalten wie Faustina und Mephistophela. Demgegenüber ist der moderne Faust weitgehend ein Männerstück. In den Faust-Bearbeitungen der Moderne stehen nämlich die Gefahren des Wissens und die TRAGISCHEN Seiten des Wissenschaftlers im Vordergrund. In der Folge von Oswald Spengler, der in seinem Buch *Der Untergang des Abendlandes* (1918) den Protagonisten von Aufklärungs- und Fortschrittsdenken als „faustischen Menschen“ bezeichnet hatte, war diese Formel zur abgenutzten Metapher einer kulturpessimistischen Modernekritik geworden. Mit dem Roman *Doktor Faustus* (1947) hat Thomas Mann ihr wieder ein konkretes Gesicht verliehen: in Gestalt des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, in der die Faustfigur selbst als Musiker auftritt. In der Lebensgeschichte des Leverkühn, der sich zunächst in der Wissenschaft der Theologie, einer Teufelwissenschaft, versucht und dann Musiker wird, verdichten sich einmal mehr die TRAGÖDIEN des Wissens und der Musik. Die Musik wird von Mann nicht als Gegensatz zur modernen Erkenntnis verstanden, sondern — mit Bezug auf die Zwölftontechnik Arnold Schönbergs — als zweideutig. Mehr noch: Die Musik sei die ZWEIFELTIGKEIT als System, einerseits Berechnung und Abstraktion, andererseits Sinnlichkeit und Geheimnis. Gefangen in dieser Zweideutigkeit, bleibt dem Faust des 20. Jahrhunderts nur die Klage: *Dr. Fausti Weheklage*. Und nach dem Zweiten Weltkrieg stimmt auch Mephistopheles in diese Klage ein. Die Faust-Bearbeitungen, die nach 1945 entstanden sind, stehen deutlich unter dem Eindruck jenes Sündenfalls, den sich viele Wissenschaftler durch ihre Beteiligung an der Vernichtungspolitik der Nazis, am Krieg und am Bau der Atombombe haben zuschulden kommen lassen. Für den Faust-Stoff bedeutet das, dass er nun unter dem Motto „make WAR not LOVE“ steht. Am direktesten wurde der Faust-Stoff in einem solchen politischen Sinne im jüngsten Projekt eines *American Faust* aktualisiert, das Pamela Rosenberg in San Francisco initiiert hat. In John Adams Oper *Doctor Atomic* (2005) nach Texten von Peter Sellars ist die Bombe in die Position der angebeteten Trinität aufgerückt. Auf dieser Linie steht auch Pascal Dusapins Oper über die letzte Nacht des Faustus. Auch wenn Dusapin eine derart eindeutige Aktualisierung vermeidet, konzentriert seine Oper sich — mit Bezug auf den dritten Akt von Marlowes *Tragischer Historia* über die „Mysterien der Astrologie“ — auf die Geschichte des Wissenschaftlers, der bis in die letzten Geheimnisse der Schöpfung vordringen will, und verzichtet vollständig auf die Gretchen-Geschichte. ~ ~

#### POLY- UND MONO-DIABOLISMUS

Wenn der moderne Faust allein das Drama des Wissenschaftlers darstellt, hat das Konsequenzen auch für das Personal der Handlung. Es konzentriert sich auf das Paar Faust und Mephistopheles. Seit Goethes *Faust* sind die beiden als Doppelgängerpaar gestaltet. Auf diese Weise hat eine Metamorphose des Mephisto zum Individuum

stattgefunden, zu einer ebenso singulären Persönlichkeit wie Doktor Faust, diesem ebenbürtig und mit ihm im Bunde. Der Teufelspakt wird damit unter anderem zu einer Alternative und Herausforderung des Bundes Gottes mit seinem Volk (Klaus Briegleb). ↗ Ein derartiger Aufstieg des Teufels zum Individuum setzt voraus, dass er in-dividuum ist, nicht teilbar. Dies erfordert die Reduktion der Teufelsschar und deren Verdichtung in einer einzigen Gestalt. Dafür bedarf es des Abschieds von der monströsen Vielgestaltigkeit des mittel- und frühneuzeitlichen Satanismus. Unter den dramatis personae von Marlowes Faust-Stück traf man den Teufel noch im Plural und unter vielen Namen an, polymorph und polyphon. Neben dem Teufel treten dort auf: Luzifer, Beelzebub, Mephistopheles und der Böse Engel – denen nur der eine Gute Engel gegenübersteht. Das ist gut biblisch gedacht, denn Satan ist – als gefallener Engel – nicht nur, obwohl aus der Engelsschar verstoßen, den himmlischen Wesen verwandt; er trägt auch viele Namen: „der große Drache, die alte Schlange, die da heißt Teufel und Satan“, wie die Apokalypse des Johannes formuliert. An der Individualisierung des Teufels hat schon John Milton in seinem großen Epos *Paradise lost* (1667) gearbeitet. Zwar ist Miltons Satan in seinem Höllen-Reich nicht allein, sondern regiert dort als Fürst der Unterwelt, ganz im Sinne der Souveränitätsidee des Barock, die den politischen Herrscher – in Analogie zum himmlischen Regenten – als Fürst der Welt konzipierte. Doch sobald der Satan in *Paradise lost* seine Heimstatt verlässt und sich durch die Welt der Schöpfung bewegt, ist er allein – und einsam. Denn Milton hat den Teufel als traurigen Helden gestaltet und ihm ausgesprochen menschliche Züge verliehen, wenn er ihn uns traurig, eifersüchtig und ängstlich vorstellt. In Goethes *Faust* dann wird der EINE Repräsentant des Diabolischen mit Namen Mephisto zum Partner und DOPPELGÄNGER von Doktor Faust, als Gegenspieler Gottes. Diesem muss Faust die Gefolgschaft ankündigen, um mit Mephisto gemeinsam unbegrenzt durch Räume und Zeiten zu reisen. Der neuzeitliche Trend zum Mono-Diabolismus geht einer Schwächung des Mono-Theismus einher. ↗ Auf ihrer Reise in die Gegenwart sind sich Faust und Mephisto dann immer ähnlicher geworden – bis sie bei Pascal Dusapins kaum noch zu unterscheiden sind. Denn in *Faustus, the Last Night* tritt Mephistopheles als eine Art Echostimme von Faustus auf. Zwar fehlt dem vor Angst schlotternden Faust das diabolische Lachen, über das Mephisto verfügt, doch beide ähneln sich in ihrem Stottern. Und zeitweilig stimmt auch Mephisto in Fausts Klage ein. Selbst der notorische Neinsager Mephisto ist in dieser seiner Geste unsicher geworden und zieht sich auf die Formel „I would prefer not to“ zurück. Als sei es eine Laune seiner Befindlichkeit und nicht ein striktes Teufels-Tabu, die Antwort auf die Frage, wer die Welt erschaffen habe, zu verweigern. ↗ Der Angleichung von Faustus und Mephistopheles korrespondiert der Einfall Dusapins, das Gute und Böse in einer Gestalt zu vereinigen, in der Figur des Togod – Anagramm von Godot und Wortspiel zugleich: to god. Mit dieser Engführung von Gut und Böse in einer Figur radikalisiert Dusapin einen aufklärerischen Gedanken, der das nicht realisierte Faust-Projekt von Gotthold Ephraim Lessing begründete. Lessings Faust favorisiert nämlich in seiner Geisterbeschwörung den schnellsten Geist und entscheidet sich für denjenigen, der so schnell ist „wie der Übergang vom Guten zum Bösen“ – ebenso wie der Mensch, den Lessing als gemischten Charakter beschrieben hat. Bei Dusapin beherrscht Togod zugleich UNDERWORLD und OVERWORLD, bei ihm sind der Fürst der Unterwelt und der Fürst der Welt also identisch geworden. ↘ ↘

Ich will von nun an die Seele der antiken Kultur, welche den sinnlich-gegenwärtigen Einzelkörper zum Idealtypus des Ausgedehnten wählte, die apollinische nennen. Seit Nietzsche ist diese Beziehung jedem verständlich. Ihr gegenüber stelle ich die faustische Seele, deren Ursymbol der reine grenzenlose Raum und deren „Leib“ die abendländische Kultur ist, wie sie mit der Geburt des romanischen Stils im 10. Jahrhundert in den nordischen Ebenen zwischen Elbe und Tajo aufblühte. Apollinisch ist die Bildsäule des nackten Menschen, faustisch die Kunst der Fuge. Apollinisch sind die mechanische Statik, die sinnlichen Kulte der olympischen Götter, die politisch vereinzelt Griechenstädte, das Verhängnis des Ödipus und das Symbol des Phallus, faustisch die Dynamik Galileis, die katholisch-protestantische Dogmatik, die großen Dynastien der Barockzeit mit ihrer Kabinettspolitik, das Schicksal Lear's und das Ideal der Matrona von Dantes Beatrice bis zum Schlusse des zweiten Faust. Apollinisch ist die Malerei, welche einzelne Körper durch scharfe Linien, Konturen begrenzt; faustisch ist die, welche durch Licht und Schatten Räume imaginiert. [...] faustisch ist ein Dasein, das mit tiefster Bewußtheit als Innenleben geführt wird, das sich selbst zuseht, eine eminent persönliche Kultur der Memoiren, Reflexionen, der Rück- und Ausblicke und des Gewissens. [...] ↗ Die ganze magische, von der Kirche mit dem vollen Gewicht ihrer Autorität gedeckte himmlische Hierarchie von den Engeln und Heiligen an bis zu den Personen der Dreifaltigkeit entkörperlichet sich, verblaßt mehr und mehr und unvermerkt verschwindet der Teufel, der grosse Gegenspieler im Welt-drama, aus den Möglichkeiten des faustischen Weltgefühls. Er, nach dem noch Luther sein Tintenfaß warf, wird von den protestantischen Theologen längst mit verlegenem Schweigen übergangen. Die Einsamkeit der faustischen Seele verträgt sich nicht mit einem Dualismus der Weltmächte. Gott selbst ist das All. [...] ↘ aus: *Der Untergang des Abendlandes* von Oswald Spengler

Pascal Dusapin verortet das Geschehen von Fausts letzter Nacht im doppelten Sinne jenseits des Lustprinzips: durch den Verzicht auf den Eros und durch die traumatisierte Stimme des Engels. *Jenseits des Lustprinzips*, wo Sigmund Freud die Gedächtnisform des Traumas analysiert hat, hat auch Michel Poizats seine schon erwähnte Operngeschichte *Der Schrei des Engels* angesiedelt. Zwar ist in Dusapins Oper die Stimme des Engels, die die letzten Nummern wie eine Stimme aus dem Off begleitet, nicht als Schrei gestaltet. Doch vertritt bei ihm der Engel die Stimme des Traumas, indem sie den ständig sich wiederholenden Bruch von Satz, Wort und Sinn rhythmisiert: die Verse gebrochen, einzelne Worte und Silben wiederholend, so dass sich aus ihnen kein zusammenhängender Satz mehr heraushören lässt. „The Angel is terrified, gasping“, so die Regieanweisung. Während der erschreckte Engel nach Luft schnappt, ist Faust von Angst überwältigt. Denn in Dusapins Szenario verfügt Faust nicht über Räume und Zeiten, sondern es ist die Vergangenheit, die ihn beherrscht: „Perhaps you have finished with the past, but the past has never finished with you.“ Dennoch ist das Faust-Spiel nicht aus, geht die ars combinatoria von Gut und Böse weiter. Zwar wurden die Positionen neu gemischt, aber die Faust-Spur der Oper setzt sich fort, als *angelus/diabolus* in musica, als Schrei, Lachen, Stottern und als Nichts, im Widerstreit mit den Klängen der Musik: Nachhall des merkwürdigen Pfeifens, mit dem vor nunmehr einhundertfünfzig Jahren *Mefistofele* bei Boito als Titelheld die Opernbühne betrat. 1

Aus *Nichts* schafft Gott, wir schaffen aus  
*Ruinen!* Erst zu Stücke müssen wir  
 Uns schlagen, eh wir wissen, was wir sind  
 Und was wir können! – Schrecklich Los! –  
 – Doch sei's!  
 aus: *Don Juan und Faust* von Christian  
 Dietrich Grabbe



# hölle



FAUST Mut! Wir sind am Ziel.  
MEPHISTOPHELES Danke. Du bist es ... Ich niemals. Ich werde keinen Schritt weiter tun. Welch grimmige Kälte hier oben!  
FAUST Hier gibt es kein Weiter noch Höher. Du zitterst ja?  
MEPHISTOPHELES Das macht die Höhe. Nicht die Luft.  
FAUST Fast ist man im Himmel. Mir sind alle Zonen gleich. Man spürt weder Hitze noch Kälte, wenn man immer an etwas anderes denkt. Gut denn, geh ... Wir sehn uns wieder.  
MEPHISTOPHELES Das ist mir auch lieber ... Ich habe die Bergkrankheit. Warum hast du mich nach oben mitgeschleppt?  
FAUST Du hast noch immer nicht begriffen, daß es weder Oben noch Unten gibt ... [...]

— aus: *Der Einsame oder die Verfluchung des Universums* von Paul Valéry

## ACT 2, SCENE 5

FAUST First will I question with thee about hell.  
Tell me, where is the place that men call hell?

MEPHISTOPHELES Under the heavens.

FAUST Ay, but whereabouts?

MEPHISTOPHELES Within the bowles of these elements,  
where we are tortured and remain for ever.

Hell hath no limits, nor is circumscribed  
in one self place, for where we are is hell,

and where hell is must we ever be.

And, to conclude, when all the world dissolves,  
and every creature shall be purified,  
all places shall be hell that is not heaven. [...]

FAUST Zuerst will ich dich nach der Hölle fragen.  
Sag an, wo liegt das, was wir Hölle nennen?

MEPHISTOPHELES Unter dem Himmel.

FAUST Frellich! Aber wo?

MEPHISTOPHELES Im Eingeweide tief der Elemente,  
die quälend uns für immerdar umgeben.

Die Hölle ist unbegrenzt und nicht gebunden  
an einen Raum, denn wo wir sind, ist Hölle,

und wo die Hölle ist, müssen stets auch wir sein,

und — letzten Ends — wenn diese Welt vergeht  
und alle Kreatur geläutert wird,

wird allerorten, wo nicht Himmel ist, die Hölle sein. [...]

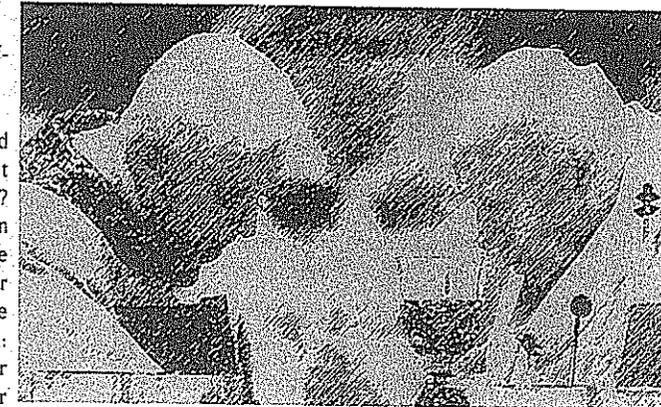
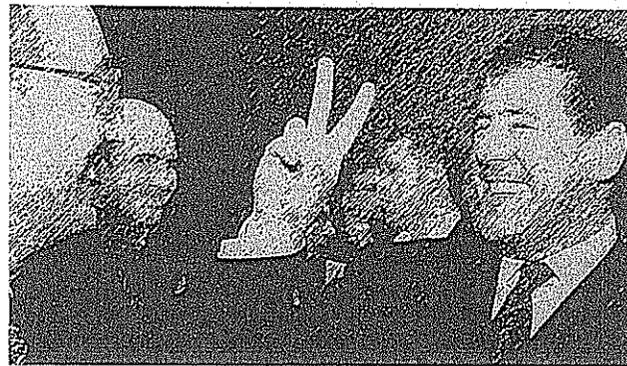
— aus: *The Tragical History of Doctor Faustus* von  
Christopher Marlowe (dt. Übersetzung: Adolf Seebass)

[16]

Ein Disputation von der Hell / Gehenna genandt / wie sie erschaffen vnd gestalt seye / auch von der Pein darinnen.

[...] Hierauff nam D. Faustus jm widerumb für / ein Gespräch vnd Colloquium (dann jme abermals von der Hellen geträumet hatt) mit dem Geist zu halten. Fragte derwegen den Geist / was die Helle sey? Zum andern / wie die Helle beschaffen vnd erschaffen seye? Zum dritten / was für Wehe vnd Klagen der Verdampften in der Helle seye? Zum vierdten vnd letzten / ob der Verdampfte wider zur Hulde Gottes kommen könne / vnd von der Hellen erlöset möchte werden? Dem gab der Geist auff keine Frage Antwort / vnd sprach: Herr Fauste / dein Fragen vnd Disputation von der Hell vnd jrer Wirckung / möchtest wol vnterlassen / Lieber was machstu auß dir selbst? Vnd wenn du gleich in Himmel steigen könntest / wollte ich dich doch wider in die Helle hinunter stürzten / denn du bist mein / vnd gehörest auch in diesen Stall. Darumb lieber Fauste / laß anstehen / viel von der Helle zu fragen / frage ein ander dafür / Dann glaube mir darumb / da ich dirs erzehle / wirdt es dich in solche Rew / Vnmuth / Nachdencken vnd Kummernuß bringen / daß du wolltest / du hettest die Frage vnterwegen gelassen / Jst derhalben noch meine Meynung / du lassest es bleiben. [...]

— aus: *Historia von D. Johann Fausten*



Im mittelalterlichen Weltbild stellte man sich die Hölle als jenen „Einschlagkrater“ vor, den Luzifer bei seinem Sturz aus dem Paradies hinterlassen hatte. Es ist ein in neun konzentrischen Kreisen angeordnetes Loch. Im Mittelpunkt der Erde, dem innersten Höllenkreis, steckt Luzifer. Von dort geht es zur südlichen Hemisphäre und zum Purgatorium; dem Läuterungsberg mit seinen sieben Stufen oder Ringen hinauf zu Spitze, dem Ort des irdischen Paradieses, dem Garten Eden. Über ihm wölben sich neun himmlische Sphären, die wiederum umgeben sind vom Empyreum, jener höchsten himmlischen Sphäre als Sitz der neun Engelsordnungen und Gottes.

faustus,  
the last night

Oper in einer Nacht und elf Nummern von PASCAL DUSAPIN

Auftragswerk der STAATSOPER UNTER DEN LINDEN und der Opéra National de Lyon

URAUFFÜHRUNG an der Staatsoper Unter den Linden am 21. Januar 2006