

HMT Rostock
Institut für Musik

Ignaz Walter - der Komponist der ersten Faust-Oper?

Prof. Dr. Hartmut Möller
Prof. Dr. Birger Petersen

von
Margarethe Maierhofer-Lischka
Matrikelnr.: 20062044
Dresden
4.3.2010

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Leben und Wirken Johann Ignaz Walters	4
3	Zur Geschichte des Regensburger Theaters unter Walters Direktion	8
4	Zur Geschichte des Faust-Stoffes in der Musik	10
5	Zu Entstehung und Aufführungsgeschichte	12
6	Zur Quellenlage	15
6.1	Die Dresdner Partitur	15
6.2	Die Berliner Partitur	16
6.3	Die Regensburger Partitur	16
6.4	Abschriften	17
6.5	Originaldrucke von Libretti und Abschriften	18
7	Zu den Libretti	19
7.1	Textquellen	19
7.2	Die beiden Libretti im Überblick	21
8	Walters Faust-Oper im Kontext ihrer Zeit	25
8.1	Einführung	25
8.2	Exkurs: Zur Gattungsgeschichte der deutschsprachigen Oper	26
8.3	Gattungszuordnung	27
8.4	Tonalität und Harmonik	29
8.5	Formale Gestaltung	33
8.6	Zur Instrumentation und musikalischen Gestaltung	34
9	Zusammenfassung und Abschlussbemerkung	40

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Zeile in Matthias Nagels Buch „Thema und Variationen – das Philharmonische Orchester Regensburg und seine Geschichte“. Dort findet sich Johann Ignaz Walter als der Komponist einer frühen Faust-Oper erwähnt. Einen weiteren Stein des Anstoßes lieferte Joachim Kreutzers „Faust – Mythos und Musik“¹. Johann Ignaz Walter (1755-1822), zu seinen Lebzeiten ein reputabler Sänger und Komponist, zählt heute zu den vielen Gestalten in der Musikgeschichte, die vor allem Spezialisten bekannt sein dürften. Er geriet erst vor Kurzem wieder ins Gespräch, als der Bremer Musikwissenschaftler Oliver Rosteck 2004 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden auf die Partitur der Faust-Oper stieß und sie als „Wiederentdeckung“ eines „vergessenen“ Werkes bekannt machte.²

Dabei ist es angebracht, vielmehr von *zwei* Faust-Opern zu sprechen, da Walter diesen Stoff nach seiner Erstfassung mit dem Titel *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt* (1797) gut zwanzig Jahre später noch einmal als *Doctor Faust* (1818) mit einem anderen Libretto neu bearbeitete. Zudem war im Rahmen der Faust-Forschungen schon mehrfach auf diese Werke hingewiesen worden. Phillip Spitta widmete Walters Faust 1892 einen umfangreichen monographischen Artikel,³ und zuletzt stellte Beate Agnes Schmidt 2006 die erste Waltersche Opernfassung in einem Exkurs innerhalb ihrer Untersuchung zu „Musik in Goethes Faust“⁴ dar. Jedoch wurde das Werk bis heute nicht vollständig erschlossen. Diese Arbeit versucht nun, die Spuren von Walters Leben und Wirken zusammenzutragen und ein Schlaglicht auf seine beiden „Fäuste“ zu werfen. Dabei wird vor allem Wert gelegt auf die Darstellung der Quellenlage, sowie die Einordnung in den Kontext seiner Entstehungszeit. Abschließend wird eine Einschätzung der heutigen Bedeutung der Oper versucht im Hinblick auf eine mögliche Neu-Edition oder Wiederaufführung. Zu Fragen des Opernlibrettos existiert bereits eine umfassende Arbeit von Andreas Meier,⁵ weswegen hier nicht im Speziellen auf die literarische Gestaltung des Librettos, vielmehr der beiden Libretti, eingegangen wird. Insbesondere was handschriftliche Quellen zur Oper oder zu Walters Vita angeht, sind sicher noch weitere neue Funde möglich. Auch konnten die Provenienzwege der einzelnen Opernpartituren nicht

¹Hans-Joachim Kreutzer. *Faust – Mythos und Musik*. München, 2003.

²Vgl. Oliver Rosteck. „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“. In: *SLUB-Kurier* 19.4 (2005), S.16–17 sowie Oliver Rosteck. „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“. In: *Impulse - Magazin der Universität Bremen* 1 (2005), S.26–27

³Phillip Spitta. „Die älteste Faust-Oper und Goethe’s Stellung zur Musik“. In: *Zur Musik*. Berlin/Hildesheim, 1892/1976 (im folgenden zit. als Spitta).

⁴Beate Agnes Schmidt. *Musik in Goethes Faust*. Sinzing, 2006, S.191-202.

⁵Andreas Meier. *Faustlibretti*. Frankfurt, 1990.

restlos geklärt werden. Insofern kann diese Arbeit aber hoffentlich ein Anfang sein, um weitere Beschäftigung mit Ignaz Walter und seinem musikalischen Schaffen anzuregen.

2 Leben und Wirken Johann Ignaz Walters

„...verfaßt von Ignaz Walter, Churfürstlich-Maynzischen Hofsänger“: So nennt sich der Komponist selbst auf dem Titelblatt seiner Faust-Oper. Aus dem Titel „Churfürstlich Maynzischer Hofsänger“ spricht sein Selbstbewusstsein als Künstler, und gleichzeitig weist er auf Walters Vielseitigkeit hin. Seine erste Karriere begann er als Sänger, später machte er sich als Theaterdirektor und Komponist einen Namen – ein typisches Beispiel für den möglichst umfassend gebildeten Berufsmusiker seiner Zeit. Obwohl er zu Lebzeiten weithin Achtung genoss, sind die Spuren seines Lebens und Wirkens heute spärlich und teils schwer zu verfolgen.

Ignaz Walter wurde 1758 in Radonitz, heute Radonice, in Böhmen geboren.⁶ Das Städtchen war damals bekannt für seine Musikerfamilien, die meist als fahrende Spieltruppen oder Wanderkapellen durchs Land zogen, somit für sich und die in der Heimat zurückgebliebenen Angehörigen Geld erwirtschafteten und den Ruf des Ortes mehrten.⁷

Ignaz, mit vollem Namen Johann Ignaz Walter, teils auch „Walther“ oder „Ignatz Walter“ geschrieben, wuchs in Radonice auf und erhielt dort seine erste Erziehung in den „Wissenschaften und der Musik“⁸. Wie viele begabte junge Musiker zu dieser Zeit zog er bald aus seiner Heimat fort, um in einer der großen europäischen Städte eine bessere Ausbildung zu erhalten und dort seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Das erste Ziel von Böhmen aus hieß Wien. Von 1789 bis 1796 hielt er sich dort auf, nahm Unterricht in Gesang und studierte Komposition beim damaligen kaiserlich-königlichen Hofkapellmeister Starzer.⁹ Bald erhielt Walter ein Engagement als Tenorist an der Wiener Hofoper und machte dadurch vielleicht auch die Bekanntschaft Mozarts, der sich zur selben Zeit in Wien aufhielt. Mit Sicherheit hat Walter Mozarts Werke intensiv studiert, denn in sei-

⁶Felix Joseph Lipowsky. *Baierisches Musik-Lexikon*. München, 1811 (im folgenden zit. als BML), Sp.373 In Ernst Ludwig Gerber. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 4 Bänden*. Leipzig, 1812/1814 (im folgenden zit. als TKL2), Bd.4, Sp.502 wird Walters Geburtsjahr abweichend mit 1759 angegeben, dagegen 1755 in Ludwig Finscher, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. 19 Bde. Kassel, 1994 ff. (Im folgenden zit. als MGG²), Bd.15, Sp.443

⁷Näheres zu Walters Familiengeschichte findet man bei Manfred Walter. „Die Walter aus Radonitz - ein böhmisch-österreichisches Hutmacher- und Musikergeschlecht“. In: *Adler* 12 (1980/82), S.330–335

⁸Dominicus Mettenleiter. *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*. Regensburg, 1866 (im folgenden zit. als Mettenleiter), S.267.

⁹Ernst Ludwig Gerber. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 2 Bänden*. Leipzig, 1790–92 (im folgenden zit. als TKL1), Sp.761.

nem eigenen Schaffen ist deutlich der Einfluss von Mozarts Stil zu spüren¹⁰. Karl-Maria Pisarowitz¹¹ hatte daher noch vermutet, Mozart habe Walter als Wunschbesetzung für den Bassa Selim in der „Entführung aus dem Serail“ vorgesehen, da ein Sänger namens Walter in einem Brief vom 1.8.1781 erwähnt wird. Mozart berichtet darin über den Beginn der Arbeiten an der „Entführung“:

Nun hat mir vorgestern der Junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben. ich muß bekennen, daß, so schlecht er meinetwegen gegen andere leute seyn kann, das ich nicht weis, so ein guter freund ist er von mir. - das Buch ist ganz gut. das Sujet ist türkisch und heist; Bellmont und konstanze. oder die verführung aus dem Serail. - die Sinfonie, den Chor im ersten actt, und den schluß Chor werde ich mit türkischer Musick machen. M.elle Cavalieri, M.elle teyber, M.r fischer, M.r Adamberger, M.r Dauer und M.r Walter, werden dabey singen. - mich freuet es so, das Buch zu schreiben, daß schon die erste Aria von der Cavalieri, und die vom Adamberger und das terzett welches den Ersten Actt schliesst, fertig sind.¹²

Diese Vermutung gilt laut Thomas Emmerig¹³ inzwischen als widerlegt. Da zur selben Zeit mehrere Musiker namens Walter in Wien wirkten, ist der Name *Walter* nicht eindeutig einer bestimmten Person zuzuordnen. Zudem wurde Ignaz Walter, wie auch Pisarowitz¹⁴ vermerkt, in Wien „vorzeitig entlassen“, befand sich also zum Zeitpunkt der Uraufführung vielleicht gar nicht mehr in Wien. Darüber hinaus gibt es keinerlei weitere Anhaltspunkte, dass Mozart die Rolle des Bassa zuerst als Sänger- statt als Sprechrolle konzipiert hätte, und im weiteren Verlauf der Mozartschen Korrespondenz wird der Name *Walter* kein einziges Mal mehr genannt. Zur Besetzung der Uraufführung schreibt Mozart lediglich:

Bassa Selim - H: Jautz – Ein acteur / hat nichts zu singen¹⁵

Das Wirken Walters an der Wiener Hofoper und die Umstände seiner Entlassung sind bis heute nicht näher untersucht worden. Es wäre zu prüfen, inwieweit sein Engagement

¹⁰MGG², Bd.17, Sp.444.

¹¹Vgl. dazu seinen Artikel „Mozarts Urbassa“, auf den er auch in seinem Artikel zu Walter in der alten MGG verweist: Friedrich Blume, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1965 ff. (Im folgenden zit. als MGG), Sp.190

¹²Wilhelm A. Bauer und Otto E. Deutsch, Hrsg. *Mozart - Briefe und Aufzeichnungen*. Bd. III. Kassel, 1963 (im folgenden zit. als MBA), S.143.

¹³MGG², Bd.17, Sp.443.

¹⁴MGG, Bd.14, Sp.190.

¹⁵MBA, S.145.

in Zusammenhang steht mit dem Versuch Kaiser Josephs II., eine deutsche Nationaloper in Wien aufzubauen – ein Experiment, das lediglich wenige Jahre Bestand hatte.

Nach seinem Aufenthalt in Wien ging Walter nach Prag, wo er von 1782 bis 1784 blieb und 1783 als erster Tenor am Nostizschen Theater angestellt wurde. Für dieses Haus schrieb er mehrere Opern: *Die 25000 Gulden*, *Der Graf von Walltron*, *Der Kaufmann von Smyrna* sowie *Der Trank der Unterblichkeit*.¹⁶ Darauf zog er nach Riga, damals eine der wichtigen Musikstädte Nordeuropas, wo er 1786 eine Sängerkollegin heiratete, die Sopranistin Juliane Brown-Roberts. Noch im selben Jahr wurden beide Eheleute am Hoftheater zu Frankfurt und Mainz engagiert; ab dem 24.1.1789 darf Walter sich „kurfürstlicher Hofsänger“ nennen. Hinter dem Titel verbirgt sich nicht nur ein Zuwachs an Prestige, sondern auch der Anspruch auf Pension, was zu Walters Zeiten ein Privileg war, da der durchschnittliche Musiker nach Diensten bezahlt wurde und selten fest angestellt war.

1793 verlassen die Walters „wegen Kriegsunruhen“¹⁷ Mainz und ziehen erneut um nach Hannover, wo sie der Theatertruppe Friedrich Wilhelm Großmanns beitreten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Walter und seine Frau schon vorher Kontakt zu Großmann gehabt und in einigen seiner Theaterproduktionen mitgewirkt hatten. Friedrich Wilhelm Großmann, ein höchst erfolgreicher Prinzipal, hatte seit 1783 die Leitung des kurmainzischen Hoftheaters inne, und erweiterte im Laufe der folgenden Jahre seinen Wirkungskreis auf die Hoftheater zu Frankfurt und Bonn. Ab 1787 übernahm er schließlich die Leitung des hannoverschen Hoftheaters, von wo aus er auch die Theater in Kassel und Bremen regelmäßig bespielte.¹⁸ In der Theaterzeitschrift „Rheinische Musen“, von Heinrich Gottlieb Schmieder herausgegeben, erhält das Ehepaar Walter 1794 eine ausführliche Würdigung:

Hr. Walter als Belmonte entzückte durch seinen vortrefflichen Gesang, und gleich bei der ersten Arie [...] waren wir so ganz von dem vortrefflichen Vortrage und der schönen Stimme dieses großen Künstlers hingerissen, daß uns, fast unwillkürlich, ein Bravo nach dem anderen entfuhr. Was eine Seltenheit bei großen Sängern ist, ist, daß dieser Mann mit seinem schönen Gesange auch eine gute richtige Aktion und Declamation im Dialog verbindet. [...] Er hat die Oberdirektion über die Oper und das Orchester, welchem er auch nicht den kleinsten Fehler ohngerügt hingehen läßt, ist ein guter theoretischer Mu-

¹⁶TKL1, Bd.2, Sp.761-62.

¹⁷Mettenleiter, S.267.

¹⁸Zum Wirken des Prinzipals Großmann und seiner Theatertruppe siehe Birgitta Weber, Hrsg. *Sind die Kerls, die Komödianten rasend? - Friedrich Wilhelm Großmann und das hannoversche Hoftheater im 18. Jahrhundert*. Hannover, 1996

siker, und Componist verschiedener, an andern Orten mit Beifall gegebenen Opern, welche bald zu hören unsere Erwartung auf das äußerste gespannt ist. Konstanze, Mad. Walter, ließ uns ebenfalls in der Erwartung, welche wir von dieser berühmten Sängerin hatten, nicht in geringsten getäuscht seyn; ihre Stimme ist angenehm, und schön, ihre Modulation und alle Manieren ihres Vortrags sind vortrefflich; mit einem Wort, dieses Paar verdient einen der ersten Plätze unter den jetztlebenden Mitgliedern des deutschen Operntheaters.¹⁹

Ignaz Walter betätigte sich bei Großmann zuerst als Sänger, übernahm aber anscheinend im wachsenden Umfang auch weitere Aufgaben. Die Quelle nennt ihn irrtümlich schon 1794 „Operndirektor“ – die eigentliche Musikdirektion hatte zu dieser Zeit, von 1792 bis 1794, Johann Heinrich Fischer inne.²⁰ Walter erhält nachweislich erst nach Grossmanns Tod 1799 die musikalische Leitung der Theatergesellschaft²¹.

Spielorte sind neben Hannover und Bremen noch weitere Höfe in Mitteldeutschland. Seine Stellung verschafft Walter vielfältige Kontakte, und ermöglicht ihm nicht zuletzt, öfters eigene Kompositionen aufführen zu lassen. Dazu zählt neben der Oper *Der Spiegelritter* (Uraufführung 1791), die überregional bekannt und aufgeführt wurde, auch *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*. Dank seiner regen Aktivitäten erhielt er 1804 einen Ruf nach Regensburg. Dort übernahm er die Leitung des durch Erzbischof Dalberg neu etablierten städtischen Theaters, das er am 7.9.1804 eröffnen durfte und bis zu seinem Tode am 22.2.1822 leitete²². Da seine Ehe mit Juliane Brown kinderlos blieb, nahmen die Walters 1795 eine Ziehtochter, Therese, an, die am Regensburger Theater als „Bühnenkünstlerin“²³ bekannt wurde. Die gesamte Familie arbeitete also am Theater²⁴

¹⁹Zitiert nach Michael Rüppel. *Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrüttet - Bremer Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1996, S.316-17

²⁰Ebd., S.317.

²¹In der biographischen Literatur wird Walter mehrfach als „Leiter“ der Großmannschen Theatertruppe bezeichnet, was suggeriert, er hätte das Amt des Prinzipals übernommen. Als Musikdirektor hatte er zwar sicher mehr Einfluss auf die Theatergeschäfte als bisher, das Amt des Prinzipals versah nach Großmanns Tod jedoch dessen Witwe Antonia Viktoria Großmann. Siehe hierzu ebd., S.347

²²Zu Walters Direktionszeit siehe insbesondere Magnus Gaul. *Musiktheater in Regensburg*. Regensburg, 1999, S.29-30, Helmut Pigge. *Theater in Regensburg*. Regensburg, 1998 sowie Matthias Nagel. *Thema und Variationen - das Philharmonische Orchester Regensburg und seine Geschichte*. Regensburg, 2001.

²³MGG, Bd.14, Sp.192.

²⁴Lediglich Karl Kutsch (*Großes Sängerlexikon*. 7 Bde. München, 2004, Bd.5, S.3653) erwähnt, Walters Frau sei in Bremen nach einem Unfall erblindet und habe daher ihre Sängerlaufbahn beenden müssen. Dies wird jedoch durch keine der anderen Quellen bestätigt. Da nicht einmal die ältesten Biographien Walters – Mettenleiter und Lipowsky – diesen Vorfall erwähnen, kann man diese Behauptung als sehr fragwürdig betrachten.

und erwirbt sich dadurch einen guten Ruf:

Ignaz Walter war selbst ein vortrefflicher Schauspieler und Sänger, ebenso wie seine Frau und Tochter. Dazu kam noch, daß er als Compositeur nicht eben Mittelmäßiges leistete.²⁵

Als Theaterchef hat Walter es wohl verstanden, sich Respekt und Sympathie der Regensburger zu verschaffen, sonst wäre er nicht fast zwanzig Jahre in seinem Amt verblieben. Zum Abschluss sei hier ein Charakterbild Walters wiedergegeben, wie ihn Helmut Pigge beschrieben hat:

Mit Ignaz Walter war nicht nur ein solider und rechtschaffener Mann dahingegangen, sondern für Regensburg auch die letzte Direktionspersönlichkeit, deren Wurzeln noch in jenen patriarchalischen Verhältnissen der Prinzipalschaft und der reisenden Gesellschaften ruhten. Wer nach ihm auf den Regensburger Direktionsstuhl kam, gehörte bereits dem neuen Jahrhundert an – all diese Unternehmer, so geschäftig, tüchtig und zum Teil aufopfernd sie auch sein mochten, lassen die individuellen Züge vermissen, die uns die Persönlichkeit Walters trotz vieler unbezweifelbarer künstlerischer und menschlicher Schwächen so reizvoll machen. Keiner seiner Nachfolger hat jemals auf eine derartig lange Direktionszeit in Regensburg zurückblicken können.²⁶

3 Zur Geschichte des Regensburger Theaters unter Walters Direktion

Ignaz Walter amtierte von 1804 bis zu seinem Tod am 22.2.1822 als Theaterdirektor in Regensburg. Dabei war er kein Angestellter eines Hofes, sondern selbständiger privater Unternehmer. Mit dem Regensburger Theater übernahm Walter ein gerade erst neu gegründetes Haus, das auf Initiative des Fürstprimas Carl von Dalberg 1803 ins Leben gerufen worden war. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte es seit 1760 in Regensburg die Thurn- und Taxische Hofkapelle gegeben – sie sollte noch bis 1806 Bestand haben – sowie zwischen 1786 und 1795 einen ersten städtischen Theaterbetrieb, der allerdings aus fürstlichen mäzenatischen Mitteln finanziert wurde. Daneben pulsierte in der Stadt ein reiches bürgerliches Kulturleben. Zahlreiche Musik- und Theatervereinigungen veranstalteten private Konzerte und Aufführungen.²⁷

²⁵Mettenleiter, S.265.

²⁶Pigge, *Theater in Regensburg*, S.57.

²⁷Gaul, *Musiktheater in Regensburg*, S.26-30.

Damit musste nun Walter konkurrieren. Er war allerdings nicht ganz sein eigener Herr, sondern wurde in seinem Amt als Intendant von einem mehrköpfigen Beirat kontrolliert, dem unter Anderem auch Christian Andreas Mämminger – der Librettist der zweiten Faust-Oper – als Referent für das „Cassa-Wesen“ angehörte.²⁸ Am 7.9.1804 wurde das neuerbaute Haus mit dem Lustspiel *Der Puls* sowie der Kantate *Die Weihe des Hauses* des Münchners Joseph Marius von Babo eingeweiht. Die ebenfalls von Carl Dalberg gegründete Theaterschule, die von 1085 bis 1810 bestand, sollte zusätzlich junge qualifizierte Schauspieler in die Stadt locken, was der Qualität des Theaters zugute kam. Die neu entstandene Blüte währte allerdings nur kurz: bereits 1809 fielen Napoleons Truppen in Regensburg ein, was zum vorübergehenden Einbruch des Theaterwesens führte. Walters Führungsgeschick ist es zu verdanken, dass das Regensburger Theater (damals „National-Schauspielergesellschaft“ genannt) trotzdem fortbestehen konnte und sich in den folgenden Jahren wieder von der Krise erholte.

Gespielt wurde in der Regel Mittwoch, Freitag und Sonntag das ganze Jahr über mit Ausnahme von Feiertagen und der Karwoche sowie der Dultzeit [Zeit während der Kirmes in Regensburg, Anm.d.A.]; die Vorstellungen fanden stets abends statt. Aus Anlass von Festen für das Bayerische Königspaar wurden Extra-Vorstellungen gegeben.

Da Walter mit den Liebhabertheatern der Stadt um die Aufführungen beliebter Werke konkurrieren musste, setzte er vermehrt Großproduktionen, anspruchsvolle Werke und aufwendige Opern auf den Spielplan. Durch Subskriptionen (Abonnements) wurde die finanzielle Situation des Theaters gesichert; große Sondervorstellungen sowie Gastspiele waren freilich aus Kostengründen davon ausgenommen.

Unter Walters Ägide fanden 15 Abonnementsvorstellungen pro Monat sowie eine Sonderveranstaltung statt. Es gelang ihm, viele gute Sänger und Schauspieler an sein Theater zu verpflichten. Durch intensive Kontakte in der Theaterbranche konnte er außerdem oftmals gute Musiker zu Gastspielen einladen oder neues Repertoire anbieten:

Vor allem die langjährigen Direktoren Ignaz Walter und August Müller zeichneten sich durch eine vorzügliche Planung aus und pflegten Kontakt zu zahlreichen anderen Bühnen, die ihnen ein reges Gastspielwesen und in manchen Fällen das Aufführungsmaterial zu neuen Werken bescherte.²⁹

Walter als Musikdirektor war übrigens der Einzige des ganzen Betriebes, der ein unbefristetes Engagement hatte; alle anderen Mitarbeiter arbeiteten auf der Basis von Jahresverträgen. Das Orchester bestand ab 1807 aus 27 festangestellten Musikern, die

²⁸Pigge, *Theater in Regensburg*, S.46.

²⁹Gaul, *Musiktheater in Regensburg*, S.30.

aus der Thurn- und Taxisschen Hofkapelle übernommen worden waren.³⁰ Dazu verdingten sich Musiker vom Militär als Aushilfen; auch einige Laienmusiker wirkten regelmäßig mit.

Das musikalische Bühnenrepertoire des Regensburger Theaters war breit angelegt, um möglichst viel Publikum anzulocken. Pigge erwähnt, Walter sei in späteren Jahren öfters aus Anlass seiner Programmauswahl – zuviel Komik, zuwenig Ernsthaftes – in die Kritik geraten. Da das Theater damals den Stellenwert unseres heutigen Kinos oder Musicals einnahm, erfreuten sich gerade komische Opern und Singspiele über volksnahe Stoffe großer Beliebtheit. Öfters wurden auch Bearbeitungen oder Parodien bekannter großer Opern geboten. Besonders populär unter Walters Amtszeit war dabei Carl Ditters von Dittersdorfs Oper *Doktor und Apotheker* (uraufgeführt 1786), sowie Mozarts *Zauberflöte*, die sich in Regensburg bis 1850 dauernhaft im Spielplan hielt. Selbstverständlich brachte Walter auch seine Werke zur Aufführung, so zum Beispiel *Des Teufels Lustschloß* (schon 1787 uraufgeführt), *Der Spielgelritter* und *Die böse Frau* (UA 1814) und nicht zuletzt den *Doktor Faust* 1819, dessen Manuskript später Mettenleiter erwarb:

[...] ein der Aufführung jetzt noch würdiges Werk, in meinem Besitz.³¹

4 Zur Geschichte des Faust-Stoffes in der Musik

Auch wenn heute gemeinhin Goethes Faust als „das“ Faust-Drama schlechthin gilt, reiht es sich ein in eine schon lange vorher bestehende Bühnentradition, die in den Sagen um den „historischen“ Doktor Faust, der im 15. Jahrhundert gelebt haben soll, ihren Ursprung hat. Fast zweihundert Jahre vor Goethes sogenanntem „Urfaust“ von 1790 tritt Faust in Christopher Marlowes *Tragicall History of Doctor Faustus* als Bühnenfigur auf. Zu Goethes Zeit existierten bereits einige Romane zur Faust-Geschichte, die sich zunächst größerer Popularität erfreuten als Goethes Drama. Erst die späteren Versionen *Faust I* (1808) und *Faust II* (1831) wurden mit wachsender Begeisterung vom Publikum aufgenommen. Auch existierte der *Faust* als Puppenspiel, das bis ins 19. Jahrhundert hinein mündlich tradiert und von fahrenden Spieltruppen auf Jahrmärkten aufgeführt wurde.³² Elemente dieser Puppenspiel-Fassung lassen sich sowohl in Goethes Text als

³⁰Angaben laut August Wilhelm Iffland, Almanach für Theater und Theaterfreunde auf das Jahr 1807, Regensburg 1807, zitiert nach Gaul, *Musiktheater in Regensburg*, S.29

³¹Mettenleiter, S.266.

³²Erst Karl Simrock lieferte 1846 eine „literarisierte“ Fassung davon. Die Erforschung dieses Faust-Puppenspiels stellt heute einen eigenen Zweig der Faust-Forschung dar. Vgl. Karl Simrock. *Doktor Johannes Faust - ein Puppenspiel*. Hrsg. von Günther Mahal. Stuttgart, 1991, S.121

auch in den beiden von Walter vertonten Libretti nachweisen.

Die musikalische Rezeptionsgeschichte des *Faust* beginnt nicht erst mit den Faust-Opern, sondern liegt bereits in der dramatischen Anlage des Stoffes begründet, der eine Vielzahl musikalischer Anknüpfungspunkte bietet. Lieder waren bereits ein fester Bestandteil des Puppenspiels. Im Goetheschen Text wird Musik schließlich auch literarisch zum integralen Bestandteil des Werkes.

Zunächst tritt die Musik als unterstützendes Element der Aufführung auf. Zu die Handlung begleitenden Liedern und Pasticcios bekannter Stücke traten im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr eigens komponierte Werke. Der Übergang zwischen Bühnenmusik und Musiktheater gestaltete sich allerdings fließend. So muss kritisch hinterfragt werden, ob Walter wirklich die *erste* Faust-Oper geschaffen hat.

Laut Walter Aign³³ diene für Walters zweite Opernfassung ein Libretto namens „Johann Faust“ von Paul Weidmann als inhaltliche Vorlage. Dieses Werk wird in Krämers Aufführungschronologie als 1776 (bei Aign: 1777) in München uraufgeführt angegeben; die Musik dazu stammt von Johann Michl.³⁴ Zudem nennt Krämer ein Singspiel namens *Doktor Faust*, uraufgeführt in Brünn 1784,³⁵ sowie *Doktor Fausts Zaubergürtel*, ein Singspiel mit Musik von Christian Friedrich Phanty, uraufgeführt ebenfalls 1784 in Lübeck.³⁶ Dieser Stoff wurde 1786 gleich ein zweites Mal vertont, diesmal von Karl Hanke in Hamburg.³⁷ Schließlich wird 1792 in Wien *Johann Faust. Allegorisches Schauspiel mit Arien und Tänzen* mit Text von Paul Weidmann uraufgeführt.³⁸ Es hat also schon vor Walter einige musiktheatralische Adaptionen des Faust-Stoffs gegeben, wenn sie auch nicht explizit als *Opern* benannt werden. Immerhin sind Walters Libretti die beiden ersten, die namentlich und inhaltlich auf *Goethes Faust* zurückgreifen.

Der Faust ist vielfach auch als musikimmanentes oder musikalisches Drama bezeichnet worden, weil er rein formal viele musikalisch-dramatische Elemente enthält: Lieder wechseln sich ab mit Chören, Ensemble- und oratorienartigen Szenen.³⁹ Die Klangfülle

³³Walter Aign. *Faust im Lied*. Hrsg. von Karl Theens. Stuttgart, 1975.

³⁴Jörg Krämer. *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert - Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*. 2 Bde. Tübingen, 1998, Bd.2, S.795.

³⁵Ebd., S.812.

³⁶Ebd., S.812.

³⁷Ebd., S.815.

³⁸Ebd., S.827.

³⁹Innerhalb der unüberschaubaren Fülle der Faust-Forschungsliteratur seien als Hauptquellen für dieses Kapitel besonders hervorgehoben: Dieter Borchmeyer. „Faust - musikalische Thematik und Dramaturgie“. In: *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. Hrsg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Schliengen, 2003 sowie James Simon. „Faust in der Musik“. In: *Die Musik*. Hrsg. von Richard Strauss. Bd. 21. Berlin, 1906.

von Goethes Versen allein suggeriert schon das musikalische Element, das diesem Drama innewohnt. Bekanntlich war Goethe zeitlebens sehr fasziniert von Musik. Er schrieb mehrere Singspieltexte, unter Anderem eine Fortsetzung der Zauberflöte, verfasste analog zu seiner *Farbenlehre* auch eine *Tonlehre* und versuchte sich vielfach an Mischformen zwischen Schauspiel- und Operndichtung (wie etwa dem *Egmont*, den Beethoven vertonte). Zum Faust meinte er:

Die Musik [zum Faust] müßte im Charakter des Don Juan sein. Mozart hätte den Faust komponieren müssen.⁴⁰

Eine wahrhaftige Opernvertonung des Faust hatte Goethe zwar einst in Erwägung gezogen, jedoch kam es nicht zur Ausführung. Dies deutet darauf hin, dass er es wohl doch für zu heikel ansah, den Faust als bereits in sich musikalisches Gesamtkunstwerk nochmals in ein musikalisches Medium zu übersetzen.

Die Musik als solche bildet bereits eine Art Meta-Handlungsebene des Dramas und wird im Rahmen des Goetheschen Welttheaters von ihren Anfängen in der Weltenharmonie der Engelchöre über einfache Volksgesänge bis hin zum mündigen, sich selbst ererkennenden Menschen in Gestalt des Faust vorgeführt. Im Laufe der musikalischen Rezeptionsgeschichte des Goetheschen Faust fällt auf, dass zwar alle Librettisten zielsicher die besonders opernhafte Szenen und Lieder auswählen, doch bleibt der Faust als Ganzes in seiner quasi kontrapunktischen Anlage aus musikalischer und gesprochener Versdramatik unkomponierbar, weil er in sich schon eine idealisierte Oper darstellt. Insofern muss man die rüden Vorwürfe Spittas und anderer Forscher zurückweisen, die nicht nur Walters Schreibern, sondern auch anderen Librettisten vorwerfen, Goethes Werk lediglich zu plündern und zu verunstalten. So perfekt der Goethesche Faust auf den ersten Blick als Opernlibretto geeignet scheint, so ist eine konsequente Umsetzung des Gesamtwerks in Originalgestalt auf der Opernbühne dennoch nicht möglich.

5 Zu Entstehung und Aufführungsgeschichte

[Walter] schrieb für das Theater mehrere Opern: [—]Doktor Faust in 4 Akten (ein der Aufführung jetzt noch sehr würdiges Werk, in meinem Besitz) [...]⁴¹

⁴⁰Zitiert nach Dieter Borchmeyer. „Goethes Faust musikalisch betrachtet“. In: *Goethezeitportal* (7. Jan. 2010). URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_borchmeyer.pdf, S.1

⁴¹Mettenleiter, S.266.

Laut Spitta lernte Walter seinen Librettisten, Heinrich Schmieder, während Walters Engagement am Mainzer Hoftheater zwischen 1788 und 1792 kennen. Walter war dort als Hofsänger angestellt, Schmieder als Theaterdichter. Als das Theater 1792 wegen Kriegsausbruchs schließen musste, zog Schmieder zunächst nach Mannheim und gelangte von dort aus 1796 nach Hamburg, wo er weiter als Librettist und Publizist arbeitete, während sich Walter der Großmannschen Theatertruppe in Hannover anschloss, der er bis 1802 angehörte.⁴²

Die Erstveröffentlichung einzelner *Szenen aus Doctor Faust* datiert auf das Jahr 1797,⁴³ also ist die Oper wohl in Hannover und Bremen komponiert worden, wo auch die ersten Aufführungen belegt sind. Ein Exemplar des Bremer Erstdruckes des Librettos verzeichnet in handschriftlicher Eintragung die ersten Aufführungstermine sowie deren Besetzungsliste:

Hannover 8.-11.6. 1798

Besetzung:

Faust - Hr. Walter

Wagner (keine Angabe)

Gretchen - Mlle Koch

Marthe Schwerdlein - Mlle Ant. Bissler

Königin - Mad. Walter

Fausts vater - Hr. Carl Schwartz

Leviathan - Hr Rau

Eremit - Hr. Bissler

Pilgerin - Mlle. Janitsch

Bremen 27. und 28.12.1797, 8.1.1798

Besetzung:

Faust - Herr Walter

Wagner - Herr Göhring

Margarethe - Mlle Koch

Marthe Schwerdlein - Mad.Toskani

Königin - Mad. Walter

Fausts Vater - Hr. Klos

⁴²Spitta, S.201.

⁴³Vgl. die handschriftlichen Literaturangaben Gerhard Stummes in den Textabschriften der Partitur (im Anhang).

Leviathan - Hr. Schwarz
 Einsiedler - Hr. Haurings
 Eine Pilgerin - Mlle Janitsch
 die 3 Erdgeister
 1 Teufel
 Verhüllter
 Musikanten u. Studenten - Grüner, Faller, Zimmermann, Hofmann, Mann,
 Baier zwei kleine Teufel - jüngere Liske [? schwer leserlich] u. Janitsch ...lich-
 ter [unleserlich geschrieben, Anm.d.A.], Hofdamen Nymphen u. Grazien - das
 gesamte weibl. Personal ⁴⁴

Diese Besetzungsliste wird auch von Thomas Baumann in seinem Artikel zu Walters Oper im New Grove Dictionary of Opera⁴⁵ erwähnt.

Die Großmannsche Theatertruppe war außer in Bremen und Hannover mit zahlreichen Gastspielen an anderen Höfen zu Gast, so unter Anderem auch in Braunschweig, Göttingen und Pyrmont. Für eine Aufführung am Hofe zu Braunschweig-Oels spricht nicht nur, dass das heute in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden erhaltene Manuskript aus dem Besitze der Oelser Hofbibliothek stammt, sondern auch, dass am Oelser Hoftheater (wo Dittersdorf in seinen letzten Lebensjahren wirkte) vorwiegend deutsche Oper gepflegt wurde. Zudem sind innerhalb dieses Bestandes noch weitere Opern und Prologe von Walter erhalten, was entweder auf Auftritte der Großmannschen Truppe oder auf anderweitige Kontakte Walters zu Oels (Auftragskompositionen) schließen lässt. Eine genauere Untersuchung des Repertoires und des Spielplanes der Oelser Hofoper steht noch aus.

Da es damals üblich war, das Aufführungsmaterial erfolgreicher Werke an andere Theater auszuleihen, wäre es auch möglich, dass Walter mehrere Opern, darunter *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*, an Kollegen zur Aufführung in Oels und anderswo weitergegeben haben könnte. Für diese Vermutung spricht, dass es zwei weitere Partituren mit jeweils leicht veränderten Fassungen gegeben hat, deren eine sich zur Aufführung in Bremen⁴⁶, die andere im Besitz Philipp Spittas befunden hatte.

Als Walter fast zwanzig Jahre später zum zweitenmal auf den *Faust* zurückkam, war

⁴⁴Heinrich Gottlieb Schmieder und Ignaz Walter. *Doktor Faust : eine Original-Oper in vier Aufzügen / von D. Schmieder; in Musik gesetzt von Ignatz Walter*. Mikrofilmkopie des Originals in US-Wc, BSB München, Signatur BSB Film R7171-220. Bremen, 1797 Diese Liste wird ebenfalls wiedergegeben von Gerhard Stumme (siehe Anhang).

⁴⁵Artikel „Doctor Faust“ in Stanley Sadie, Hrsg. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York, 1992 (im folgenden zit. als NGrove), Bd.1, S.1189-90

⁴⁶Rosteck, „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“, S.26.

Goethes Werk beim Publikum populär geworden; das Sujet sowie der Hinweis „nach Goethe“ im Titel der Oper versprachen also ein guter Publikumsmagnet zu sein. Der *Doctor Faust* entstand gegen Ende von Walters Wirken als Theaterdirektor in Regensburg, als Librettist zeichnete der Regensburger Theaterdichter Christian Andreas Mäminger verantwortlich. Walters spätes Werk greift in ein paar Stücken auf die erste Opernfassung zurück, stellt aber im Wesentlichen eine Neuschöpfung dar. Die Uraufführung fand, laut Theaterzettel, am 22.2.1819 in Regensburg statt. Theaterkritiken sowie weitere Aufführungsbelege sind leider nicht erhalten, doch wie damals üblich, wird das Werk innerhalb der Spielzeit nicht nur einmalig, sondern mehrmals in Folge gegeben worden sein.

6 Zur Quellenlage

6.1 Die Dresdner Partitur

Die bislang einzig bekannte erhaltene Partitur von *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*⁴⁷ ist ein autographes Exemplar, das sich heute im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden befindet. Zuvor hatte die Partitur in den Beständen der Hofbibliothek zu Oels gelegen und gelangte 1896 als Teil der Erbschaft des Herzogtums zu Braunschweig-Oels nach Dresden. Dort wurden die zwei Bände zuerst in die Bestände der königlichen Privatmusikaliensammlung, später in die Landesbibliothek, eingegliedert, und die Benutzervermerke verzeichnen seither keine Ausleihe zur Aufführung. Etwas voreilig ist daher die Annahme von Beate Agnes Schmidt, die von einer Dresdner Aufführung⁴⁸ von Walters Werk spricht. Die Partitur weist zwar zahlreiche handschriftliche Arbeitsvermerke, farbige Änderungen, Streichungen und Umarbeitungen auf, diese stammen aber nachweislich – anhand von Schrifttyp und Tinte – noch aus der Zeit um 1800.

Ebenso waren einige Nummern aus der Partitur herausgeschnitten worden, was die übriggebliebenen Seitenränder in der Buchmitte beweisen. Vor allem in der Ouvertüre fällt auf, dass die ausgeschnittenen Seiten nicht zwingend mit einer Umarbeitung zusammenhängen. Außerdem sind in der Regel ganze Nummern, wie etwa die Romanze Gretchens „Meine Ruh ist hin“, davon betroffen. Da die fehlenden Stücke gezielt und sorgfältig entfernt wurden und wichtige Teile des Werkes enthalten haben, ist daraus zu schließen,

⁴⁷Ignaz Walter und Heinrich Gottlieb Schmieder. *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*. 2 Bde. Signatur D-Dl Mus.4006-F-1. Bremen, 1797.

⁴⁸Schmidt, *Musik in Goethes Faust*, S.201.

dass sie vielleicht aus aufführungspraktischen Gründen ausgeschnitten wurden, nicht weil sie aus dem Gesamtablauf gestrichen wären. Die Gesamtheit der Umarbeitungen, dazu das Fehlen von Stimmsätzen, einem zugehörigen Libretto (nicht in der Oelser Erbschaft enthalten!) und weiterem Aufführungsmaterial lassen eine spätere Aufführung aus dieser Partitur höchst unwahrscheinlich aussehen.

Nicht ganz zutreffend ist allerdings auch die Behauptung Oliver Rostecks, von einer „Wiederentdeckung“ sprechen zu können. Darauf hatte schon Beate Agnes Schmidt hingewiesen.⁴⁹ Laut Benutzerkarte verglich 1931 Antonia Lilienfeld-Lewenz die Dresdner mit der Berliner Partitur. In den Siebziger Jahren nahm Walter Aign Einsicht in das Werk. Aus dem Jahre 1928 ist zudem ein Leihzettel erhalten, der den Verleih der beiden Partiturbände anlässlich einer Goethe-Schiller-Feier dokumentiert. Dass der Waltersche Faust also bisher als „verschollen“⁵⁰ galt und das Dresdner Autograph „nicht beachtet“⁵¹ wurde, kann getrost zurückgewiesen werden.

6.2 Die Berliner Partitur

Eine weitere Partitur von *Doctor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*, die Spittas eigenen Angaben zufolge seit 1799 zu seiner Sammlung⁵² gehörte, befand sich nach seinem Tode in der Bibliothek der Königlichen Musikhochschule zu Berlin. Möglicherweise ist die Berliner Handschrift nicht nur eine Abschrift der ersten gewesen, sondern enthielt eine von Walter leicht veränderte zweite Fassung. Noch 1931 verglich eine Nutzerin die Berliner mit der Dresdner Handschrift. Jedoch wurden Teile der Bibliothek in Berlin zu Kriegzeiten zwischen 1942 und 1945 nach Lodz ausgelagert, und seitdem gilt diese Partitur als verschollen.⁵³

6.3 Die Regensburger Partitur

Das einzig bekannte erhaltene Autograph der zweiten Faust-Version von 1819, betitelt *Doctor Faustus/ romantisch-allegorisches Schauspiel mit Gesang/ in 4 Aufzügen nach Göthe/ von/ C.A.Mämminger/ Musik: von Ignaz Walter*, wurde im Laufe des 19. Jahr-

⁴⁹Schmidt, *Musik in Goethes Faust*, S.192.

⁵⁰Rosteck, „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“, S.26.

⁵¹Ebd., S.26.

⁵²Der Katalog von Spittas Sammlung – Peter Sühning und Krystyna Bielska. *Katalog der Sammlung Spitta*. Berlin, 2005 – verzeichnet den Faust unter dem Erwerbsdatum 1882.

⁵³Schon erwähnt durch Schmidt, *Musik in Goethes Faust*, S.192, bestätigt auch durch den Katalogeintrag in Sühning und Bielska, *Katalog der Sammlung Spitta*.

hundreds von Dominicus Mettenleiter erworben und ging später in den Besitz der Bischöflichen Zentralbibliothek zu Regensburg über. Es umfasst im Gegensatz zur früheren Fassung lediglich einen Band. Im Vergleich zur Dresdner Partitur gibt das Regensburger Exemplar deutlich mehr Aufschluss über den Gesamteindruck der Oper, da keine gravierenden Umarbeitungen am Autograph vorgenommen wurden. Die wenigen herausgeschnittenen Seiten stellen keine Lücken im Text dar, sondern wurden wohl der Ordentlichkeit halber, vermutlich wegen Schreibfehlern und Korrekturen, entfernt. Auch größere Textänderungen oder Durchstreichungen gibt es keine; zusätzlich sind vor und in den Musiknummern stichwortartige Dialogteile eingefügt. Dies lässt auf eine Verwendung als Aufführungsexemplar schließen. Das zugehörige Stimmenmaterial ist leider nicht mit der Partitur überliefert. Im Stadtarchiv befinden sich laut Einlegezettel noch ein zugehöriges Libretto sowie der Theaterzettel der Uraufführung.

6.4 Abschriften

Aus Notizen Gerhard Stummes geht hervor, dass Teile des WFI schon vorab veröffentlicht worden waren.⁵⁴ Zudem gebe es seinen Angaben zufolge auch eine gesonderte Abschrift der Arie Leviathans „Streitet auch gleich“, die in Breslau konzertant aufgeführt worden sei. Dies ließ sich durch Recherche bestätigen: Laut Katalogeintrag bei RISM wurde die Abschrift von Wilhelm Tappert 1886 nach der Dresdner Partitur angefertigt und befindet sich heute in der Berliner Staatsbibliothek. Bekannt ist weiterhin ein der Faust-Sammlung Weimar zugehöriges Manuskript⁵⁵, das Abschriften verschiedener Faust-Kompositionen enthält. In diesem sind Gretchens Lied vom König in Thule enthalten sowie ein Auszug aus der Gartenszene (Blumenorakel). Textlich entsprechen beide Stücke dem Dresdner Autograph; sie sind als Klavierauszug mit eingetragener Instrumentierung notiert. Gerade Gretchens Lied ist eine wichtige, weil einzige, Quelle, da diese Arie in der Dresdner Partitur bis auf die instrumentalen Vor- und Nachspieltakte ausgeschnitten ist. Die Datierung „Fraustadt 1902“ lässt schließen, dass zu dieser Zeit noch ein vollständiges Autograph vorgelegen haben muss. Es fragt sich, ob also das Dresdner Exemplar erst später „geplündert“ wurde, oder ob die Abschrift nach Spittas Exemplar – oder nach einem völlig anderen – hergestellt wurde. Dies wäre durch weitere Nachforschungen zu beantworten.

⁵⁴Siehe Anhang, Notiz 2.

⁵⁵Peter Joseph von Lindpaintner, Ignaz Walter und Christian Andreas Mämminger. *Faust: Diverse Kompositionen*. Handschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 5395. Fraustadt, 1902.

6.5 Originaldrucke von Libretti und Abschriften

Außer den zwei, ehemals drei Partituren – Aufführungsmaterial ist bislang zu keinem Exemplar nachgewiesen worden – stehen als Quellen zur Erschließung des Werkes mehrere Libretti zur Verfügung. Ein in Bremen gedrucktes Libretto zur Oper von der Uraufführung 1797 befindet sich heute in der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar. Auf einen Vermerk Baumanns im *New Grove Dictionary of Opera*⁵⁶ hin ergaben weitere Recherchen, dass ein zweites Exemplar dieses Librettos in der Library of Congress, Washington, liegt. Es ist Teil der sogenannten „Schatz-Sammlung“, eine Sammlung von Opernlibretti des Rostocker Kaufmannes Albert Schatz. In diesem Druck sind zusätzlich handschriftliche Anmerkungen zu den ersten Aufführungsterminen sowie Angaben zur Besetzung der Uraufführung eingetragen. Eine weitere wertvolle Quelle stellen zwei handschriftlich aus der Partitur erstellte Textbücher dar, die um 1900 und 1911 nach der Dresdner Partitur für Gerhard Stumme angefertigt wurde. Die von Stumme vermerkten Literaturangaben und Ergänzungen geben Aufschluss über seine Forschung zu Walters Oper. In dieser Abschrift festgehalten sind überdies die zahlreichen farbigen Änderungen und Streichungen der Originalpartitur.

Das Libretto zum WFII von 1819 befindet sich heute nicht bei der Partitur in der Proskeschen Musiksammlung, sondern im Regensburger Stadtarchiv. Stumme ließ vom WFII ebenfalls eine Textabschrift erstellen, die heute zum Bestand der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar gehörig ist. Dank Stummes Eintragungen ist belegt, dass er die Abschrift nach einem gedruckten Exemplar anfertigen ließ, das sich im Archiv der Schauspiele zu Berlin befunden hatte. Dieser Druck konnte allerdings nicht mehr ausfindig gemacht werden. Beim Vergleich der Abschrift mit der Regensburger Partitur fällt auf, dass sie textlich zwar in den Gesangsteilen [die in der Partitur teilweise vorhandenen Zwischentexte führt das Libretto generell nicht an, Anm. d.A.] mit der Partitur übereinstimmt, jedoch in ein paar Details Änderungen aufweist:

So ist in der Liste der handelnden Personen Ithuriel, Fausts Schutzgeist, genannt, er ist aber im Textbuch mit keiner Arie vertreten. Stattdessen nennt das Textbuch einen – vorher nicht bezeichneten – „Genius“ sowie einen „savoyard“, denen die Arien zugeordnet sind, die laut Partitur Ithuriel singt.

Diese Unstimmigkeiten könnten ein Hinweis darauf sein, dass Walters Oper nach der Regensburger Uraufführung noch einer weiteren Umarbeitung unterzogen wurde (was wiederum auf mehrfache Aufführung schließen lässt). Da Stumme das ihm vorliegende

⁵⁶NGrove, Bd.1, S.1189f.

Textbuch eindeutig ohne weitere Hinweise dem Regensburger Opernmanuskript zugeordnet, kann davon ausgegangen werden, dass er selbst die Partitur nie untersucht hat und ihm keine weiteren Quellen vorlagen. Es bleiben also insgesamt zwei vorhandene Opernpartituren, drei gedruckte sowie drei handgeschriebene Textbücher als Quellen des Gesamtwerkes. Leider verzeichnen alle Libretti lediglich die Gesangsnummern, wie es damals aus Gründen der Textverständlichkeit üblich war, weswegen der komplette Textinhalt heute teilweise nur schwer nachzuvollziehen ist.

7 Zu den Libretti

Da die Librettoforschung zum Faust-Stoff bereits sehr umfangreich ist, soll hier keine kritische Untersuchung der Quellen und der Textgestalt vorgenommen werden.⁵⁷ Es sollen lediglich die Hauptquellen aufgezeigt und die zwei Texte in Kurzfassung vorgestellt werden, um einen Überblick über Gestaltung und Inhalt zu geben.

7.1 Textquellen

Das Titelblatt der Dresdner Abschrift präsentiert den WFI stolz als *Original-Oper* und nennt Goethe im Titel. Walters erstem Librettisten, Heinrich Schmieder, wurde allerdings vielfach der Vorwurf gemacht, Goethes Namen rein zu Werbezwecken benützt zu haben und sein Faust-Drama rigoros für die Opernbühne ausgeschlachtet zu haben, so etwa von Philipp Spitta:

Schmieder war gewiß kein Sohn Apolls. Aber er war, als er den *Doktor Faust* zusammenleimte, ein sehr routinierter Theaterdichter.“ Als solcher erkannte er sofort die Brauchbarkeit von Goethes Faust-Fragment für seine Zwecke.⁵⁸

Aus Spittas Sicht, der das Goethesche Drama als Ideal verklärt, fällt Schmieders Textbuch literarisch glatt durch. Lediglich dramatisch läßt er es als „brauchbar“ gelten. Doch dass der WFI als *Original-Oper* bezeichnet wird, darf nicht dazu verleiten, wie Spitta nach dem Original-Goethe im Text zu suchen. Dieser Terminus weist vielmehr darauf hin, dass es sich um ein *original deutsches* Libretto handelt, im Gegensatz zu den vielen Bearbeitungen ausländischer, vor allem französischer Stoffe, wie sie für die Frühzeit der

⁵⁷Verwiesen sei hier vor allem auf Meier, *Faustlibretti* als weiterführende Literatur.

⁵⁸Spitta, S.215.

deutschsprachigen Opernproduktion in der Mitte des 18. Jahrhunderts typisch sind. Wie auch Spitta erkannte, legen die beiden Libretti Schmieders und Mämmingers den Schluss nahe, dass Goethes Faust sich bei seinem ersten Erscheinen noch nicht als dramatische Normgestalt durchsetzen konnte.⁵⁹ Daher lassen sich sehr viele „ungoethische“ Motive und Vorlagen im Text ausmachen. Namentlich zwei damals bekannte Faust-Romane weisen Parallelen zu Schmieders und Mämmingers Libretto auf: Maximilian Klingers *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* von 1791; zudem Friedrich (genannt „Maler“) Müllers *Fausts Leben* von 1778. Aus Klingers *Faust* stammt der Name „Leviathan“ für Mephisto; auch taucht hier noch ein guter Geist als Gegenspieler zum Teufel auf, der als „Ithuriel“ von Mämminger im WFII eingesetzt wird.

Bis ins 19. Jahrhundert wurde überdies das Faust-Puppenspiel weiter auf deutschen Jahrmärkten aufgeführt, sodass man darin ein weiteres Vorbild finden kann. So diente der Kaspar oder Hanswurst, die komische Figur des Puppenspiels, der sich dort als Wagners (nicht Fausts!) Gehilfe verdingt, als Vorlage für den *Wagner*, dem Schmieder auch die kuriosen Zauberformeln und Geisterbeschwörungsversuche des volkstümlichen Hanswursts zuschreibt. Im WFII taucht Wagner nicht auf.

In allen vor-goetheschen Fassungen ist Faust ein eher „böser“ Charakter, der sich willig dem Teufel ergibt, um höhere Fähigkeiten zu erlangen. Seine Verdammnis wird als gruselig-moralisches Lehrstück gezeigt, wenn er nicht durch einen „deus ex machina“ gerettet wird. Die sogenannte Gretchen-Tragödie tritt erst durch Goethes Drama hinzu und stellt die menschlich-emotionale Seite des Dramas dar. Die Lieder Gretchens sind sowohl in WFI als auch in WFII wörtlich aus Goethes Text übernommen. Eine Frauenfigur wie die Königin oder Fürstin (bei Goethe: Helena), in die sich Faust mithilfe des Teufels verliebt, die ihn aber nicht retten kann, ist ebenfalls schon seit dem Puppenspiel Bestandteil des Stückes. Erst durch die Gretchen-gestalt wird aber eine gleichsam „wahre“ Erlösung Fausts möglich.

Bei beiden Faust-Libretti bemerkt man, dass die Librettisten gezielt die opernhafte Szenen, namentlich die Lieder, aus Goethes Drama übernehmen. Dies betrifft vor allem im Kern die Gretchen-Episode, die sowohl mit Gretchens Liedern als auch mit den Szenen in der Stube (Schmuck-Anprobesszene) und im Garten (Blumenorakel) fast den Hauptanteil an goethischem Text innerhalb der beiden Libretti ausmacht. Für den WFI adaptiert Schmieder zudem die umfangreiche Szene *In Auerbachs Keller*, ebenfalls mit vielen Liedern – auf diese nimmt Mämminger nur kurz Bezug – und greift im weiteren Verlauf öfters goethesche Textteile heraus, die er frei in anderem Zusammenhang

⁵⁹Spitta, S.209.

einbaut.

7.2 Die beiden Libretti im Überblick

Hier sollen beide Operntexte in einer kurzen Zusammenfassung vorgestellt werden, soweit sie aus den vorhandenen Quellen rekonstruierbar sind. Zunächst folgt Schmieders Version von 1797:

Erster Akt, 1. Auftritt. Eine Wegkreuzung im Wald. Wagner tritt auf, beladen mit Büchern und Zaubegeräten. Er beginnt, die Geister zu beschwören. Mit Feuerstürmen treten Höllengeister auf, feurige Rosse und Wagen rasen vorbei. Wagner bekommt es mit der Angst zu tun, entsagt der Magie und verbrennt seine Bücher.

2. Auftritt. Faust erscheint und beruhigt Wagner. Als Wagner abgeht, beschwört Faust selber die Geister in einer Arie: „Ja, mächtig wirkt dies Zeichen auf mich ein.“

3. Auftritt. Drei Erdengeister treten auf und bieten sich Faust als dienstbar an.

(Hier fehlt offenbar ein Teil, der rein als Sprechakt vonstatten ging: Faust unterzieht die Geister einer Probe und erwählt sich Leviathan als Begleiter. Ob er mit ihm einen Pakt schließt, bleibt fraglich.)

4. Auftritt. In Gretchens Stube. Gretchen singt das Lied vom König in Thule. Sie findet das Schmuckkästchen, das Leviathan beschafft hat, und beschließt, es vor ihrer Mutter geheimzuhalten. Ihrer Muhme Marthe vertraut sie sich an, und gemeinsam probieren sie in einem heiteren Duett den Schmuck an. Ein Klopfen unterbricht sie.

5. Auftritt. Leviathan tritt auf und verkündet den Tod von Marthes Ehegatten. Marthe ist entsetzt, lässt sich aber von der schmucken Gestalt Leviathans schnell „trösten“.

(Der folgende Teil fehlt.)

8. Auftritt(?) Finale. Im Garten. Gretchen befragt das Blumenorakel, und in einem seligen Duett gestehen sich Faust und Gretchen ihre Liebe. Marthe und Leviathan unterbrechen und mahnen zum Aufbruch.

Leviathan und Faust verabschieden sich, als plötzlich ein Verhüllter (ein Geist) und zwei Musikanten auftreten. Sie beginnen, Gretchen ein Ständchen darzubringen: „Leuchte, leuchte sanft hernieder, holder Mond...“ Faust

wird eifersüchtig, und versucht gemeinsam mit Leviathan, die Musiker zu vertreiben. Es entspinnt sich eine turbulente Quartettszene, in der die Musiker mit Faust und Leviathan eine Prügelei anfangen, während die beiden Frauen zur Ruhe mahnen. Schließlich lassen Gretchen und Marthe die beiden, Faust und seinen Begleiter, ins Haus ein.

Zweiter Akt, 11. Auftritt. Wagner ist mit seinem Schicksal unzufrieden und tut dies in einer Arie kund. Er beschwört sich erneut einen Geist, der ihm dienen soll.

(In einem folgenden, nicht erhaltenen Textteil tritt wohl der in der Besetzungsliste erwähnte Vater Fausts auf und versucht vergeblich, Faust zum Guten zurückzuholen.)

12. Auftritt. Pilger ziehen vorbei zur Kirche und singen fromme Gesänge. (Der anschließende, fehlende Teil beinhaltet vermutlich eine Szene, in der Faust und Leviathan auf einen Eremiten oder Pilger trifft, der ebenfalls Faust zur Umkehr bewegen möchte. Leviathan rächt sich daraufhin an dem Eremiten mit der Erscheinung einer verführerischen Pilgerin, die sich später als Furie entlarvt.)

13. Auftritt. Auerbachs Keller. Eine Runde fröhlicher Studenten singt Lieder über das Leben, die Liebe und den Wein. Leviathan und Faust treten auf und werden nach anfänglichem Misstrauen willkommen geheißen. Leviathan bietet seine Zauberkünste an und lässt aus dem Tisch Wein fließen. Faust und er trinken kräftig mit, oder geben zumindest vor, es zu tun. Zuerst ist die Freude groß, doch auf dem Höhepunkt der allgemeinen Trunkenheit fliegt der Schwindel auf. Die herbeiholte Wirtin kann nur noch feststellen, dass die beiden Betrüger über alle Berge sind. Auch Wagner, der auf der Suche nach seinem Herrn mit zwei Geistern hereinstolpert, kommt zu spät. Alle zusammen stellen betroffen, verwirrt oder verärgert fest, dass Leviathan und Faust fort sind.

Dritter Akt, 14. Auftritt. Faust ist unruhig und sucht nach neuen Herausforderungen. In einem Rezitativ beschwört er Leviathan, und teilt ihm in einer Arie wortreich sein Verlangen mit. Er wünscht sich die Königin von Aragonien zur Frau!

15. Auftritt. Mit einer „Chaconne“ wird die Szene am Hofe der Königin von Aragonien eröffnet. Faust bietet der Königin seine Dienste an. Nacheinander lässt er verschiedene Erscheinungen auftreten und zaubert Datteln aus

einem Rosenstock. Die Königin ist beeindruckt und gesteht in einem Duett mit Faust ihre Liebe zu ihm.

16. *Auftritt.* Leviathan zeigt sich ungehalten, weiter die Rolle von Fausts Faktotum zu übernehmen, und drückt seine Gefühle in einer Arie aus: „Streitet auch gleich ein Mächtiger mit mir“

(Der folgende Teil fehlt.)

Vierter Akt, ??. *Auftritt.* In Gretchens Stube. Gretchen singt „Meine Ruh ist hin.“

20. *Auftritt.* Der Chor der Furien unter dem Theater heult schaurig und verkündet Fausts nahendes Ende.

21. *Auftritt.* Es wiederholt sich die Anfangsszene. Wagner tritt auf und singt eine Arie, um sich Mut zu machen: „Zurück, banger Zweifel.“ Er versucht erneut, die Geister zu beschwören.

22. *Auftritt.* Wagner sagt sich von Faust los: „Ich danke schön auf solche Weise.“

23. *Auftritt.* Gretchen versucht, Faust vor der Verdammung zu bewahren. Sie will ihn nicht gehen lassen. Faust reißt sich los von ihr.

24. *Auftritt.* Der Chor der Geister erscheint und zieht Faust zu sich hinab in die Hölle.

Hier wird noch das für vor-goethesche Faust-Fassungen typische böse Ende Fausts dargestellt. Im zweiten Libretto, von Mämminger 1818 verfasst, ist der Stoff bereits deutlich geglättet, gekürzt und von vielen volkstümlichen Elementen bereinigt.

1. Aufzug

(1.) Der Chor der Studenten tritt auf und singt ein Loblied auf Fausts Weisheit. (2.) Eine zweite Studentengruppe fällt ein und stimmt lateinische Bänkelverse an. (3.) Die erste Gruppe antwortet wieder mit Fausts Preisgesang. (Es fehlt hier wohl ein gesprochener Teil, in dem Faust auftritt.)

(4.) Ithuriel erscheint und versucht, Faust zu warnen. (5.) Mephisto dagegen lockt Faust mit Versprechungen von Freiheit und Macht: „Nur dem Verwegenen gehöret die Erde.“ (6.) Faust entscheidet sich für Mephistos und sieht sich ins Geisterreich aufsteigen. (7.) Er beschwört die Geister, und sie erscheinen (8.) mit einem mächtigen Chor. Er handelt mit ihnen einen Vertrag aus und erwählt sich Mephisto als Begleiter. (9.) Faust besiegelt seine Tat: „Der Schritt ist gethan.“ (10.) Die Geister, und mit ihnen Mephisto, triumphieren.

2. Aufzug

(11.) Mephisto bekräftigt seinen Entschluss, Faust mit in die Hölle zu reißen: „Streitet auch für ihn ein Mächtiger mit mir.“ (12.) Die Studenten [in Auerbachs Keller? Anm.d.A.] singen ein fröhliches Trinklied. (13.) Ithuriel tritt auf und gibt sich Faust zu erkennen: „Der liebeich das Kind, das hilflose, pflegte.... dein einiger Freund, dein letzter, dein Schutzgeist.“

(14.) Faust verlangt von Mephisto seine Jugend zurück. Mephisto verspricht es ihm. (15.) Ein Zug von Pilgern und Pilgerinnen marschiert vorüber. Sie streben der Kirche zu, aus der ein Chor ertönt und sie anspornt. [Hier fehlt evtl. die Episode mit dem Eremiten: Mephisto und Faust nehmen Herberge bei einem alten Eremiten und verführen ihn mit der Gestalt einer jungen hübschen Pilgerin.] (16.) Die Pilger ziehen unbeirrt und gläubig in Richtung Kirche und singen: „Hinweg genommen ist die Bürde der Sünde.“

3. Aufzug

(17.) Gretchen ist alleine in ihrer Stube. Sie singt das Lied vom König in Thule. Sie findet das Schmuckkästchen und bringt es zu Frau Marthe. (18.) Gemeinsam probieren Marthe und Gretchen den Schmuck an. Gretchen gesteht Marthe ihre Verliebtheit in Faust. (19.) Es kommt zu einem Treffen zwischen Marthe, Gretchen, Faust und Mephisto. Gretchen befragt das Blumenorakel, und selig findet das Paar zueinander. Derweil beobachten Marthe und Mephisto die beiden amüsiert. Bald muss Marthe zum Aufbruch mahnen. Ungern nimmt man Abschied und schwört ein Wiedersehen.

(20.) Gretchen ist allein in ihrer Stube. Trübe Gedanken plagen sie: „Meine Ruh ist hin.“ (21.) Ithuriel tritt auf und mahnt Gretchen: „Lieblich tönt der Verführung Stimme.“ Er enttarnt sie als Muttermörderin und kündigt ihr das jüngste Gericht an. (22.) Auch Faust muss erkennen, daß seine Freuden nicht dauerhaft sind: „Schaudervoll rächt sich an mir das Verbrechen.“

4. Aufzug

(23.) Am Hofe der Fürstin von Amalfi. Faust hat das Herz der Fürstin mithilfe von Mephistos Zauberkünsten für sich erobert: „Sie ist mein, die Göttliche, mein!“ (24.) Die Fürstin läßt zu Fausts Ehren Maskenaufzüge und Feierlichkeiten veranstalten. Es treten Schweizermädchen und Amoretten (25.) auf. Faust und die Fürstin versinken in einer seligen Umarmung (26.).

(27.) Fausts Ende ist gekommen. Die Fürstin läßt ihn ziehen und erkennt, dass ihm keine Macht der Welt helfen kann: „Dieß da, Faust, erkenne, das

Ende irdischer Herrlichkeit...“ (28.) Faust jedoch mag die Hoffnung nicht aufgeben, dass ihn selbst am Rande des Grabes noch jemand retten kann. (29.) Mephisto kommt, um Faust zu holen, der sich versucht zu wehren. Im letzten Augenblick tritt Gretchen hinzu: „Wo bist du, Geliebter?“ (30.) Die Höllengeister triumphieren über ihren vermeintlichen Sieg. Dank Gretchens Eingreifen dürfen sie Fausts Seele aber dennoch nicht behalten. Wütend ziehen sie hinab in die Hölle, während ein jubelnder Chor (31.) Fausts Rettung feiert.

Trotz der Überschneidungen und Ähnlichkeiten der beiden Textbücher erkennt man die starke Umarbeitung des Stoffes, insbesondere in der Gewichtung der einzelnen Episoden (Zauberei, Szene am Hof, Gretchen-Tragödie, Fausts Verdammnis) zueinander. Die Textgestalt zeitigt jeweils Auswirkungen auf die formale und musikalische Gestaltung, wie sie nun näher untersucht werden soll.

8 Walters Faust-Oper im Kontext ihrer Zeit

8.1 Einführung

Bei einer Betrachtung von Walters Faust-Opern stellt sich als erstes die Frage, inwieweit die beiden Fassungen überhaupt gemeinsam analysiert werden können, da sie nicht nur zeitlich, sondern wie dargestellt auch inhaltlich-textlich teils sehr weit voneinander entfernt sind. Eine getrennte Untersuchung hätte den Vorteil, dass jedes Werk für sich genauer in seinen Eigenheiten analysiert werden könnte, ginge aber auf Kosten des Überblicks. Bei einer parallelen Darstellung gehen sicher viele Feinheiten der einzelnen Opern unter, doch lassen sich stilistische Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Fassungen klarer herausstellen. Da es sich um ein noch völlig unerschlossenes Werk handelt, und hier ohnehin nicht auf beide Partituren im Detail eingegangen werden kann, wird im Folgenden ein gleichsam „synoptisches“ Verfahren angewandt, das jeweils besondere Aspekte beider Werke hervorhebt, um die wesentlichen Merkmale beider Opernfassungen und ihre Verschiedenheit wenigstens in Umrissen verständlich darstellen zu können. Zunächst soll eine gattungsgeschichtliche Einordnung vorgenommen werden. Daraufhin werden formale, harmonische und musikalische Eigenheiten untersucht. Ausgewählte Ausschnitte sollen dabei einen Einblick in die Oper(n) vermitteln. Zum Schluss wird versucht, eine Bewertung des Walterschen Faust aus heutiger Sicht vorzunehmen. Dabei spielt nicht nur der musikalische Repertoirewert, sondern auch die wissenschaftliche Bedeutung eine Rolle.

8.2 Exkurs: Zur Gattungsgeschichte der deutschsprachigen Oper

Der erste prüfende Blick auf beide Partituren registriert die unterschiedlichen Titel: WFI ist benannt *Doctor Fausts/ Wanderungen und Höllenfahrt/ Eine Original Oper in vier Aufzügen/ ganz neu bearbeitet nach Göthe/ [von] Doctor Schmieder/ mit der Music/ von/ Ignaz Walter Churfürstlich-Maynzischem Hofsänger*. WFII hingegen ist betitelt *Doctor Faust./ Romantisch-Allegorisches/ Schauspiel mit Gesang./ in 4 Aufzügen nach Göthe/ von/ C.A.Mämminger/ Musick: von Ignaz Walter*. Während Walter sein frühes Werk als Oper, ja gar „Original-Oper“ bezeichnet, nennt er seine zweite Fassung ein „Romantisch-Allegorisches Schauspiel mit Gesang“. Die abweichende Nomenklatur weist nicht allein auf einen tatsächlichen formalen Unterschied beider Werke hin, sondern liegt begründet in der Gattungsgeschichte des deutschen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Zur Entstehungszeit von WFI, in den 1790er Jahren, hatten sich deutschsprachige Musiktheaterwerke bereits auf vielen Bühnen etabliert, obwohl an einigen Höfen immer noch die italienische Opernproduktion dominierte. Es gab allerdings keine verbindliche Namensgebung für deutsche Bühnenmusikwerke. Das *Singspiel*, in seiner heutigen Bedeutung als bürgerliche Mischform zwischen Oper und Schauspiel, lässt sich als konkrete Gattungsbezeichnung nicht historisch eindeutig belegen.⁶⁰ Im Folgenden soll trotzdem der Begriff „Singspiel“ im Gegensatz zu „Oper“ verwendet werden, um „die Affinität dieses musikalisch-theatralischen Genres zum gesprochenen Drama zu betonen“⁶¹ und um Unterschiede in der Kompositionsweise hervorzuheben.

Stattdessen findet man eine Vielzahl unterschiedlichster Begriffe wie „Liederspiel“, „Operette“, „komische Oper“, „romantisch-komische Oper“, „komisches“ bzw. „romantisches Singspiel“, „Lustspiel“ bzw. „Schauspiel mit Gesang“ und weitere, die eine Zuordnung der so benannten Werke zu einer konkreten Gattung schwierig erscheinen lassen. Da die deutschsprachige Musiktheaterproduktion im 18. Jahrhundert zunächst abseits des „staatlichen“ Interesses aus dem Volkstheater entstrang, sich also nicht auf eine hochentwickelte Aufführungspraxis und eine konkrete Gattungsgeschichte stützen konnte, entwickelte sich in den ersten Jahrzehnten nach der „Geburt“ des Singspiels eine Vielzahl von Formen, die auch oft konkret auf lokale Gegebenheiten Rücksicht nehmen. Dabei steht fest, dass zunehmend mehr komische oder dramatisch-komische als rein dramatische Werke komponiert und gespielt werden, und die musikalisch-stilistischen Ansprüche

⁶⁰Zur Diskussion um den Begriff *Singspiel* und seine Definition vgl. Thomas Baumann. *North German Opera in the Age of Goethe*. Englisch. Cambridge, 1999 sowie Herbert Schneider. „Die Oper im 18. Jahrhundert“. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 12. Hrsg. von Siegfried Mauser. 1999, S.301f. und den Artikel *Singspiel* in: MGG², Bd.8,Sp.1470ff.

⁶¹MGG², Bd.8, Sp.1471.

an Singspiele wachsen. Da das deutschsprachige Musiktheater zunächst ausschließlich durch fahrende Theatertruppen etabliert wird, steckt hinter jedem komponierten Werk auch ein kommerzieller Gedanke: die Konkurrenz war groß, und durch neue spektakuläre Produktionen sowie durch populäres Repertoire setzte man sich vom Angebot der anderen Schauspieltruppen ab. Dazu trugen natürlich auch schlagkräftige Titel bei, die das Interesse des Volkes wecken sollten.

8.3 Gattungszuordnung

All dies soll als Hintergrund genügen, um Walters „Faust“ einzuordnen. Als Impresario wußte Walter um die Wirkung populärer Stoffe. Die Faust-Sage war in verschiedensten Versionen im Volk präsent, und gerade 1790 hatte Goethe die erste Fassung seines Faust-Dramas, den sogenannten *Urfaust*, veröffentlicht. Also schien es so legitim wie verkaufsfördernd, das neue Werk als „Original“ – anspielend auf die Neuheit des Librettos ebenso wie auf musikalische Neuheit – zu bezeichnen, so wie „Oper“ einen höheren musikalisch-dramatischen Anspruch suggeriert und sicher der tragischen Dimension des Stoffs geschuldet ist. Als zusätzliches Werbemittel taucht auch noch der Name Goethes⁶² im Titel auf, geschuldet der Beliebtheit des großen Dichters sowie dem Qualitätsanspruch, den der Textdichter Schmieder dadurch für sich reklamiert.

Aus musikalischer Sicht spricht einiges für die Einordnung dieses Werks als „Oper“, vielleicht sogar noch konkreter in den Kontext „Zauberoper“. Opern mit phantastischen Sujets hatte im Gefolge von Mozarts *Zauberflöte* große Popularität erlangt. Hier wäre etwa der *Spiegelritter*, ein Libretto von August von Kotzebue, zu nennen, das außer 1791 von Walter auch von Dittersdorf sowie später von Schubert vertont wurde. WFI zeichnet sich im Vergleich zu WFII durch viele Szenen aus, in denen Zauberei auf der Bühne auch musikalisch eine tragende Rolle hat: gleich zu Beginn Wagners missglückter Versuch, einen Geist zu beschwören (No. 1), gefolgt von Fausts erstem großen Auftritt (No.2), der der goethischen „Erdgeist-Beschwörungsszene“ nachempfunden ist. Auch Wagners Zauberformeln „necro acrum catschinitschki“ (No.9), gefolgt vom Chor der Hölleengeister, stellen eine für die damalige Zauberoper typische Szene dar. Die Zauberkunststücke, die Faust im dritten Akt für die Königin von Aragonien vollführt, finden dagegen wieder mit weniger musikalischer Beteiligung statt.

Ein weiteres Argument zur Einordnung als „Oper“ ist zudem der hohe Anteil an auskomponierten Szenen, besonders auch die umfangreichen, vielfältig gestalteten Finali. Während das Manuskript des WFII in einem Band Platz findet für dreißig Gesangs-

⁶²ursprünglich sollte es sogar „von Goethe“ heißen! Siehe die Durchstreichung im Titelblatt von WFI.

nummern – wobei Chöre und Arien dominieren, Rezitative dagegen kaum vertreten sind – umfasst die Partitur des WFI zwei Bände, unterteilt nur in 24 Nummern, die dafür aber meist ganze Szenenabfolgen bezeichnen. Auch findet in WFI das Rezitativ deutlich mehr Einsatz, während die vielen ausführlichen „Stichwörter“ in WFII (zumeist am Beginn und Ende der Musiknummern vermerkt) darauf schließen lassen, dass der Sprechtext hier neben der Musik wohl eine umfangreichere, größere Rolle gespielt hat als in WFI.

Ein weiteres Argument in Richtung Oper stellt zudem die Personencharakterisierung und Rollenverteilung dar. Hier konzentriert sich WFI musikalisch auf die Darstellung der Hauptpersonen und deren dramatische Aktion. Faust ist mit Abstand an den meisten Nummern beteiligt (13 von 24), dann Gretchen (9), gefolgt von Wagner (6). Im Gegensatz zu WFII erhält Leviathan/Mephisto in WFI eine eigene Arie („Streitet auch gleich ein Mächtiger mit mir“), in der er über seine Situation reflektiert. Lediglich die Geister sowie die Studenten in Auerbachs Keller treten als Chöre auf, während es in WFII deutlich mehr Chöre gibt, die nicht direkt die dramatische Handlung vorantreiben, sondern eher gleichsam als musikalisches Tableau eingesetzt werden. Dazu zählen etwa die Studenten zu Beginn (Rundgesang „Transiebat studiosus“), die Pilger- und Kirchenchöre sowie die Aufzüge am Hofe der Fürstin von Amalfi mit „Schweizermädel“ und „Genien“, die das Kolorit der Szene verstärken sollen.

Wenn sich also WFI mit Grund der Oper mehr als dem Singspiel zurechnen lässt, bezeichnet Walter seine zweite Faust-Version als „allegorisch-romantisches Schauspiel mit Musik“. Dies weist, wie oben dargestellt, deutlich in Richtung der Singspiel-Tradition. Walter hat mit seinem zweiten Librettisten keine eigentliche Zweitfassung, sondern ein neues Werk konzipiert, das auch formal mehr Singspielhaftes enthält als WFI.

Er übernimmt lediglich einige Gesangsnummern, soweit sie in Mämmingers Libretto auch enthalten sind, und passt sie an: Hier handelt es sich um Nummern mit original Goetheschem Text wie die Gretchen-Lieder „Es war ein König“ (wörtlich zitiert, lediglich von D-Dur nach F-Dur transponiert) und „Meine Ruh ist hin“ (Einleitungstakte übernommen, sonst deutlich abgeändert); die Schmuckszene zwischen Gretchen und Marthe erfährt eine weitreichende Umarbeitung und Kürzung. Auch fügt Walter gliedernd mehr rein instrumentale Teile wie Zwischen- und Vorspiele ein. Im Vergleich zu den ausladenden Finali in WFI sind die Finalszenen in WFII deutlich gestrafft, und das Rezitativ als musikdramatisches Mittel findet deutlich weniger Einsatz. Dies spricht dafür, dass dem Sprechanteil des Werkes mehr Bedeutung für die Handlung zukommt, was die Bezeichnung „Schauspiel mit Musik“ wiederum rechtfertigt.

Die Bezeichnung „allegorisch“ weist auf den deutlich lehrhaften Zug des Librettos hin. Im Gegensatz zur tragischen Höllenfahrt bei Schmieder entwirft Mämminger ein „happy end“, indem zum Schluss durch glückliche Fügung und Gretchens Fürsprache doch noch Fausts Rettung erwirkt wird. Zudem führt Mämminger einen guten Geist, Ithuriel, als Gegenspieler zu Mephisto ein. So wird die Faust-Sage nicht so sehr als dramatisches Personenschicksal gezeichnet, sondern als Allegorie über den Kampf zwischen Himmel und Teufel, Schuldhaftigkeit und Erlösung, dargestellt mit allen eindrucksvollen Theatereffekten, die einer Bühne damals zur Verfügung standen.

8.4 Tonalität und Harmonik

Die deutschsprachige Oper, die sich im 18. Jahrhundert ausprägt, leitet ihre formalen Prinzipien sowohl aus ausländischen Opern-Vorbildern als auch aus volkstümlichen Quellen, den sogenannten Liederspielen, ab. Für Walters Opernschaffen sind die Vorgaben der Wiener Klassik – insbesondere repräsentiert durch die auch in Deutschland populären Mozartschen Opern, vor allem die „Entführung“ sowie die „Zauberflöte“ – als Vorbilder anzunehmen. Spitta bemerkt:

Es ist darum besonders anerkennenswerth, daß Walter zu den sehr wenigen deutschen Opernkomponisten gehört, die sich gänzlich im Bannkreise Mozart´s befanden.⁶³

Mozart war neben Dittersdorf stilbildend für die Gattung „Singspiel“ beziehungsweise deutschsprachige Oper in Wien. Nicht nur seine Musiksprache, auch die formale Gestaltung seiner Opern hinterlässt Spuren in Walters Schaffen. Die Tonalität und Harmonik dient dabei als Stütze und „roter Faden“ des dramatischen Geschehens. Oft lässt sich gleichsam eine Grundtonart für eine Oper ausmachen, auch werden dramatische Wechsel oder deutlich verschiedene Personensphären durch unterschiedliche Tonalitäten und Harmonisierungen illustriert. Man denke nur etwa an Mozarts „Entführung“: der Türke Osmin, ein zugleich durchtriebener wie grotesker Charakter, charakterisiert sich im Gegensatz zu den beiden europäischen Paaren Belmonte-Konstanze und Pedrillo-Blonde durch ungewohnte Harmoniewechsel und betont „türkisch-exotisches“ Kolorit – vor allem symbolisiert durch abrupte Dur-Moll-Wechsel sowie das als typisch osmanisch empfundene Schlagwerk mit Triangeln, Becken, Tamburin – in seinen musikalischen Auftritten. Ähnliches tritt auch bei Walter zutage. Hier soll eine Ablaufskizze der ersten beiden Akte des WFI als Beispiel dienen. (Siehe Tabelle folgende Seite.) Wie an der Übersicht

⁶³Spitta, S.211.

Ouvertura	Adagio - Allegro vivace	c-Moll / C-Dur, 3/4
1. Aria Wagner „Zurück, banger Zweifel“	Allegro moderato	C-Dur, 4/4
Leviathan, Faust	Larghetto	As-Dur
„Erscheint!“	Allegro vivace	
„Welch ein Stürmen“	Presto	a-Moll, 6/4
Wagner „Ich danke schön“	Andante con moto	C-Dur, 3/4
„Zieht nur hin“	Allegro vivace	
2. Faust (Recitativo)	Adagio molto	C-Dur 4/4
Aria	Allegro spiritoso	d-moll / C-Dur
Recitativo - Beschwörung der Geister		
Geister, Faust	Allegro moderato	D-Dur, 6/8
3. Gretchen: „Es war ein König in Thule“	Moderato	A-Dur, 2/4
4. Gretchen, Marthe: „Komm leg den Schmuck“	Allegro	D-Dur 2/4
5. Leviathan, Marthe, Gretchen, Faust: „Ich komm hier ohn ´ Erlaubnis her“	Andante	E-Dur, 3/4
7. Finale. Gretchen, Faust: „Pfui!“	Allegro moderato	Es-Dur, 3/4
Ein Verhüllter, zwei Musikanten, die Übrigen	Allegro moderato	D-Dur, 2/4
„Leuchte sanft hernieder“	Larghetto	B-Dur, 6/8
„Wollt ihr euch nicht bald entfernen“		
„Welch Getöse“		Es-Dur
8. Musii auf dem Theater	Andante vivace	A-Dur, 3/8
9. Wagner, 7 Höllengeister: „Necro acrum“	Andante	d-Moll, 3/4
11. Faust, Leviathan: „Ich fühle schon des Weines Macht“	Andante	B-Dur, 4/4
13. Finale des 2. Aktes. Studenten. „Mit voller Brust singt Runde“	Allegro vivace	D-Dur, 2/4
„Gaudeamus igitur“	Andante	C-Dur, 3/4
„Riegle auf in stiller Nacht“	Larghetto con moto	C-Dur 6/8
„Leipziger Lied“	Andante con moto	F-Dur, 3/4
„Es lebe die Schönheit, es lebe der Wein“	Allegro	F-Dur, 3/4
Leviathan (Recitativo)	Moderato	c-Moll
Studenten: „Zauberey!“		Des-Dur
Recitativo	Larghetto	A-Dur
Faust, Leviathan	Allegro vivace	D-Dur 2/4
Studenten, Wirthin	Andante con moto	F-Dur 4/4
Wagner, 2 Genien: „Ich suche meinen Herrn“	Andante con moto	D-Dur, 3/4
alle: „Schon fort“		D-Dur

erkennbar, lassen sich grob zwei tonartliche Sphären innerhalb des Gesamtplanes ausmachen: die Sphäre der „normalen“, einfachen Menschen und der komischen Charaktere, wie Marthe und Gretchen, Wagner und die Studenten, stellt sich vorwiegend freundlich-diatonisch in Dur-Tonarten mit Kreuzen dar. Die Sphäre der Zauberei und des Teufels wird gekennzeichnet durch überwiegend B-Tonarten und Molltonarten. Dies wird in der Ouvertüre schon vorgeprägt. Diese ist leider, da die Seiten ausgeschnitten wurden, zum Großteil verloren und nur ungefähr durch die extra am Schluss des Aktes notierten Bläserstimmen zu rekonstruieren. Doch bleibt der klassische Aufbau erkennbar: auf einen feierlichen, langsamen Einleitungsteil, der durch Blechbläserfanfaren geprägt ist (die Posaunen treten später im Finale der Oper als Endzeit-Verkünder wieder auf!), folgt ein tonartlich kontrastierender, rascher zweiter Teil, in dem idealtypisch die wichtigsten Motive der Oper vorgestellt werden.

Die Ouvertüre des WFII ist deutlich knapper gehalten, was ein bloßer Vergleich der Seitenzahlen zeigt. Formal wendet Walter aber dieselbe Zweiteilung an. Statt des düsteren Beginns in d-Moll der ersten Fassung eröffnet sie in strahlendem D-Dur mit zwei großen Gesten.

Es folgt ein Allegro-Teil in d-Moll, der nach einer modulationsreichen Passage wieder ins anfängliche D-Dur zurückführt. Der erste Akt bewegt sich tonal daraufhin überwiegend

im Bereich der B-Tonarten F-Dur/ B-Dur/ Es-Dur; doch zu Mephistos erstem großen Auftritt erscheint das anfängliche D-Dur stürmisch wieder. Das Adagio, das der Geisterbeschwörung Fausts in der Nummer 6 vorausgeht, greift auf das d-Moll der Ouvertüre zurück, bis endlich in der Schlusszene des ersten Aufzuges, als Mephisto abwechselnd mit dem Geisterchor triumphiert, dass er Faust dem „Hohen, dem Guten“ entwandt habe, D-Dur wieder erreicht wird. Der zweite Aufzug bewegt sich erneut in den Bereichen der B-Tonarten; nur Ithuriels Mahnungsarien an Faust werden im weiteren Verlauf tonal herausgehoben durch G-Dur und A-Dur (3.Akt).

Ithuriel

Lieblich tönt der Verführung Stimme, lieblich von des Geliebten Mund. Wa-che! Ver-

7
führung lockt ins Verderben, ist mit dem Laster, dem Bösen im Bund.

Die Sphäre der B-Tonarten wird erst verlassen im 3. Akt bei den Auftritten Marthes in G-Dur (No.15, Schmuck-Anprobenszene, und 16, im Duett mit Mephisto) und als dramatische Wendung bei der Entlarvung Gretchens als Mitschuldige. Hier markiert Ithuriel mit dem Ausruf „Muttermörderin!“, begleitet von einem verminderten Akkord auf a, einen tonalen Einschnitt. Das folgende düstere a-Moll wird erst nach Dur aufgehellt, als sich Rettung abzeichnet, und Gretchens Erlösung von ihrer Schuld findet in glanzvollem D-Dur statt.

Der vierte Akt bringt mit Fausts Auftritt am Hofe der Fürstin von Amalfi das Es-Dur zurück; die anschließenden Festlichkeiten am Hofe mit folkloristischen Aufzügen und Chören (türkischer Marsch, Chor der Amoretten und Schweizermädel) finden durchweg in der tonalen Region um D-Dur/ G-Dur/ A-Dur statt. Unterbrochen wird das Fest durch den Einbruch der Posaunen, die ankündigen, dass Fausts Zeit bald abgelaufen ist. Es schließt sich eine längere rezitativische Szene an: Ithuriel mahnt nochmals zum Guten; Gretchen bietet sich als Retterin Fausts an, der sie aber nicht mit ins Verderben reißen will. Das große Finale wendet die Spannung nach C-Dur. In einer Arioso-Passage bekennt sich Faust doch noch zur Hoffnung auf das Gute und verkündet Mephisto, er könne nur seinen Körper, nicht aber seine Seele mitnehmen. Die Geister, die schon triumphiert hatten, müssen einsehen, dass sie getäuscht worden sind, schwören in einem wilden Chor in c-Moll Rache und werden schließlich in die Flucht geschlagen. Es bleibt der Triumph über das gute Ende in C-Dur.

Wie der Vergleich zeigt, verwirft Walter in WFII das Konzept der zwei tonalen Sphären, setzt dafür aber Tonalität als wirkungsvolles dramatisches Mittel ein, um Wichtiges herauszuheben und Charaktere, wie zum Beispiel Ithuriel oder Marthe, zu kennzeichnen.

Im Vergleich zu WFI ist die Harmonik deutlich differenzierter, was man vor allem an einem Vergleich der beiden Gretchenlieder "Meine Ruh ist hin" sehen kann. Während diese Nummer in WFI ein fast unbeschwertes, leichtes Gesangsstück ist, gestaltet Walter sie in der zweiten Fassung empfindsam und spannungsvoll. Seufzermelodik und Modulationen in Moll-Regionen schildern Gretchens Seelenqualen. Unruhiger harmonischer Rhythmus und rasche Modulationen kennzeichnen zudem die Auftritte der Geister und Mephistos.

Im Gegensatz zum eher kleingliedrig angelegten Aufbau des WFII besteht WFI vorwiegend aus längeren musikalischen Abschnitten, in denen mehr die Tonalität als die Harmonik dramatische Wirkungen übernimmt - so etwa das unerwartete Des-Dur beim Entdecken der „Zauberey!“ im Finale des 2. Aktes.

Nicht so sehr am Gesamtkonzept der Opern, sondern an der harmonisch wie melodisch schlichten Gestaltung der Gesangsnummern – besonders der Gretchenlieder – übte Spitta vergleichende Kritik:

Die Gretchenlieder können uns nicht mehr befriedigen, seit erlauchtere Geister als Walter sie mit ihren besten Tönen geschmückt haben.⁶⁴

Sie seien eben vor allem als „Mittel geselliger Unterhaltung“ (Spitta) gedacht gewesen, und „dieser Zweck verwehrte es dem Komponisten, in die Tiefe der Empfindung hinabzugreifen.“ Eben diese Schlichtheit kennzeichnet sie aber als Geschöpfe ihrer Zeit. Das Singspiel im 18. Jahrhundert setzte betont auf musikalische Einfachheit, als Ausdruck von Verständlichkeit und Wahrheit, im Gegensatz zu den als künstlich-übertrieben geltenden Harmonien der italienischen Oper.

8.5 Formale Gestaltung

Formal spiegelt sich besonders in den ausgeprägten Ensembleszenen und Finali der Einfluss des Mozartschen Buffo-Stils. Spitta lobte bereits die Szene in „Auerbachs Keller“ und die Prügelszene im Finale des ersten Aktes:

Wer nach Mozart´s Muster reich und kunstvoll ausgeführte Finales verlangt, wird sie in Walters „Faust“ finden; wer nach Art der Aktschlüsse das bühnentechnische Verständniß des Autors zu bemessen pflegt, wird auch in dieser Beziehung zu einem günstigen Ergebnis gelangen. Die ersten beiden Finales

⁶⁴Spitta, S.214.

(Gartenszene, Ständchen, Prügelei und nächtlicher Tumult; Scene in Auerbachs Keller) haben einen heitern, ja ausgelassenen Charakter; das erste ist feiner und lebendiger, das zweite derber und breiter, an Fluß und unausgesetzter Steigerung bietet namentlich jenes, das nach der Bremer Aufführung noch bedeutend zusammengedrängt ist, wahrhaft Vorzügliches.⁶⁵

In der Szene *In Auerbachs Keller* exponiert Walter zunächst ein farbiges Tableau mit den ausgelassenen Studentenliedern, bevor es zu einem ersten dramatischen Konflikt kommt: Faust und Leviathan treten auf. Die Eindringlinge werden erst misstrauisch beäugt, dann herzlich willkommen geheißen. Als Leviathan Wein aus dem Tisch hervorzaubert, sind alle vollends begeistert. Die ganze Gesellschaft besingt die Schönheit und den Wein, ehe der Schwindel wenig später auffliegt. Beim Eintreffen der herbeigerufenen Wirtin sind Faust und Leviathan schon fort; auch der zuletzt mit ein paar Geistern hereinplatzende Wagner findet ihn nicht mehr vor und gerät in den Strudel des sich beschleunigenden Schlußchores hinein.

In seiner zweiten Faust-Oper beschränkt sich Walter deutlich mehr auf Einzelnummern und Chöre; lediglich die Finali, besonders die des zweiten und vierten Aktes, sind umfangreich ausgestaltet. Die Anzahl der Rezitative weicht zugunsten des Sprechtextes, der aber zum Teil quasi rezitativähnlich mit gliedernden Akkorden und Einwüfen des Orchesters ausgeführt ist. Eine formal stark verbindendes Element ist vor allem die Motivic der Ouvertüre, die die ganze Oper durchzieht. (Zur motivischen Gestaltung im Detail vgl. das folgende Kapitel.) Die Ouvertüre des WFI stellt zwar mit ihrem Moll-Beginn die unheimliche Grundstimmung der Geisterwelt dar, dient aber nicht als motivisch-thematische Exposition. Insgesamt kann man dem WFII zwar vielleicht weniger großangelegten dramatischen Spannungsbogen attestieren als seinem Vorgänger (auch dem etwas „gewollten“ guten Ende geschuldet), jedoch wirkt er harmonisch und formal deutlich geschlossener und reifer.

8.6 Zur Instrumentation und musikalischen Gestaltung

Walters Orchesterbesetzung offenbart seine Vorliebe für differenzierte Klangfarben, besonders sichtbar in der breitgefächerten Bläserpalette. In der Ouvertüre wird das Orchester in tutti-Besetzung präsentiert, die neben dem klassischen sinfonischen Korpus, bestehend aus Streichern, Pauken, jeweils zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Hörnern

⁶⁵Spitta, S.212-13.

noch zwei Posaunen enthält. In der zweiten Fassung behält Walter die Posaunen bei, nimmt aber zusätzlich noch Trompeten hinzu.

Die Posaunen gehörten damals noch nicht zum klassischen Sinfonieorchester und übernehmen im „Faust“ eine besondere Rolle. Sie werden von Walter nur an wenigen ausgewählten Stellen eingesetzt, und im Partiturverlauf des WFI extra am Ende des laufenden Aktes notiert. So markieren ihre punktierten Fanfaren den Beginn der Ouvertüre in WFI, und sie untermalen den Schlusschor im Finale, als die Geister Faust zur Hölle hinabziehen.

Der Augenblick, in dem Fausts Schicksal sich erfüllt, stellt eine Schlüsselszene innerhalb der Oper dar. Walter gestaltet diesen Moment zweimal verschieden. Im WFI nimmt Faust im letzten Akt Abschied von Gretchen, die ihn nicht gehen lassen möchte. Diese Szene beginnt in lyrischem Es-Dur mit Streicher- und Holzbläserinsatz, und steigert sich unmerklich bis hin zu Fausts nachdrücklichem Abschied: „Lebewohl und laß jetzt mich“. Darauf setzen die zwölf schicksalshaften Glockenschläge ein, dargestellt durch dumpfe Adagio-Paukenschläge und Bass-Pizzikati. Mit der Instrumentation dieser Stelle anscheinend unzufrieden, notiert Walter zusätzlich:

NB: wie das hier gesetzt ist, wird sichs nicht so gut u dem Zuhörer verständlich ausnehmen, als wenn die 9 Pauken [!!] zugleich mit dem Baß u. allenfalls noch die Quartposaunen diese 12 Schläge anschlagen

Dies deutet also auf einen Einsatz der Posaunen hin. Im WFII nimmt Walter diese Klangidee für dieselbe Szene wieder auf, setzt sie aber ungleich konzentrierter und dramatisch wirkungsvoller um:

(Nr.25) Faust hat die Liebe der Königin von Aragonien für sich gewonnen. Er vereinigt sich mit ihr zu einem Duett, das zuerst verhalten beginnt und sich expressiv steigert. Als sich Faust und seine Geliebte emotional und musikalisch gleichsam „auf dem Höhepunkt“ befinden, werden sie jäh aus ihren Hochgefühlen gerissen. Die Musik unterbricht abrupt mitten in einer Fermate, und der einsetzende Posaunenchor verkündet mit drei drohenden verminderten ff-Akkorden, die unheimlich verklingen, dass sich Fausts Schicksal nun erfüllen wird. Walter bezieht sich hier nicht nur auf die biblische Bedeutung der Posaunen in der Apokalypse, sondern ließ sich möglicherweise auch von Mozarts „Don Giovanni“ inspirieren. Dort übernehmen in der Szene auf dem Friedhof sowie im düsteren Finale die Posaunen eine vergleichbare Rolle.

Abgesehen von der Sonderfunktion der Posaunen behalten die Blechbläser als Gruppe ihre Rolle als höfisch konnotierte, heraldische Instrumente. Sie treten im Gegensatz

zu den Holzbläsern nie solistisch auf und markieren feierliche sowie dramatische Momente. Die oben dargestellte formale Zweiteilung des WFI in einen Tonartbereich der B-Tonarten (Geister, Edelleute, Faust) und Kreuz-Tonarten (Bürgerliche, komische Szenen) ist wohl im Zusammenhang mit ihrem Einsatz zu sehen: Man kann davon ausgehen, dass in Walters Orchester 1797 noch vor allem Naturtoninstrumente gespielt wurden, die auf bestimmte Tonarten (bei Blechbläsern meistens B-Tonarten, bei Klarinetten und anderen transponierenden Holzbläsern meistens Kreuztonarten) festgelegt waren. Somit macht Walter eine instrumentale Gegebenheit dramatisch sinnfällig, indem er den klanglichen Sphären der beiden Instrumentengruppen jeweils eine dramatische Ebene zuweist. Neben den Posaunen kommen weitere Sonderinstrumente zum Orchester hinzu, die gezielt aufgrund ihrer Charakterwirkung eingesetzt werden. So tritt in einzelnen Szenen des WFI und WFII noch die Piccoloflöte als Farbe zum Holzbläsersatz. Sie markiert zum Einen das „türkische“ Kolorit des zu Beginn des vierten Aktes erklingenden Marsches, mit dem die Episode am Hofe der Königin zu Aragonien bzw. der Fürstin von Amalfi beginnt.



Zusätzlich besetzt Walter hier „Cinelle“ und „Tamburo turco“. Diese sogenannte „türkische Musik“⁶⁶, eine Nachahmung der Militärmusik, wie sie die Wiener während der Belagerung der Stadt durch die Türken kennengelernt hatten, war zu Mozarts und Walters Zeiten sehr beliebt. Charakteristisch für das als typisch Fremdländisch Empfundene dieses Stils sind neben dem Marschcharakter die einfache Harmonik, die schrillen Klangfarben sowie ein reicher Einsatz von Schlagwerk. Walter empfing mit Sicherheit während seiner Wiener Zeit einen lebhaften Eindruck davon, nicht zuletzt durch die zahlreichen türkisch inspirierten Kompositionen von Mozart und seinen Zeitgenossen, und benutzt ihn, um die Exotik der höfischen Umgebung um die Königin/ Fürstin zu illustrieren. Zudem wird das hohe Pfeifen der Piccoli tonmalerisch eingesetzt, um dramatische Szenen zu verstärken. Eindrucksvoll ist im WFI etwa das „Heulen“ und „Toben“ des Sturms in der anfänglichen Geisterbeschwörungsszene Wagners, in der zur dahinstürmenden Musik „feurige Rosse und Wagen“ auftreten sollen. Diese Szene scheint Walter als so wirkungsvoll erachtet zu haben, dass er sie anfänglich zweimal in seiner Oper verwendete: zu Beginn als Einführung Wagners und zum Schluss als effektvollen Teil des Finales.⁶⁷

⁶⁶Diese wird häufig auch *Janitscharen-Musik* genannt. Vgl. MGG², Bd.4, Sp.1317

⁶⁷Im Zuge der Umarbeitung wurde die Szene allerdings aus dem Anfang gestrichen und nur noch als Finalteil verwendet. Vgl. hierzu die Anmerkungen in der Dresdner Partitur.

Es wurde schon von Emmerig⁶⁸, Baumann⁶⁹ und Spitta (siehe oben) betont, dass die Holzbläser in Walters Werken eine herausragende Rolle einnehmen. Sowohl bei WFI als auch bei WFII fällt auf, dass es keine Nummer mit reiner Streicherbesetzung gibt. Die Verwendung verschiedenster Horn- und Klarinettenstimmungen (außer B, A und Es noch D und C) im WFI verweist auf die Spielpraxis des 18. Jahrhunderts, während im WFII die verwendeten Bläserstimmungen weitgehend den auch heute noch üblichen entsprechen.

Die Bläser werden nicht nur als Farbe oder zur Verstärkung der Streicher eingesetzt, sondern können gleichberechtigt mit den Streicherstimmen innerhalb eines durchbrochenen Satzgefüges agieren, oder solistisch auftreten. Ein schönes Beispiel hierfür stellt die Szene No.25 dar: „Die Nächte dunkeln, die Sterne funkeln“. Die Soloflöte umspielt dabei in Girlanden die beiden Gesangsstimmen und symbolisiert den „Morgenstern“. Zu Ithuriels Arie (No.18) tritt eine Soloklarinette, begleitet von einem Solocello, hinzu. Solistische Holzbläser setzt Walter außerdem im Schlusschor des ersten Aktes des WFII, No.6, ein. Der Chor der Geister, der mit Mephisto dialogisiert und den Triumph der Hölle feiert, wird umrahmt von tutti-Passagen, die sich mit Solobläsern und Streicherbegleitung abwechseln.

Innerhalb des Holzbläusersatzes kommt den Klarinetten im Orchester eine herausragende Rolle zu. Sie werden zumeist paarweise in Terzen oder Sexten eingesetzt, und ihr lyrischer Klang wird oft durch die Bezeichnung *dolce* oder *amoroso* betont. Dies weist auf die typische weiche, im Orchesterklang gut mischbare Klangfarbe der Wiener Klarinetten um 1800 hin, die Walter während seiner Wiener Zeit kennengelernt haben dürfte. Das Fagott dagegen hat – außerhalb seiner Funktion als Tenor- und Bassstimme im Satz – einen hervortretenden Zug und kennzeichnet groteske oder komische Charaktere. Walter lässt es im WFI besonders in der Szene in „Auerbachs Keller“ auftreten.

Als Wienerischer Einfluss in Walters Stil kann auch der Einsatz des Bassethorns gelten, das beim Lied vom „König in Thule“ zum Einsatz kommt. Walter verwendet es in der heute noch üblichen Stimmung in F, nicht wie noch Mozart in G, und behält diese Instrumentierung in beiden Opernfassungen bei. Der weiche, runde Klang, unterstützt durch Flöten und Klarinetten, betont die Schlichtheit und Innigkeit von Gretchens Lied. Da er noch weitere Kammermusikwerke für Bassethorn schuf (siehe das Werkverzeichnis bei Emmerig, Mgg²), hat Walter wohl den Klang dieses Instrumentes sehr geschätzt. Die Streicher stellen den Hauptkorpus des Orchesterklanges dar, und ihre Behandlung

⁶⁸MGG², Bd.17, Sp.444.

⁶⁹Baumann, *North German Opera in the Age of Goethe*, S.296.

bei Walter entspricht durchaus klassischen Konventionen: Cello und Bässe werden gemeinsam als Bassi notiert, mitunter aber auch geteilt eingesetzt. An vereinzelt Stellen tritt ein Solo-Cello hervor. Die Basslinie hat einerseits Fundamentcharakter und gibt den rhythmischen Puls des Orchesters vor, übernimmt aber auch motivische Aufgaben. Die Violen erfüllen durchwegs ihre Rolle als Mittel- und Füllstimmen, während die Geigen sowohl die Gesangspartien verstärken oder umspielen können, als auch motivische Arbeit leisten. Pizzicati der Streicher werden sparsam eingesetzt und dienen besonderen Effekten: so etwa als Untermalung von Fausts Arie „Auf meinem Haupt die Königskrone“ in WFI, 3. Aufzug, No.14, wo die Pizzicati den schwelgerischen Ton des Gesangsparts leise karikieren.

Walter benützt die Streicher als „Orchester-Motor“ im arco-tutti zum musikalischen Spannungsaufbau. Durch rhythmische Verdichtung von Begleitfiguren bis hin zum tremolo wird Spannung erzeugt, gepaart zumeist mit einer Beschleunigung der harmonischen Wechsel. Man kann es fast schon als musikalischen Topos seiner *Faust*-Werke ansehen, dass an dramatischen Stellen dynamisch an- und abschwellende Streichertremoli auftreten.

Mit changierender Begleitung wird vor allem in Ensembleszenen liebevoll-hintergründig die Stimmung der handelnden Personen unterstrichen. Ein schönes Beispiel dafür ist das Duett zwischen Faust und Gretchen „Im Garten“, das in beiden Faust-Fassungen vertont ist. Während Faust, der Gretchen für sich gewinnen möchte, mit ruhigen Viertelrhythmen und ausgreifenden melodischen Motiven auftritt, wechselt bei Gretchens zunächst ängstlichen Abwehrversuchen die Streicherbegleitung zu nervösen Triolen, was unterstützt wird durch ihre atemlosen, kurz angebundenen Kommentare: „Wie zitt ´r ich“. Hier wird beispielhaft sichtbar, dass den Streichern als Motivträger eine bedeutende Rolle in der musikalischen Personencharakterisierung zukommt. Wie in Mozarts Tonsprache dominieren bei Walter kleingriechende, einfache Motive, die schnell an die dramatische Situation angepasst werden können. Gerade die Geigen kommentieren häufig mit knappen Einwüfen das Geschehen auf der Bühne, so etwa mit ihren kecken Achtelketten zu Beginn der „Gartenszene“ (WFI No.7), als Marthe das Stelldichein der beiden Verliebten beobachtet. (Siehe folgendes Notenbeispiel.)

Außerdem setzt Walter in WFII mehrere charakteristische Motive ein, die wie ein Leitfaden konsequent durch die Oper wandern. Sie markieren die Sphäre der Hölle oder Zauberei, und werden gleich zu Beginn der Ouvertüre vorgestellt.

Das erste Element daraus stellt der aufsteigende Lauf dar, das zweite Element ist der wiederholte punktierte Rhythmus. Beide treten im weiteren Verlauf dann auf, sobald

Marthe

seht un-ser Pärchen

Violini 1

Violini 2

Violen

Bassi

Mephisto oder seine Geister im Spiel sind: zuerst in der No.4, als Faust Mephisto zum ersten Mal beschwört. Interessant ist dabei, dass der Abschluss des Teufelspaktes, ein zentrales Element in der Goetheschen Tragödie, bei Walter in beiden Fassungen ohne musikalische Begleitung stattfindet! In der Partitur des WFI fehlt jeglicher Hinweis darauf; im WFII findet sich lediglich ein lapidarer Kommentar am Schluss der No.6:

NB: Der Bund ist geschlossen

Das markante Bassmotiv, das zu Beginn des Allegro-Teils der Ouvertüre erscheint, wird im Laufe der Oper ebenfalls öfters verwendet. Die unruhige triolische Bewegung, gepaart mit der unheimlichen tiefen Lage, tritt beispielsweise zu Beginn der No.4, sowie im Finale des 4.Aktes in Aktion.

Bassi

Dennoch kann man solche Motive noch nicht als „Leitmotive“ ansehen, da sie keine spezielle Personencharakterisierung oder psychologische Deutung im Sinne Wagners etwa darstellen. Sie markieren einen dramatischen Topos, den des Unheimlichen, den Walter auch mit anderen Mitteln wie unstete Harmonik, kleingliedrige, chromatisch gefärbte Melodik und unruhigen Rhythmus verdeutlicht.

Für unsere heutigen Begriffe mögen die Geisterbeschwörungsszenen konventionell wirken, da Walter keine radikal neuen Mittel wählt, um Hölle, Teufel und Geister darzustellen, genauso wie ein moderner Faust-Rezipient die Hauptfiguren Gretchen, Faust und Mephisto als psychologisch „flach“ empfinden mag. Im Gegensatz zu einer romantischen Zauberoper steht in Walters Musiksprache aber noch nicht die Darstellung von Stimmungen, psychologischen Momenten oder Konflikten im Vordergrund, sondern das

Abbilden der Handlung als Tableau mithilfe bekannter Register und Formen. Gerade im Sinne einer moralisch-erzieherischen Aufgabe, die das Theater im 18. Jahrhundert noch deutlich stärker übernahm als späterhin, stand es geboten, dass die Zuschauer durch das musikalische Geschehen auf der Bühne zwar erschreckt werden sollten, sich aber nicht in alles Dargestellte hineinfühlen sollten. Daher darf auch Mephisto nicht, obwohl er eine der Hauptfiguren ist, mit zahlreichen Arien glänzen. Arien als solche waren dem menschlichen Gefühlsausdruck vorbehalten. Gretchen wird ebenfalls musikalisch schlicht dargestellt, da sie als Vertreterin der bürgerlichen Welt keine dramatische Hauptrolle einnehmen darf. Trotzdem sollte man beim Blick auf Walters beide Opern nicht übersehen, wie liebevoll und reich an kleinen Details der Komponist den Orchesterpart und die Gesangsstimmen gestaltet hat und seine Figuren innerhalb der festgelegten Rollenschemata lebendig werden lässt.

9 Zusammenfassung und Abschlussbemerkung

Wie die vorangegangene Darstellung zeigt, entspricht Walter mit seinen beiden Faust-Werken dem Musiktheatergeschmack seiner Zeit. Dies gilt zum Einen für die Behandlung des Faust-Stoffes durch seine beiden Librettisten. Obwohl der *Faust* die im 19. Jahrhundert populären Zauber- und Märchenstoffe zu antizipieren scheint, ist er bei Walter noch keine typische Zauberoper, sondern ein eher volkstümliches tragikomisches Stück mit klarer „moralischer“ Rollenverteilung. Ebenso den Konventionen des 18. Jahrhunderts verhaftet sind die Darstellungen von verschiedenen gesellschaftlichen Rollentypen, wie in den „Höhergestellten“ und den „einfachen Leuten“ auftreten. Dies macht einen echten psychologischen Konflikt zwischen Faust und Gretchen, wie er in den Faust-Opern nach Walter wichtig wird, unmöglich.

Auch musikalisch greift Walter nicht der Romantik voraus, sondern bleibt der Tonsprache der Wiener Klassik verhaftet. Trotz des Abstandes von zwanzig Jahren zwischen den Fassungen WFI und WFII lässt sich kein grundlegender Stilwandel, sondern eher eine Verfeinerung und Konzentration in der Ausarbeitung der Werke feststellen. Statt als Visionär zeigt sich Walter im *Faust* als erfahrener Theatermann, der mit Hinblick auf den erhofften finanziellen Erfolg des Stückes Rücksicht auf den Publikumsgeschmack nahm. Typisch für das deutschsprachige Musiktheater seiner Zeit ist die Einbeziehung komischer Elemente in das Faust-Drama, ebenso die textliche Bearbeitung des Faust-Stoffes als eine Mischung aus verschiedenen populären Quellen. Die harte Beurteilung des Walterschen *Faust*, etwa durch Spitta, betrifft zumeist diese, aus späterer Sicht un-

verantwortliche, Bearbeitungspraxis, für die insbesondere Heinrich Gottlieb Schmieder als Librettist verantwortlich gemacht wird.

Auch wenn man die Behauptung, Walter sei der Komponist der „ersten Faust-Oper“ (Kreutzer) gewesen, mit Vorsicht betrachten muss, ist er der erste, dessen Werk man mit Recht als *Oper* im heutigen Sinne bezeichnen kann, wie für WFI insbesondere nachgewiesen wurde. Man sollte dahingehend präzisieren, dass Walter die ersten *beiden* Werke verfasst hat, die sich explizit auf *Goethes* Faust beziehen, im Gegensatz zu den weiteren frühen Faust-Musiktheaterversionen.

Walters Musiksprache ist, wie schon vor allem durch Spitta dargestellt wurde, durch seine Ausbildung in Wien und das Studium Mozartischer Werke entscheidend geprägt worden, sollte aber als eigenständige Leistung noch näher untersucht und gewürdigt werden. Gerade die ausgefeilte Instrumentation, die abwechslungsreiche formale Gestaltung und die detailreiche musikalische Charakterzeichnung zeichnet Walter als Opern- und Orchesterkomponisten aus und macht sein Werk zu einer lohnenswerten „Wiederentdeckung“. Dieser kurze Überblick konnte lediglich einen Gesamteindruck vermitteln und möchte zu weiteren Studien anregen.

Die Quellenlage zeigt, dass eine vollständige szenische Wiederaufführung sowohl für WFI als auch WFII nicht möglich ist, ohne gleichsam eine vollständige Neudichtung des Textbuches zu unternehmen. Eine Edition der musikalischen Teile wäre jedoch denkbar, da besonders die Regensburger Partitur vollständig und gut erhalten ist. Weitere Recherchen könnten noch gegebenenfalls zusätzliche Einzelquellen wie Abschriften oder Aufführungsmaterial ausfindig machen.

Die beachtliche musikalische Qualität sowie die für heutiges Publikum ungewohnte Gestaltung der Faust-Geschichte macht insgesamt eine konzertante (Teil-)Wiederaufführung lohnend. Nicht nur für die Regensburger Musikgeschichte stellt Ignaz Walter und sein Werk eine lohnenswerte Wiederentdeckung dar; ebenso für die Erforschung des deutschen Musiktheaters im ausgehenden 18. Jahrhundert können weitere Erkenntnisse zu Walter einen wichtigen Beitrag leisten. Nicht zuletzt für die Faust-Forschung sind Walters beide Werke interessante Erscheinungen innerhalb der frühen Rezeptionsgeschichte.

Anhang

Dokumente

Handschriftliche Eintragungen in den Textbuch-Abschriften aus Gerhard Stummes Sammlung

Notiz 1, enthalten in:

Ignaz Walter und Heinrich Gottlieb Schmieder. Doctor Faust eine Original-Oper in vier Aufzügen vom Doctor Schmieder, in Musik gesetzt von Ignatz Walter Churfürstlich-Maÿnzischen Hofsänger. Abschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 3133. Dresden, 1900 = 1797

Vorliegendes Textbuch ist die diplomatisch getreue Abschrift eines gedruckten Textbuches, welches mir am 30.11. 1911 von der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin mit Unterstützung der hiesigen Universitätsbibliothek zugesandt wurde. Die Abschrift wurde am 2.-4. December 1911 angefertigt. Der Druck hat die Größe 172:106mm, und ist bezeichnet 2655.

Er gehört der Bibliothek der Generalintendantur der Königl. Schauspiele in Berlin (vgl. dazu: Abteilung II des Kataloges Textbücher der Barthschen Sammlung. In amtlichem Auftrage zusammengestellt von Carl Schöffler Geheimer Hofrath. Berlin 1892. Druck von J.A. Günther und Sohn: S.68 No 2655.) Bereits G. v. Loeper erwähnt es in der Einleitung zum I.Teil von Goethes Faust. 2. Bearbeitung 1879. S.XXIII. als in der Proske-Mettenleiterschen Musikbibliothek in Regensburg befindlich.

Ebenso spricht auch Spitta Nachricht davon in dem Aufsatz: „Die älteste Faust-Oper und Goethes Stellung zur Musik“

Deutsche Rundschau XV. Jahrgang Heft 6.May 1889 S.383

Eine Anfrage an den bischöflichen Stuhl, als Besitzer der Proske-Mettenleiterschen Musikbibliothek im Juni 1906 ergab nichts positives s. die betreffende Antwort:

Das Duett, welches daraus am 7.Aug. 1882 in dem Vierten Hei...[unlesbar]-Concert des Böhm'schen Gesangsvereins-Breslau: Großer Faust- der Musik - Zweite Hälfte vorgetragen wurde, findet sich in diesem Textbuch auf S.18 Das erste Titelblatt ist die genaue Kopie des Originals.

vgl. auch Mettenleiter: Musikgeschichte der Stadt Regensburg

erwähnt unter g) Doktor Faust in 4 Akten als nicht ge[unleserlich, vll. *gedruckt*].

Notiz 2, enthalten in:

Heinrich Gottlieb Schmieder und Ignaz Walter. Doctor Faust eine Original-Oper in vier Aufzügen vom Doctor Schmieder, in Musik gesetzt von Ignaz Walter churfürstlich Maynzischen Hofsänger. Abschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 2935. Leipzig, 1906 = 1797

(Unleserlich geschriebene Stellen wurden entweder durch „...“ gekennzeichnet oder in Klammern sinngemäß ergänzt, Anm.d.Verf.)

vgl. hierzu

Journal für Theater und andere schöne Künste

Hamburg, 1798

S.59-60

Aufführung in Bremen am 27.12.1797

S.60 do[rt] 28.12.1797

S.62 do 8.1.1798

Neues Journal f. Theater u. andere schöne Künste

Herausgegeben von Dr Schneider Extra Band

Hamburg, Buchhandlung der Verlagsgesellschaft 1799

S. 222-225

Aufführung in Hannover am 8.6. u. 11.6.1798

S.263 Auszüge der Partitur nebst Text im Dialog bey d. Buchhändlern Meyn in Hamburg zu bekommen

—

ds. zweyter Band. Hamburg, d 1799

S.3-26

Szenen aus Doctor Faust romantische Oper von Dr Schmieder.

enthal...bar[?] den ganzen 3t Aufzug (... dr hin aus Textbuch)

vgl. hierzu.

Philipp Spitta

die älteste Faustoper und Goethes Stellung zur Musik

Deutsche Rundschau

XV. Jahr b. S 376-397

S. 377 Ein gedrucktes Textbuch besitzt Herr Albert Schatz in Rostock dasselbe Erst-
druck Bremen 1797

s.a.

Goethes Faust. Eine Trag. von Goethe

Phil [?] Einl: erkl. Anno[?] von G.v.Loeper 2t Bearbeitung.

I Teil Berlin 1879

(S. XXIII

Gesänge zu Doktor Faust, allegorisch-romantisches Schauspiel in 4 Aufzügen, nach Goe-
the von G.A. Mämminger Musik von Ignaz Walter

Regensburg 1819

daselbst in der Proske-Mettenleiterschen Musikbibliothek)

jetzt im Besitz des bischöfl. Stuhles

S.41-52 2. Hamburg-Altonaische Theaterzeitung 1798

No. 27, 28, 29

bei Tiller, Faustsplitter, Nr. 358 a-c

S.921-928

(Weiteres unleserlich am unteren Rand des Blattes)

Sigel

- BML Felix Joseph Lipowsky. *Baierisches Musik-Lexikon*. München, 1811.
- MBA Wilhelm A. Bauer und Otto E. Deutsch, Hrsg. *Mozart - Briefe und Aufzeichnungen*. Bd. III. Kassel, 1963.
- MGG Friedrich Blume, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1965 ff.
- MGG² Ludwig Finscher, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. 19 Bde. Kassel, 1994 ff.
- Mettenleiter Dominicus Mettenleiter. *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*. Regensburg, 1866.
- NGrove Stanley Sadie, Hrsg. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York, 1992.
- Spitta Phillip Spitta. „Die älteste Faust-Oper und Goethe´s Stellung zur Musik“. In: *Zur Musik*. Berlin/ Hildesheim, 1892/1976.
- TKL1 Ernst Ludwig Gerber. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 2 Bänden*. Leipzig, 1790-92.
- TKL2 Ernst Ludwig Gerber. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 4 Bänden*. Leipzig, 1812/1814.

Bibliographie

Quellenverzeichnis

Lindpaintner, Peter Joseph von, Ignaz Walter und Christian Andreas Mämminger. *Faust: Diverse Kompositionen*. Handschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 5395. Fraustadt, 1902.

Mämminger, Christian Andreas und Ignaz Walter. *Gesänge zu Doktor Faust, allegorisch-romantischem Singspiel in 4 Aufzügen nach Göthe / von C. A. Mämminger. Musik von Ignaz Walter*. Abschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 2936. 1911 = 1819.

Schmieder, Heinrich Gottlieb und Ignaz Walter. *Doctor Faust eine Original-Oper in vier Aufzügen vom Doctor Schmieder, in Musik gesetzt von Ignaz Walter churfürstlich Maynzischen Hofsänger*. Abschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 2935. Leipzig, 1906 = 1797.

— *Doktor Faust : eine Original-Oper in vier Aufzügen / von D. Schmieder; in Musik gesetzt von Ignatz Walter*. Mikrofilmkopie des Originals in US-Wc, BSB München, Signatur BSB Film R7171-220. Bremen, 1797.

— *Doktor Faust: eine Original-Oper in vier Aufzügen/ von D. Schmieder; in Musik gesetzt von Ignatz Walter*. Mikroverfilmung des Librettos aus der Schatz-Sammlung in US-Wc, Schatz-Nr.10859, Micfilm 1182 reel 220. Bremen, 1797.

Walter, Ignaz und Christian Andreas Mämminger. *Doctor Faust/ ein allegorisch-romantisches Schauspiel/ in 4 Aufzügen/ nach Goethe*. Signatur D-Rpm MM 2628. Regensburg, 1819.

Walter, Ignaz und Heinrich Gottlieb Schmieder. *Doctor Faust eine Original-Oper in vier Aufzügen vom Doctor Schmieder, in Musik gesetzt von Ignatz Walter Churfürstlich-Maynzischen Hofsänger*. Abschrift; Faust-Sammlung der HAAB Weimar, Signatur F 3133. Dresden, 1900 = 1797.

— *Doktor Fausts Wanderungen und Höllenfahrt*. 2 Bde. Signatur D-Dl Mus.4006-F-1. Bremen, 1797.

Literaturverzeichnis

- Aign, Walter. *Faust im Lied*. Hrsg. von Karl Theens. Stuttgart, 1975.
- Bauer, Wilhelm A. und Otto E. Deutsch, Hrsg. *Mozart - Briefe und Aufzeichnungen*. Bd. III. Kassel, 1963.
- Baumann, Thomas. *North German Opera in the Age of Goethe*. Englisch. Cambridge, 1999.
- Blume, Friedrich, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1965 ff.
- Borchmeyer, Dieter. „Faust - musikalische Thematik und Dramaturgie“. In: *Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik*. Hrsg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Schliengen, 2003.
- „Goethes Faust musikalisch betrachtet“. In: *Goethezeitportal* (7. Jan. 2010). URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_borchmeyer.pdf.
- Finscher, Ludwig, Hrsg. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2*. 19 Bde. Kassel, 1994 ff.
- Weber, Birgitta, Hrsg. *Sind die Kerls, die Komödianten rasend? - Friedrich Wilhelm Großmann und das hannoversche Hoftheater im 18. Jahrhundert*. Hannover, 1996.
- Gaul, Magnus. *Musiktheater in Regensburg*. Regensburg, 1999.
- Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 2 Bänden*. Leipzig, 1790-92.
- *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler in 4 Bänden*. Leipzig, 1812/1814.
- Grimm, Gunter. „Faust-Opern - eine Skizze“. In: *Goethezeitportal* (29. Dez. 2009). URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/faust-musikalisch_grimm.pdf.
- Kreutzer, Hans-Joachim. *Faust - Mythos und Musik*. München, 2003.
- Krämer, Jörg. *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert - Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*. 2 Bde. Tübingen, 1998.
- Großes Sängerlexikon*. 7 Bde. München, 2004.
- Lipowsky, Felix Joseph. *Baierisches Musik-Lexikon*. München, 1811.
- Meier, Andreas. *Faustlibretti*. Frankfurt, 1990.
- Mettenleiter, Dominicus. *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*. Regensburg, 1866.
- Nagel, Matthias. *Thema und Variationen - das Philharmonische Orchester Regensburg und seine Geschichte*. Regensburg, 2001.

- Pigge, Helmut. *Theater in Regensburg*. Regensburg, 1998.
- Rosteck, Oliver. „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“. In: *Impulse - Magazin der Universität Bremen* 1 (2005), S.26–27.
- „Der Bremer „Doktor Faust“ von Ignaz Walter“. In: *SLUB-Kurier* 19.4 (2005), S.16–17.
- Rüppel, Michael. *Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrüttet - Bremer Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1996.
- Sadie, Stanley, Hrsg. *The New Grove Dictionary of Opera*. New York, 1992.
- Schmidt, Beate Agnes. *Musik in Goethes Faust*. Sinzing, 2006.
- Schneider, Herbert. „Die Oper im 18. Jahrhundert“. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen*. Bd. 12. Hrsg. von Siegfried Mauser. 1999.
- Simon, James. „Faust in der Musik“. In: *Die Musik*. Hrsg. von Richard Strauss. Bd. 21. Berlin, 1906.
- Simrock, Karl. *Doktor Johannes Faust - ein Puppenspiel*. Hrsg. von Günther Mahal. Stuttgart, 1991.
- Spitta, Phillip. „Die älteste Faust-Oper und Goethe´s Stellung zur Musik“. In: *Zur Musik*. Berlin/ Hildesheim, 1892/1976.
- Sühning, Peter und Krystyna Bielska. *Katalog der Sammlung Spitta*. Berlin, 2005.
- Walter, Manfred. „Die Walter aus Radonitz - ein böhmisch-österreichisches Hutmacher- und Musikergeschlecht“. In: *Adler* 12 (1980/82), S.330–335.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die von mir am heutigen Tag, dem 4.3.2010 vorliegende Arbeit mit dem Titel:

Ignaz Walter – der Komponist der ersten Faust-Oper?

vollkommen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie Zitate kenntlich gemacht habe.

Dresden, den 4.3.2010

Margarethe Maierhofer-Lischka