

Heinrich Heine

Ende des Jahres 1846 hatte Heinrich Heine eine offizielle Aufforderung des Königlichen Hoftheaters London erhalten, eine Ballett-idee seiner freien Wahl auszuarbeiten.

Heine setzte sich ohne langes Zaudern hin und schrieb in einem Monat das Tanzpoem *Der Doktor Faust*. Heines Faust hat seine Seele einem weiblichen Dämon, der Mephistophela verschrieben, um mit deren Hilfe die Liebe einer obszönen Herzogin, eines erotischen Werkzeugs des Teufels, zu erobern. Mit ihr, der Domina, durchtanzt er die ganze Stufenleiter einer wahren Leidenschaft. Die Darstellung des Hexensabbat und der Schwarzen Messe im dritten Akt zeigt genaue Kenntnis der schwarzen Magie und ein Gefühl für das Böse, Häßliche und Finstere. Was sich nun um Faust herum abspielt, ist eine verzerrende Verspottung der christlichen Askese, die eine Parodie des an sich Geschmacklosen ist. Von der Herzogin Geilheit beim Hexensabbat abgestoßen – und wie vom Trübsinn eines gefallenen Engels auf dem Antlitz des Satansbockes verstört –, kommt Faust plötzlich zur Besinnung. Er flüchtet vor dem Hexen- und Teufelsspuk auf ein Liebeseiland, lebt mit Helena unter dem Türkisblau eines Himmels, dessen sonniges Tageslicht einen saintsimonistisch geschauten Traum voll hellenisch glückseliger Sinnenfreude überstrahlt. Nichts soll an das neblige Jenseits einer wehmütig retrospektiven romantischen Sehnsuchtsstimmung, an Angst- und (von der Körperlichkeit emanzipierte) Wollustschauer erinnern. Helena ist eine Halbgöttin im Exil, die in der alten Gestalt weiterlebt. Obwohl sie weder Geist noch kaltes Marmorbild ist, sondern strahlend schön und lebendig, erweckt sie doch ein wenig die Empfindung, als hätte sie nur die Gebärde der Freude, nicht Freude selbst. Die Vereinigung von Faust und Helena, von Mephistophela zelebriert, wird durch die Ankunft der Herzogin, seiner Ex-Partnerin auf dem Blocksberg, verhindert. Vor der schwarzen Magie des Nordens altert die griechische Welt plötzlich und zerfällt zu Ruinen. Die ganze Insel wird schließlich von der sturmgepeitschten See verschlungen. Faust, durch die Zerstörung seines Glückes aufs höchste erzürnt, bohrt der Herzogin das Schwert durch die Brust. Dann flieht er mit Mephistophela auf seinem Zauberapparat aus der klassischen Welt zurück in die rauhe biedermeierliche Wirklichkeit. Doch selbst in der Liebe zu einem blühend schönen Bürgermädchen, in der Sehnsucht nach bescheidenem Glück, findet Faust letztlich keine Ruhe. Doch in einem Augenblick hoher Befriedigung erinnert der Teufel an den dämonischen Pakt. Mephistophela reißt Faust schließlich aus den Armen des Mädchens und entführt ihn geradewegs in die Hölle.

Allerlei Aufzüge und Tänze – darunter das Erscheinen König Davids und der von chassidischen polnischen Juden eskortierten Bundeslade, was vom Herzog als Beweis für Fausts Schwarzkunst verlangt wird, sowie ein großer Hexensabbat mit einem unzüchtigen Bockkultus samt Homagium des Kusses – sind im Tanzpoem *Der Doktor Faust* vorgesehen.

Laut Heinrich Heine »ist die Revolte der realistischen, sensualistischen Lebenslust gegen die spiritualistisch altkatholische Ascese die eigentliche Idee der Faust-Sage.«¹

Am 27. Februar 1847 übersandte er dem Direktor des Theaters Ihrer Majestät, der Königin von England, Sir Benjamin Lumley, das zunächst in französischer

¹ Heine: *Der Doktor Faust. Erläuterungen*. – Man könnte auch geltend machen, »altkatholisch« sei ein eingeschwärtzter Begriff, der für »rousseauistisch-jakobinisch« oder die »rousseauische Tradition im bürgerlichen Jakobinismus und im proletarischen Babouvismus« stehe. S. dazu: Leo Kreutzer, 1970, pp. 34 und 38.

2 Heine: *Der Doktor Faust. Erläuterungen* (Brief an Benjamin Lumley, Esq., Director of the Theatre of Her Majesty the Queen, 1847). – George Augustus Sala über Lumley: »I think that he was the mother on law of Showman, the Sheriff's officer.« (handschriftl. in Salas Exemplar von Lumleys 1864 erschiener Autobiographie, Exemplar der Preussischen Staatsbibliothek, Berlin, Unter den Linden)

3 *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 1.2.1847: »Sämmtliche Illustrationen des Tanzes, Taglioni, Grahn, Charlotta Grisi und Cerrito werden auf dem Theater der Königin dieses Frühjahr gleichzeitig tanzen, und zwar in einem Ballett, welches H. Heine geschrieben hat.«

4 Heine: *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem. Einleitende Bemerkung*. (»geschrieben zu Paris, den 1. Oktober 1851«). – An den Komponisten J. Hoven (i. e. Johann Vesque Freiherr von Püttlingen) schreibt Heine (o. J., Brief N° 1073 bei Hirth 1950): »[...] einer kleinlichen Kabale des Chefs des Balletts wegen mußte mein Werk im Carton des Impresarios bleiben [...] Sie werden sich jedenfalls alsdann überzeugen, daß ich ein Werk geliefert habe, welches nicht verloren gehen kann.«

5 Windführ 1987, p. 697

6 Sir Lumley, 1864, p. 199: »Preparations were already in progress for the production of this work. Upon examination it was found, unfortunately, impracticable in respect of its 'situations' and scenic effects for stage purposes. True, it was the work of a poet; but of a poet unacquainted with the necessities of stage representation, especially in England – of a man of powerful imagination, who presupposed that a public would see the effects as he saw them, and feel with his feelings. In spite of the expenses already lavished on this work of a poet by the manager, it was found necessary to lay the ballet aside.« – Die Ballettmusik zu Heines *Der Doktor Faust* sollte Cesare Pugni schreiben, der 1843 in London bereits die Musik zu *Ondine* (Choreographie: Jules Perrot) komponiert hatte. – 1854 choreographiert Jules Perrot in St. Petersburg *Faust* mit Musik von Cesare Pugni.

Sprache verfaßte Manuskript: »Ich versichere Ihnen, daß ich nie wieder ein Versprechen dieser Art machen werde. Sie haben keinen Begriff davon, wie sehr ich mir in meiner jetzigen Lage durch den Versuch geschadet, meine Aufgabe würdig zu lösen. [...] Halten Sie den Namen meines Balletts bis zum letzten Augenblick geheim, und nennen Sie es nötigenfalls »Astaroth«. Ich habe in meinem Briefe bewiesen, daß dieser Name, ebensogut wie Mephistopheles, dem von Faust angerufenen Dämon gebühre; daher dürfen Sie in Ihren Ankündigungen mit Fug denselben als provisorischen Titel gebrauchen. Es wird Ihnen angenehm sein zu gewahren, welche Mühe ich mir gegeben, um den Leuten begreiflich zu machen, daß Sie den wirklichen Faust der Legende vorführen.«²

Nach einer brieflichen Mahnung Anfang April 1847 erhält der Dichter gegen Ende jenes Monats das vereinbarte Honorar. Lumley teilt Heine mit, daß das Ballett Ende Mai oder im Juni aufgeführt werden solle, und lädt ihn ein, mit seiner Frau zur Uraufführung nach London zu kommen. Seit dem 23. Januar waren in den Kulturspalten der englischen Zeitungen bereits entsprechende Ankündigungen zum Spielplan erschienen. In einem Artikel vom 1. Februar verrät Heine die Starbesetzung für sein Ballett: »Sämmtliche Illustrationen des Tanzes, Taglioni, Grahn, Charlotta Grisi und Cerrito werden auf dem Theater der Königin dieses Frühjahr gleichzeitig tanzen.«³

Die Aufführung des Balletts, die Heine seiner Mutter in Hamburg Anfang Juni als unmittelbar bevorstehend ankündigte, fand aber niemals statt, angeblich weil der Ballettmeister, Jules Perrot, technischen Einspruch gegen die Aufführbarkeit des Werkes erhoben hatte. Heinrich Heine behauptet, die Aufführung sei an der Böswilligkeit des Ballettmeisters gescheitert, dieser »hielt es nämlich für eine gefährliche Neuerung, daß einmal ein Dichter das Libretto eines Balletts gedichtet hatte, während doch solche Produkte bisher immer nur von Tanzaffen seiner Art, in Kollaboration mit irgendeiner dürftigen Literatenseele, geliefert worden.«⁴

Bühnentechnisch verfügte man in London über beträchtliche Möglichkeiten, um auch die schwierigsten Verwandlungsszenen zu bewältigen. Doch schloß Jules Perrots Choreographie-Konzept vielschichtige Handlungsebenen eher aus, auch wenn er derjenige Ballettmeister gewesen ist, der den Tanz als dramatisches Ausdrucksmittel einer logischen Handlung auf der Londoner Bühne durchgesetzt hatte.⁵ Benjamin Lumley schrieb in seinen Erinnerungen: »Die Vorbereitungen für die Aufführung des Werkes hatten begonnen. Bei Prüfung ergab sich aber, daß es leider für die Bühne unbrauchbar war wegen seiner Situations- und szenischen Effekte. Gewiß, es war das Werk eines Dichters, aber eines Dichters, der unerfahren war mit den Notwendigkeiten der Bühnendarstellung besonders in England – eines Mannes von gewaltiger Einbildungskraft, der annimmt, daß das Publikum die Bühneneffekte so sieht wie er und mit seinem Gefühl fühlt. Kurz, die Aufführung des Ballettes war eine Unmöglichkeit.«⁶

Nun war Heine gewiß kein Debutant, und sicher war der gewaltige und bis heute anhaltende Erfolg von *Giselle* Anlaß gewesen, ihn mit einem neuen Ballettstück zu beauftragen. Man kann aber in der Tat nicht annehmen, daß die Zensoren der so moralischen Inselkönigin Victoria das Ballett hätten durchgehen lassen, zumal es in der Saison 1847 einen Zensurfall an »Her Majesty's Theatre« gab, der Schlüsse auf den *Faust* zuläßt. Der amtierende Lord Chamberlain verbot zunächst die Aufführung von Meyerbeers Oper *Robert der Teufel*, weil »the devil and his horns« auf die Bühne gebracht werden sollten.

Lumley konnte sich also in dieser Situation weder Mißerfolg noch eine Blöße leisten – und schon gar keinen Ballett-Skandal. Ausgerechnet jetzt ein Stück aufzuführen, in dem eine Satansmesse gefeiert wurde, war ihm offenbar ein zu hohes Risiko. »Armer Faust!«, schrieb Heine, »so mußt du auf die Ehre verzichten, vor der großen Viktoria von England deine Schwarzkünste zu produzieren! Wird es dir in deiner Heimat besser gehn?«⁷

Das Libretto erschien zunächst – in französischer Sprache – in einer Art Privat- ausgabe. Zwei Exemplare davon hinterlegte der Dichter, um sein Urheberrecht zu wahren, beim französischen Innenministerium im Archiv für Drucksachen.⁸

Als Gesprächsstoff der Salons beschäftigte Heines *Doktor Faust* die Gemüter weiter. Hermann Schiff, sein Cousin, legt diese Worte in den Mund einer Figur seiner 1855 in Hamburg verlegten Tanznovelle *Die Waise von Tamaris*:

»Unsere Märtyrer sind politische Flüchtlinge, Schwindler, ja Sträflinge sogar; unsere Märtyrerinnen giebt's nicht mehr, seit sich die Frauen emancipiren. Hervorragende weibliche Erscheinungen finden wir nur noch im Ballett, sonst nirgends. Weltgeschichte hat aufgehört zu begeistern, und wo sie noch Aufsehen macht, compromittiert sie sich. Die Poesie befaßt sich nur mit fashionablen Alltäglichkeiten und Albernheiten, die Musik beschränkt sich auf practische Tänze und Militairmärsche und die bildende Kunst auf Genrebildnerie, Nippsachen und Kladderadatschpolissonerien [...]«⁹

Nach dem Juni 1848 und der fehlgeschlagenen Revolution war über ganz Europa ein geistiger Belagerungszustand verhängt. Nur jene unschuldige Waise, Schiffs junge französische Tanzentdeckung Demoiselle Sylvania, vermag Partei für die überfällige Uraufführung zu ergreifen.

»Aber sagen Sie mir doch, Mademoiselle, wie kommt es, daß alle Ballett- libretti gewöhnlich Albernheiten und Abgeschmacktheiten sonder gleichen sind.

Das räume ich nicht ein, mein Herr!

Wo sollen die guten Libretti herkommen? Wer soll sie schreiben? Zum Ballett gehört gar zu vielerlei Kunst und Wissenschaft und eine Tänzerin, die wie Sie, Mademoiselle, mit allen Künsten, die sich im Ballett vereinen, vertraut ist, bleibt immer eine höchst seltene Erscheinung. Wir können sehr zufrieden sein, wenn wir bei unseren Dichtern gelehrte Studien finden, und wir wollen es ihnen gerne nachsehen, wenn sie von der bildenden und Tonkunst wenig wissen. Wenn unsere Musiker und Maler nur Poeten sind, so soll uns das auch schon genügen, und wir wollen keine Gelehrsamkeit von ihnen verlangen, vom Tanze aber versteht keiner etwas, und niemand befaßt sich mit dem Ballett. Warum? – Wem also bleibt es überlassen, Ballets zu arrangieren und Libretti zu schreiben? – Den Ballettmeistern, die weiter nichts können und lernen wollen, als tanzen.

So will ich Ihnen einen deutschen Ballettmeister nennen, der in Paris beim – nein! in London für das Theater der Königin, ein Libretto comme il faut gedichtet hat.

Und wer ist dieser deutsche Ballettmeister?

Der Name, den Sylvania nannte, klang nach ihrer Aussprache wie Anriähn.

»Anriähn«, wandte man ihr ein, ist kein deutscher Name.

Er ist ein Deutscher, ein Gelehrter und Doctor. Meine liebe Brünette, erkläre doch diesen Herren, wer »Anriähn« ist.

Vielleicht ein sehr obscurer Mensch. Ich kenne ihn nicht.

Im Gegenteil. Ich habe gehört, er soll in Deutschland sehr berühmt sein.

7 Heine: *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem. Einleitende Bemerkung.* (1851)

8 Brief Heines an Lumley v. 3. Mai 1847

9 Hermann David Schiff: *Die Waise von Tamaris*, Hamburg 1855, pp. 164/165

Wie ist das Libretto betitelt?

Le docteur Faust.

Wie heißt der Verfasser?

Sylvanie blieb bei Anriähn. Als sie aber zu hart gedrängt wurde, bat sie um eine Schreibrtafel und kritzelte hinein: Henri Heine.

Ein lautes Gelächter erhob sich. »Heinrich Heine! Der alte Heinrich Heine.«

Er soll in Deutschland sehr berühmt sein?

Das ist wahr, nur nicht als Ballettmeister. Der arme kranke, an allen Gliedern gelähmte Mann!

Aber er hat doch den »Doctör Fohst« gedichtet?

Ja! auf dem Krankenbette, dem Tode nah.

Sylvanie ward über die allzu rücksichtslose Heiterkeit empfindlich.

Wenigstens hat er sein Libretto ein Tanzgedicht genannt, und die Herren Doctoren und Professoren werden einräumen, daß Tanzgedichte dem Ballett ersprießlicher sind als die berühmtesten Eiertänze deutscher Dichter!«¹⁰

10 Schiff 1855, pp. 195-198

Nicht nur Mignon führt in Goethes *Wilhelm Meister* einen Eiertanz aus. In Kopenhagen hatte man im Jahre 1832 auch den ersten Teil seines *Faust* vertanzt. Kein Wunder, daß Heine bereits viele Jahre vor der Niederschrift seines dann ganz anders gearteten Tanzpoems eine phantastische Satire geplant hatte. Der Teufel studiert Sanskrit bei Franz Bopp, Philosophie bei Hegel und liebt den Romantiker Fouqué. Das lyrische Ich des Professors Famulus erlebt die eigene erotische Emanzipation als Teufelsverschreibung um der Liebe, der Schönheit einer Frau willen.

11 »Ich habe diese Worte nicht geschrieben. – Da saß ein bleicher Mensch auf meinem Stuhl, der hat sie geschrieben.« (Brief Heinrich Heines v. 20.11.1816 an Christian Sethe). – S.a. das titellose Gedicht »Ich rief den Teufel und er kam« aus dem Jahr 1824. Es ist der Teufel dieses Gedichts, der bei Bopp und Hegel studiert. Hegel habe zu Heine gesagt: »Die Sterne sind's nicht; doch was der Mensch hineinlegt, das eben ist's!« (Heinrich Heine zu Ferdinand Lassalle, Ende 1845. Mitteilung Lassalles vor der Philosophischen Gesellschaft in Berlin am 25. Mai 1861) – Heines zwischen 1824 und 1826 konzipierter *Faust* ist fast nur aus Berichten seines Kommilitonen Eduard Wedekind bekannt. (S. Houben 1927, pp. 7, 83, 120, 131)

12 Heine: *Die Romantische Schule*, 1. Buch. – Heine fährt fort (zit. n. Werkausgabe Kaufmann 1961, Bd. 5, p. 57): »– doch noch befangen in der Symbolik der katholischen Poesie, wo Gott als der Repräsentant des Geistes und der Teufel als der Repräsentant des Fleisches gilt, bezeichnete man jene Rehabilitation des Fleisches als einen Abfall von Gott, als ein Bündnis mit dem Teufel. Es wird aber noch einige Zeit dauern [...], ehe es [das deutsche Volk] eben durch den Geist die Usurpationen des Geistes einsieht und die Rechte des Fleisches vindiziert. Das ist dann die Revolution, die große Tochter der Reformation.«

13 Hirth 1950, Bd. 3

»Dem Teufel meine Seele,
Dem Henker sey der Leib,
doch ich allein erwähle
Für mich das schöne Weib.«¹¹

Dreißig Jahre später definiert Heine den Kern der *Faust-Sage* so: »Das deutsche Volk ist selber jener gelehrte Doktor Faust, es ist selber jener Spiritualist, der mit dem Geiste endlich die Ungenügsbarkeit des Geistes begriffen und nach materiellen Genüssen verlangt und dem Fleische seine Rechte wiedergibt.«¹² Mit saloppem Understatement sagt er: »Ich habe versucht, dem abgedroschenen Stoff eine neue, frische Seite abzugewinnen ...«¹³

Hermann Schiffs Zeitungsredakteur Doctor Krause schreibt:

»In unserer Zeit der Mechanik und Industrie wird das Märchen aller Orten ausgewiesen. Die Frommen verfolgen es, um jeder Concurrenz mit der Bibel vorzubeugen. In den Kinderstuben hält man es für bildungswidrig und in der Literatur für volksaufklärungsfeindlich. Der ungezogene Liebling der Grazien und Musen sah sich daher gemüßigt, des heimatlosen Märchens sich anzunehmen, ihm ein Asyl anzuweisen und ihm in seiner neuen Heimat Credit zu verschaffen. Denn auch das Märchen braucht Credit, um zu bestehen, wie ja so mancher Credit auch nur als Märchen besteht. Unter uns gesagt, das Märchen treibt sich, seit es heimatlos geworden ist, ohne polizeiliche Erlaubniß an allen Börsen herum. – Nur eine einzige Sage hat, trotz aller Eisenbahnanlagen, politischer Richtungen, Industrieausstellungen und nordischen und östlichen Heldenthaten ihren Credit zu behaupten vermocht. Denn eine wohlthitlirte und hochgestellte Dichterexcellenz hat sich an dieser Sage vierzig

Jahre lang altersschwach und lahm geschrieben, und unsere ersten modernen Schulphilosophen lasen über das Dilemma des ›Zugottkommens‹ oder ›vom Teufelgeholtwerdens‹ und commentirten es, bis sie zur Einsicht gelangten, daß die Wahrheit in der Mitte liegt. Der Gentlemanphilosoph kömmt weder zu Gott, noch holt ihn der Teufel; sondern er löst sich in Weltseele auf, er verschwindet in's All, oder so zu sagen: er verkrümelt sich. Dieses Sichverkrümeln ist das fashionabelste Schicksal heutigen Tages. Alles Hervorragende und Auserwählte, alles was irgend auf öffentliche Aufmerksamkeit Anspruch macht, sei es Person, Tendenz, Idee, Errungenschaft oder That, muß sich verkrümeln. Die Philosophie hat ein System daraus gemacht, um alle Räthsel der Ewigkeit und Fortdauer zu lösen, und es ist echt-deutschnational. Der philosophisch-bewußt-sich-verkrümelnde Deutsche ist der Gott im Universum. Er ist sich selbst genug und braucht keinen Gott außer sich, sondern nur sein Collegienheft. – Ja!

Der deutsche Faust hat immer noch Credit, nur *die* deutsche Faust hat den ihrigen verloren. Mit der deutschen *Faustsage* thun wir immer noch groß, nur das deutsche *Faustrecht* ist längst abgeschafft. O infelix, tamen omnio non infaust-a Germania.«¹⁴

Tatsächlich soll, so Gerhard Stumme, Heines *Faust* zu Anfang der Osterwoche 1856 in einer Bearbeitung von Reissinger [vermutlich Václav Reisinger aus Prag] und mit Musik von Kredler im Hamburger Stadttheater zweimal gegeben worden sein. »Denn die *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten* wies am 20. März jenes Jahres auf die bevorstehende Aufführung des Balletts *Mephistophelia* hin und zeigte dieses auch am 27. und 29. März an.«¹⁵

Doctor Krause kommentierte:

»Der deutsche Geist hat gegenwärtig nur die Wahl zwischen Freihandel und Ballet. Heine und der *Faust* haben sich zum Letzteren geschlagen. Leider unterblieb die Aufführung dieses Tanzgedichts im Theater der Königin zu London, für das es bestellt war. Die sociale Literatur hat dadurch einen Fingerzeig verloren, nach der sie sich orientiren gekonnt haben würde. Was in London unterblieb, kann vielleicht hiesigen Ortes geschehen. Die Inselekönigin Victoria hat dieses Tanzgedicht ignoriert, unsere Balletkönigin Sylvania aber, die uns als Königsengel bis in die Wolken entzückt und als hölzerner Mann zum Kranklachen vergnügt hat, nennt es ein Ballet comme il faut, für das sie schwärmt, weil alle Geheimnisse, Hülfsmittel und Vortheile ihrer Schule darin zur Anwendung kommen. [...] Unsere große Oper hat hier eine Gelegenheit, sich vor allen Bühnen der Welt auszuzeichnen.«¹⁶

Aus welchem Grunde das Ballett dann wohl aber doch, sei es vor oder nach der Aufführung, abgesetzt wurde, bleibt bis heute ungeklärt. In Hermann Schiff's Novelle wird eine durch ein anonymes Schreiben an die Hamburger Polizeidirection eingeleitete Intrige gegen die von Kunst, Wissenschaft, öffentlicher Meinung und französischer Diplomatie »conspirierte« Ballettrevolution dafür verantwortlich gemacht, daß *Faust* so kurz vor der Uraufführung durch ein polizeiliches Verbot in der Versenkung verschwand. Der maskierte Denunziant ließ aufsetzen:

»Hochwohlgeborener Herr!

Wenn Schreiber dieses unbekannt zu bleiben wünscht, so ist es nicht, weil ihm der Muth fehlt, seine loyalen Gesinnungen persönlich zu vertreten, sondern weil ihm seine untergeordnete Stellung die Beobachtung delicater Rücksichten zur Pflicht macht. Er darf nicht klüger und unterrichteter sein wollen, als seine

14 Schiff 1855, pp. 205/206

15 »Bogen 9, 4. Korr., Poeschel & Trepte, Leipzig, 28.9.42«, »p. 131«. – Erklärung: 1942 erscheint im genannten Leipziger Verlag ein Buch des bekannten Faust-Sammlers Dr. med. Gerhard Stumme über die endlose Reihe von Faust-Balletten und -Pantomimen. Kenntnisreiche Leser vermissen darin Heinrich Heines Tanzpoem. Der sich auf dieses beziehende, bereits fertig gedruckte Abschnitt war von der Zensur herausgenommen und eingestampft worden. Er wurde mir vom amt. Bibliotheks-Direktor der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Zentralbibliothek der Deutschen Klassik, Herrn Dr. Kratzsch, mit Brief vom 29.11.1990 zur Verfügung gestellt. – Václav Julius Reisinger war ein Schüler von Pantomimenmeister Paul Rainoldi, Prag.

16 Schiff 1855

Vorgesetzten es sind. Er darf nicht als Warner vor einem öffentlichen Unfug auftreten, wenn sie nicht sehen oder sehen wollen, daß dergleichen sich vorbereitet. Die ganze Stadt ist voll von dem Gerüchte, daß unsere große Oper damit umgeht, das Ballet *Doctor Faust*, *Tanzpoem von Heine*, auf die Bühne zu bringen. Der französische Minister soll sogar bei Hofe geäußert haben, dieses Ballet sei neu in seinem Genre und einzig in seiner Art, und man schenkte seiner Empfehlung Glauben, in der Meinung, es könne nichts Unschuldigeres geben als ein Ballet und einen Librettodichter.

Allein wer kennt nicht Heinrich Heine, diesen Heros und Genius der schlechten Presse und den Urheber jener unseligen und verderblichen Richtung, die unsere ganze junge Literatur heute genommen hat! diesen Gottesleugner! diesen Fürsten- und Adelsschänder! Und von solch einem Menschen, den alle Regierungen verfolgen, wird bei unserem glänzenden Hofe Gespräch gemacht? – Was werden andere Höfe dazu sagen? – Eine so colossale haarsträubende Inconvenienz konnte nur der Gesandte einer Republik begehen.

Anbei folgt, Anlage A, das Libretto. Haben Sie die Gnade, den unterstrichenen Stellen ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

Schon im ersten Acte verlangt Faust die höllischen Mächte kennen zu lernen, und die *Fürsten der Finsternis* erscheinen als *reißende Thiere* mit *Kronen auf den Köpfen* und *Sceptern in den Tatzen*.

Die schlechte Presse illustriert ihre leider! nur allzusehr verbreiteten Schandblätter bekanntlich mit Holzschnittcaricaturen, welche die gekrönten Häupter als reißende Thiere darstellen.

Siehe Anlage B. Einige derartige Holzschnitte mit Erklärungen ihrer handgreiflichen Anspielungen auf europäische Großmächte. Das Erscheinen gekrönter Raubthiere auf der Bühne könnte daher leicht, ohne daß es von der Direction irgend beabsichtigt wäre, ärgerliche Deutungen veranlassen, zumal wenn die ausdrücklichen Vorschriften des Dichters befolgt werden: Faust wird den *Majestäten der Hölle* vorgestellt, bei welcher *Präsentation die strengste Hofetikette* vorwaltet.

Im zweiten Acte erscheint König David caricirt und als Kartenkönig vor der Bundeslade tanzend – und die gottesfürchtige Demoiselle Sylvania will nach Vorschrift des Dichters diesen heiligen König, den Stammvater des höchstbegnadigten Hauses, in welchem unser Herr und Heiland, der Sohn Gottes, Jesus Christus geboren wurde, *wackelköpfig*, *possenhaftvergnügt* und *nach jüdischer Weise sich schaukelnd*, dem Publicum zeigen; während das Orchester hebräisch grunzende Tanzmusik aufspielt. [...]

Vom dritten Acte lassen Sie mich schweigen. Ich habe diejenigen Stellen angestrichen, welche der öffentlichen Sittlichkeit offenbar zuwider laufen.

Es fragt sich, in wiefern der vierte Act sich mit derselben verträgt. Der Verfasser hat darin sein heidnisches Glaubensbekenntnis, seine gottlose Moralphilosophie ausgesprochen. – »Eine Insel im Archipel, der Tempel der *Venus Aphrodite*. Alles belebt von blühenden Menschen, die *Jungfrauen in leicht geschürzter Nymphen-tracht* vor dem Tempel der Göttin mit dem *Freudendienst* (!) derselben beschäftigt. Alles athmet hier griechische Heiterkeit, ambrosianischen Götterfrieden, classische Ruhe. Nichts erinnert an ein nebligtes Jenseits, an mystische Wollust und Angstschauer, an überirdische Extase eines Geistes, der sich von der Körperlichkeit emancipirt hat.« [...]

Ob diese Angaben jedoch geeignet sind, Bedenklichkeiten zu erregen, liegt mir nicht zu entscheiden ob, und mit gutem Gewissen überlasse ich das Ermessen dem vielgeprüften Urtheil Ew. Hochwohlgeborenen.«¹⁷

17 Schiff 1855, pp. 231-234

18 Heinrich Laube schreibt am 10.11.1850 an Heine: »Den *Faust* habe ich damals [Februar 1850] sogleich der hiesigen Opern-Direction (Holbein) übergeben, und ich habe auch mit dem Berliner Chef (Küstner) darüber verkehrt. Holbein hat mir das Manuscript zurückgegeben; Küstner hat nicht darauf angebissen.«

19 Brief an Julius Campe v. 27.10.1851. – Am 1.12.1851 wird durch eine Meldung der Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten bekannt, daß das K. u. K. Militär-Gouvernement den *Doktor Faust* zusammen mit dem *Romanzero* im November d. J. verboten hatte, angeblich »nicht ihrer politischen Tendenzen wegen [...] sondern, weil sie, wegen ihres in sittlicher und religiöser Beziehung scandalösen Inhalts zur Verbreitung nicht geeignet erscheinen«. Angeblich galt das Verbot nur für die Orte, für welche der Belagerungszustand ausgerufen war. (s. Windfuhr 1987, p. 716)

20 *Literary Gazette* v. 29.11.1851, zit. n. Windfuhr 1987, p. 744

21 Lumley 1864, pp. 203/204: »Mein Ballett ist von allen, die das *Faust*-Manuskript gelesen, höchlich gepriesen worden, und jedermann ist erstaunt, daß Sie dessen Aufführung bis jetzt verzögert haben. Es würde mich unendlich freuen, wenn die öffentliche Meinung Sie veranlaßte, Ihre ursprüngliche Absicht auszuführen, und wenn der Ruf des Buches Sie überzeugte, daß diesem höchst gewissenhaften Werke der Erfolg in Her Majesty's Theatre nicht fehlen dürfte, falls Sie sich nur zu dessen Aufführung entschlossen.« (21.2.1851)

22 *The Critic. London Literary Journal*, 1.3.1852, zit. n. Windfuhr 1987, p. 744

23 Brief Heines an Julius Campe, 27.10.1851

Heinrich Laube bat Heine im Juni 1847 um eine schnelle Zusendung des *Doktor Faust*, da er sich um eine Aufführung in Berlin oder Wien bemühen wollte. Doch anscheinend sahen er oder Heine einen solchen Vorstoß in der Zeit der Wirren – während der Februarrevolution 1848 – als aussichtslos an. In Wien, wohin das Libretto erst 1850 an den Leiter des Burgtheaters geschickt wurde, fand keine Aufführung des Tanzpoems statt.¹⁸ Ein »tolles Kind« nennt es der Dichter in einem Brief an seinen Verleger in Hamburg, »wenn wir auch jetzt noch nicht wissen, welchen Schicksalen es entgegenläuft«.¹⁹

In England ruft die *Literary Gazette* im November 1851 die Hintergründe des Lumley-Projekts noch einmal in Erinnerung. Es überrascht nicht, daß man sich weiterhin für eine Aufführung auf der britischen Bühne einsetze, Heines Stück sei für das insulare Publikum immer noch eine »extraordinary novelty«.²⁰ Wie sehr sich Lumley selbst gegen ein Neuentfachen des im Keim erstickten Streits um Heines *Doktor Faust* sträubt, mag aus einer Passage seiner Autobiographie, *Reminiscences of the Opera*, hervorgehen, in der er einen an ihn gerichteten Brief des Librettisten vom 21. Februar 1852 zitiert. »To show how long poor Heine continued sanguine on the subject of his impossible ballet, I take a great leap, and insert a letter five years afterwards: »My ballet has been greatly extolled by those who have read the *Faust* manuscript, and everybody is surprised that you have delayed its representation till now. I should be delighted if the public voice caused you to return to your original intention, and if the reputation of the book convinced you that this most conscientious work would succeed at Her Majesty's Theatre, if you but decided on its representation.«²¹ *The Critic*, *London Literary Journal* schreibt dann noch am 1. März 1852: »Certainly a more telling ballet could scarceley be imagined.«²²

Nur an der Berliner Oper kam, von Heine beargwöhnt, sein Ballett im April 1852 in anderer Gestalt und unter anderem Titel und Autorennamen (*Satanella* oder *Metamorphosen* von Paul Taglioni) auf die Bühne. Mit seinen Beschwerden und Ansprüchen erreichte er rein gar nichts, wenn auch der Berliner Generalmusikdirektor Meyerbeer die Ansprüche des Dichters intern anscheinend anerkannt hat, ohne dieselben aber zu verfechten oder verfechten zu lassen. Die Angelegenheit verschlechterte lediglich Heines ohnehin bereits getrübe Beziehungen zu Giacomo Meyerbeer. Hätte Heine *Satanella* gekannt, würde er in diesem spießbürgerlichen Machwerk, das sich bis in die achtziger Jahre hinein auf dem Spielplan hielt, wohl niemals ein Plagiat seiner Dichtung erblickt haben. Demoiselle Sylvanie, Hermann Schiffs Protagonistin, war dagegen aufgefordert worden: »Seien Sie die Ballettheroïne, welche im Lampenlicht die Philosophie, im Flitterstaat den Zeitgeist, mit Decorationspracht die Zeitrichtungen, und endlich mit einer so glänzenden Virtuosität wie die Ihrige, die Zeitkräfte beschämt.«

Obwohl *Faust* Heinrich Heine statt des erwarteten »Platzregens von englischen Guineen«²³ nur Enttäuschungen und überdies 550 Franken Kosten verursacht hatte und sich so schlecht verkaufte, daß siebzig Jahre nach dem Druck noch mehrere tausend Exemplare der 1851 erschienenen deutschen Erstauflage vorhanden waren, behielt er doch ein äußerst günstiges Urteil über sein Werk: »Sie werden finden, daß mein Ballett über all unsere Erwartungen hinaus Furore machen und selbst einen Platz in den Annalen der Schauspielkunst einnehmen wird.«²⁴



»Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem«, Szenische Uraufführung, Prag 1926, 1. Akt

24 Brief Heines an Lumley v. 3. Mai 1847, in: Lumley 1864, p. 201: »You will find my ballet excite a furore beyond all our expectation, and even take a place in the annals of the drama.« – Der Dichter schließt den Brief mit den Worten: »By-the-bye, explain to your ballet-maistre what I have written in my letter on the subject of the »witches' sabbath', and ask him if it is not possible (after the exit of Faust) to make the Duchess dance a frightfully grotesque pas de deux with the infernal Goat. The Duchess would thus be the Domina of the fête, whom I have described in my letter, but I do not think one could venture to go so far in such a fashionable theatre as yours.« – Die Uraufführung von *Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem* fand 1926 in Prag statt. Die *Vossische Zeitung* (Nr. 161) schrieb am 13.7.1926: »Prag, an das Heinrich Heine immer mit gewisser Wehmur dachte, da er dank der Prager »Belgischen Gasgesellschaft« ein nettes Süm্মchen verspekuliert hatte, erstattete eine Art Schuld zurück, als es dem Faust-Ballett [...] mit Hilfe des jungen tschechischen Komponisten František Škvor und eines glänzend geschulten Ballettkorps im Tschechischen Nationaltheater zum Leben verhalf. Prag stieß sich weder an den literarischen, noch an den technischen Härten des Werkes. Man fühlte sich ebenso wenig wie Heine verpflichtet, eine Brücke zum Goetheschen Faust zu schlagen; man zeigte den dionysischen Ballett-Faust: Kein philosophierender Teufel, sondern eine fische Mephistophelin, kein Wissensdurst, sondern Eifersucht lassen diesen Faust der Gelehrtenstube Valet sagen. [...] Das Libretto ist eine Fundgrube für szenische Aufmachung; so konnte denn das Ballett bei seiner Premiere einen unbestreitbaren Erfolg vor ausverkauftem Hause buchen. Die Leistung des Ballettmeisters [Remislav] Remislavský, der selbst den Faust tanzte, die prunkende Dekoration nach den Entwürfen [Josef] M[atej] Gottliebs und die Leitung durch den Komponisten František Škvor ließen die echt slawische Freude an sinnlichen Effekten voll zur Geltung kommen.«