

SANG

Årg. 3 • 2022



Sang

Årg. 3 · 2022

Redaktion Lea Wierød Borčak
Uffe Holmsgaard Eriksen

Adresse Skejby Vænge 289, DK-8200 Aarhus

Mail redaktion@tidsskriftetsang.dk

Hjemmeside www.tidsskriftetsang.dk

ISSN 2597-0518

Om tidsskriftet Tidsskriftet SANG er et forum for kritisk refleksion over sang som udtryksform. Vi bringer både forskning i og formidling om alle typer af sang fra alle faglige vinkler.

Manuskript SANG modtager mange typer indlæg, f.eks. artikler, anmeldelser, interviews og kommentarer. For vejledning se: <https://www.tidsskriftetsang.dk/manuskript>.

Støtte Tidsskriftet støttes af Statens Kunstfond.

K:
Statens
Kunstfond

Hvorfor synger Faust?

Sangens rolle i Goethes *Faust I*

Von meinen eigenen Liedern, was lebt denn? Es wird wohl eins und das andere einmal von einem hübschen Mädchen am Klaviere gesungen, allein im eigentlichen Volke ist alles stille.

– (J.W. von Goethe i Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 1836)

Sådan omtaler Johann Wolfgang von Goethe i en ærgerlig tone sine sanges manglende udbredelse hos folket til sin sekretær, Eckermann. Det ville derfor have glædet Goethe at vide, at hans sang ”Heidenröslein” i dag har fået vid udbredelse og klassikerstatus blandt det tyske folk og også i Danmark er en del af den mest udbredte folkelige antologi af sange, *Højskolesangbogen*. Goethes sanglyrik bliver dog generelt overskygget af hans øvrige litterære produktion, hvilket ikke er underligt, når den tæller kanoniske hovedværker som *Faust*, *Die Leiden Des Jungen Werther* og *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Det betyder imidlertid ikke, at hans sangproduktion er uinteressant. Særligt igennem hans forbindelse til Johan Gottfried Herder, som stod for indsamlingen og udgivelsen af en stor mængde folkeviser fra hele verden, var folkesangen til stede i Goethes bevidsthed.

I et af hans og af verdenslitteraturens absolutte hovedværker, *Faust. Der Tragödie erster Teil* fra 1808, optræder omkring femten sange eller sungne passager undervejs. Til trods for at værket mildest talt tenderer til at være ”overforsket”, er forskningen dog påfaldende

knap, når det kommer til sangene i værket, selvom de udgør en betydelig del.

En af grundene til at litterater vægrer sig ved at beskæftige sig med sanglyrik, er formentlig overvejende dens mere overfladiske og lettilgængelige natur – noget lignende kommer Jakob Schweppenhäuser også ind på i ”Audire Aude! Sangtekstens fravær i de litterære institutioner” (SANG 1 2020). Sanglyrikkens umiddelbarhed bliver ikke set som en kvalitet – snarere som underlødige. Imidlertid opfatter jeg det som et kvalitetstræk ved sanglyrik, at den netop er tilstrækkeligt forståelig til, at man i realtid kan begribe meningen i kraft af den *performance*, som er knyttet til sanghandlingen. Den skriftlige lyrik kan tillade sig at være svært tilgængelig og kræve mere eftertænkning af læseren i kraft af dens ofte indadvendte karakter; man kan uden problemer læse den samme linje fem gange i modsætning til at genhøre en sangers fremførelse af den samme linje. Hvis man som litterat kan acceptere det umiddelbare som et genretræk og en værdi i sig selv, vil det måske bane vej for andre værdifulde aspekter ved andet øjekast.

Ved første gennemlæsning vil nogle måske mene, at sangene i *Faust I* udelukkende fungerer som et *comic relief*-element, som en måde at løsne den tunge stemning på. I lyset af rammefortællingen, ”Forspill på teatret”, hvor en teaterdirektør beder en digter om at frembringe en ”ragout” af et teaterstykke med noget for enhver smag, virker det oplagt at inddrage sange som en del af den brede palet af forskellige genrer, temaer og motiver. Det kan naturligvis også sagtens have været Goethes intention at have sangene med som et lettende og opkvikkende element eller som middel til at appellere bredt, men det er en oversimplificering af sangenes rolle i værket at begrænse dem til dette. Sangenes *selvreferentialitet*, dvs. sangenes indbyrdes forhold til hinanden, dem selv og deres genre, er mere kompleks end som så.

At synge er at leve

Faust-myten stammer fra 1500-tallet, hvor en tysk folkebog, *Historia von D. Johann Fausten*, første gang introducerer til doktoren, der indgår en pagt med Djævelen. I Goethes bearbejdning af myten i *Faust I* møder vi en træ og hæmmet akademiker, doktor Heinrich Faust, som efter årelange studier i filosofi, jura, medicin og ”desværre endda Teologi” har opgivet bøgerne og livet. Djævelen, Mephistopheles, dukker snart op med tilbuddet om at vise ham ”hvad at leve det vil sige”. De indgår en pagt om, at Mephistopheles skal tjene Faust i hans bestræbelser

på at finde nydelse og i hans tilbagevenden til livet og naturlige drifter for at gribe den egentlige kerne af tilværelsen – indtil de befinder sig på ”den anden side” i døden, hvorefter rollerne omvendes. Faust er gennem sin søgen efter akademisk viden blevet verdensfjern, lammet af passivitet og fremmedgjort over for livet, hvilket har ledt ham til et nyt mål:

For mig der lukker sig naturen.
 Min tænknings tråd er revet over,
 Jeg føler kvalme ved al viden.
 Lad os i dybden af sanseligheden
 Glødende lidenskaber mætte!¹

Hans fremmedgjorthed og passivitet kommer også til udtryk igennem sangene; Faust er påfaldende tavs og lige så lidt involveret i sangene, som han er involveret i at leve. Hans indadvendte og eftertænksomme natur har gjort ham ude af stand til at bruge et så udadvendt og umiddelbart medie som sangen. Mephistopheles faciliterer undervejs i værket et forhold mellem Faust og den 14-årige pige Margarete, og først efter at dette forhold er fuldbyrdet, og Faust har fundet en drift igen, formår Faust at synge, som han gør med Mephistopheles på vej til Bloksbjerg på Valborgsnat.

Margarete står på flere måder i kontrasterende modsætning til Faust, som værende ung, religiøs, umiddelbar og udannet; disse personlighedstræk understøtter de sange og deres genrer, som akkompagnerer hendes karakter undervejs, mens Fausts fortænkte natur ikke kan finde et umiddelbart udtryk i sang.

Sangens relation til ”det at leve” kommer især til udtryk i det livlige værtshus, Auerbachs Kælder, det første sted Faust bliver bragt til af Mephistopheles, som et eksempel på hvordan man rigtigt lever livet: ”Jeg vil nu først af alle ting / Dig til et lystigt selskab bringe, / Så du kan se hvordan man lever let”. Her opføres flere sange af både gæsterne og af Mephistopheles. Men relationen kommer også til udtryk før indgåelsen af pagten, hvor Faust i sin livslede er på vej til at tage sig af dage. Han bremser i sit selvmordsforsøg af et kor, der synger hymner om påskemorgen og Jesu opstandelse: ”hvilken lystfyldt tone, / Som nu med magt tager glasset fra min mund?” Sangen, snarere end religion og tro, viser sig at være så magtfuld en agent, at den evner at bringe Faust tilbage fra selvmordets rand: ”til tonen vænnet siden jeg var barn, / Tager den nu også mig tilbage ind i livet”.

1 De danske *Faust*-citater er hentet fra Ejler Nyhavns oversættelse (Wunderbuch, 2019).

I lighed med sangens budskab om Jesu opstandelse ”genopstår” Faust allegorisk med sangen og ønsket om et nyt levned, hvorefter mødet og pagten med Mephistopheles finder sted. Endelig er det påfaldende i citatet fra Eckermanns samtale med Goethe, at Goethe selv her personificerer sangen i forhold til det at leve: ”Von meinen eigenen Liedern, was lebt denn?”

Genrer på vrangen

Goethe er tydeligvis meget bevidst om de forskellige typer af sange, der optræder undervejs i værket; han leger aktivt med sangenes genrekonventioner og omvender dem i flere tilfælde. Det gælder f.eks. hans brug af folkeviser, som normalt ofte har et bagudskuede og moraliserende perspektiv. Men i *Faust* oplever vi dem i stedet som forudskikkende og generaliserende. Bøndernes folkeviser under lindetræet, ”En hyrde gjord’ sig klar til dans”, handler om en hyrde, der forfører en pige under en dans om et lindetræ. Dansen i sangen fremstår yderligere som en erotisk allegori, der bygger oven på forførelsestemaet i værket: ”Og alle kjoler kasted’s. / Først blev de rød’, så blev de varm’ / Og hviled’ roligt arm i arm” parret med det orgastiske omkvæd: ”Juchhe! Juchhe! / Juchheisa! Heisa! He!”, hvis klimaks også understreges performativt i melodien komponeret til sangen i den tyske teaterinstruktør Peter Steins tour-de-force opstilling af *Faust I & II* fra 2000. Sangen viser frem til forførelsen af Margarete, mens det generaliserende i ”dreng møder pige – pige kommer galt afsted”-temaet, kommer til udtryk i sidste vers: ”Hvor mange har mon ikk’ sin brud / Beløjet, gjort til due! / Sødtalte hende dog til sidst”. Visen har, som en sidebemærkning, også flere elementer til fælles med den danske folkeviser ”Ungersvends Falskhed”, der ligeledes indeholder et lindetræ (kendt som kærlighedstræet) og også omhandler en mand, der forfører en kvinde ved at love ægteskab, men forsvinder morgenen efter og efterlader hende med barn.

Et andet eksempel på Goethes leg med sangenes genrekonventioner finder man i Mephistopheles’ serenade på vegne af Faust til Margarete, ”Hvad hér jeg ser”. Faust er på vej til at opsøge Margarete igen efter fuldbyrnelsen af deres forhold og ønsker at medbringe en gave til hende, men Mephistopheles mener, at man også med gratis midler kan forføre. Han bruger derfor sangen som forførelsesmiddel, hvilket spiller på gammel folketro om musikkens magiske, forførende kraft, ligesom i den danske folkeviser ”Harpens Kraft”, hvor Villemænd med harpe spiller sin kommende brud ud af troldens greb. I tilfældet med

Mephistopheles finder man dog et temmelig atypisk indhold for en serenade; hvor genrens typiske træk indebærer en bejlers besyngelse af kærlighed og den udkårnes attributter, så forfører Mephistopheles i stedet med en besyngelse af knap så romantiske dyder: ”Jeg synger nu til hende om dyder, / For hende bedre at forføre”. Serenaden bliver en moraliserende advarsel, som for øvrigt kommer post festum, da hendes skæbne allerede er besejlet, men den varsler imidlertid også Margaretes kommende undergang med ordene: ”Er det fuldbragt, / Så natte-nat”. Mephistopheles synger i serenaden advarende om en Katrine, der har sovet hos sin kæreste med større mindelser om folkeviser end serenader, da det er en anden end den udkårnes navn, Margarete, som optræder. Formanende synger han til slut i andet vers: ”Beskyt jeres liv, / Gør ingen tyv / Af kærlighed, / Noget uden finger-ring”. Sangen og dette tema peger således også refererende tilbage til bøndernes folkevise under lindetræet.

En intertekstuel smeltedigel

Goethes *Faust I* er på mange måder en litterær smeltedigel, hvilket som påvist også forplanter sig i sangene i forhold til genre. Men sangene indeholder også op til flere intertekstuelle referencer: f.eks. slutningen på første vers af Mephistopheles' serenade: ”Som pige ind, / Som pige ikke tilbage”. Her finder man en henvisning til Shakespeares *Hamlet*, hvor det er Ophelia, som synger: ”Op stod han så, tog tøjet på, / fra døren slåen fik; / og ind hun tren, en jomfru ren; som jomfru ej hun gik” (*Hamlet i Samlede Shakespeare*, oversat af Edvard Lembecke 1861-73 og bearbejdet af Henning Krabbe 1975-78). Selvsamme vers bliver der også endnu tidligere refereret til i Auerbachs *Kælder*, hvor svirebroderen Frosch forudskikkende om Faust og Gretchen synger: ”Slåen fra! I stille nat. / Slåen fra! Min vågne skat. / Slåen for! Om morgenen”.

I værkets sidste scene i fangekælderen, hvor Margarete afventer sin henrettelse for mordet på Fausts og hendes uægte barn, synger hun:

Min fru moder, den hore,
Der har aflivet mig!
Min fader, den skælm,
Der så spiste mig!
Min søster og ven
Gemte mine ben,

Lagt på et køligt sted;
 Da blev jeg en smuk fugl i skoven;
 Flyv afsted! Flyv afsted!

Verset er baseret på det i Tyskland kendte folkeeventyr *Von dem Mä-
 chandelboom*, der handler om en dreng, som bliver myrdet af sin sted-
 moder. Barnet bliver forvandlet til en fugl, som myrder stedmoderen
 for dernæst at blive forvandlet til en dreng igen. Det refererer til Mar-
 garettes egen skæbne: Hun myrdede sit barn, og indirekte bliver bar-
 net skyld i hendes egen død, da hun dømmes til døden for mordet.
 Moderen som hore og faderen som skælm er Goethes egne tilføjelser;
 de viser tilbage til Margarettes bror, Valentin, som kalder hende en
 hore, inden han udånder efter at være blevet dødeligt såret af Faust,
 mens Faust beskrives som en skælm efter at have forladt hende i
 ulykkelige omstændigheder.

Goethe trækker endvidere også på motiver fra sin egen tidlige-
 re digtning, f.eks. digtet "Geistes Gruß" fra 1774 med bægermotivet
 og den døende mand ved havet, som går igen i "Der var en konge i
 Thule". Faust og Margarettes første møde sker på en gade i byen, hvor
 Faust, på den tid ganske vovet og pågående, antaster hende og ef-
 ter hendes afvisning bryder ind på hendes værelse med hjælp fra
 Mephistopheles. De to flygter, inden Margarete træder ind i rummet,
 hvorefter hun afklæder sig, imens hun synger balladen "Der var en
 konge i Thule". Balladen er i kraft af dens genretræk med til at for-
 stærke det intime element i scenen. Den omhandler en konge, som
 modtager et guldbæger af sin døende frille, hvilket bliver hans kære-
 ste eje. Efter hendes død og kort før sin egen død smider kongen det i
 havet. Balladen henviser allegorisk til Margarete, der som Fausts dø-
 ende "frille" i overført forstand også er bægeret, som han kaster fra
 sig. Faust gifter sig ikke med hende efter at have bragt hende i uføre
 efter tidens normer, og som ugift kvinde med barn går hun, som bæ-
 geret, til bunds i samfundet: "Han ser det falde, drikke; / Det synke
 dybt, han ser..."

Allegoriske forudskikkelser

Kongemotivet optræder også i Mephistopheles' skæmteviser fra
 Auerbachs Kælder om loppen, "Der var engang en konge". Visen om
 kongen, der holdt så meget af en loppe, at den blev minister, kan
 også anskues som en foregribelse af hændelserne i *Faust II* ved kejse-

rens hof. I Auerbachs Kælder synger en af værtshusgæsterne, Brand, også en morbide skæmteviser, ”Der var en rott’ i kælderred’n”, om en rotte, som levede af ”fedt og smør”, indtil den blev forgiftet af en ”madmor”. Denne vise indeholder op til flere forskellige referencer og spor til resten af værket. Det første og mest tydelige er madmorens forgiftning af rotten, der henviser tydeligt til Margaretes forgiftning af sin mor. Hendes forelskelse er det andet; det starter godt, ligesom rotten der lever ”kun af fedt og smør”, men forelskelsen virker som en dødelig gift, der først leder hende til mordet på sin mor, dernæst til at blive gravid uden for ægteskab, myrde sit barn og til sidst blive dømt til døden. Hele lavinen af ulykker kan spores tilbage til pagten mellem Faust og Mephistopheles, hvor Mephistopheles i overført betydning som madmor forgifter Faust med pagten.

Sangene i *Faust I* er på mange måder med til at understøtte og forstærke karaktererne og scenerne, de optræder i; bønderne synger en folkesang ved en folkefest; værtshusets stamkunder synger drukviser; den uskyldige Margarete synger en følsom ballade ved sin afklædning og et uhyggeligt vers fra et makabert folkeeventyr før sin henrettelse; ballademageren Mephistopheles synger skæmteviser; det kristne kor synger hymner; og i kirken messes latinske dommedagsvarsler. Langt de fleste af sangene i *Faust I* fungerer som allegorier, der foregriber eller kommenterer handlingen i værket, og giver et ekstra lag, der konsoliderer temaerne. At sangene skiller sig ud som små ”værker i værket” forstærker kun sangenes karakter som ofte ildevarslende profetier.

Slutteligt er det værd at bemærke, at sangene samlet set profeterer og refererer mest til begivenhederne, der knytter sig til Margarete. Hun er også den, som er mest involveret i sangene, både direkte og indirekte. Hendes sang er i sidste ende en afspejling af hende selv – hun kan synge, fordi hun, i modsætning til Faust, lever. *At synge* er at leve i *Faust*.

Line Rishøj formidler som foredragsholder den danske fællessangs historie, *Højskolesangbogen*, kvindefællessang og folkelig fællessang m.m. Er p.t. i færd med at skrive en større historisk fremstilling om *Højskolesangbogen*.
E-mail: kontakt@linerishoj.dk.