

Neue Freie Presse. Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer. Morgenblatt. No. 830. Wien, Freitag den 21. December 1866.

Eduard Hanslick, „Faust's Verdammung“, dramatische Legende von H. Berlioz. (Aufgeführt von der „Gesellschaft der Musikfreunde“ am 16. December d. J.).

1 „Faust's Verdammung“, dramatische Legende von H. Berlioz.

Ed. H. Es war im December 1846, daß Berlioz' *Le gende: „La damnation de Faust“* in Paris zum ersten male, und zwar ohne nachhaltige Wirkung zur Aufführung kam. Seither ruht sie dort in Vergessenheit und wurde auch in Deutschland unter Berlioz' Leitung nur bruchstückweise gegeben. Etwas unklar als „dramatische Legende“ bezeichnet, gehört „Faust's Verdammung“ im Grunde jener Mischgattung an, welche Berlioz unter dem Namen „dramatische Symphonie“ erfunden hat. In der dramatischen Symphonie „*versuchte Romeo und Julie* Berlioz die Verbindung selbst ständiger Symphoniesätze (Adagio, Scherzo) mit gesungenen Szenen, wozu als drittes Element noch rein erzählende Recitative, sodann Prologe und Epiloge hinzutreten — eine Form, die, unorganisch und widerspruchsvoll in sich, kaum eine künstlerische Zukunft hat. Wie dort aus dem Shakespeare'schen Drama, so hat hier der Componist aus dem Goethe'schen eine Anzahl von Szenen beliebig herausgenommen, ergänzt, verändert und aneinandergereiht, nur mit dem Unterschiede, daß er das epische Element diesmal fast gänzlich gegen das dramatische und lyrische zurückstellt. „Fast“, sagen wir, denn gänzlich konnte Berlioz sich von der unglücklichen Vermengung nicht trennen: nachdem Faust und Mephisto im Höllen pfuhl versunken sind, läßt sich ein von Baßstimmen recitirter *erzählender* „Epilog auf der Erde“ vernehmen, auf welchen wieder eine Verklärung Gretchen's „im Himmel“ sich abspielt. Drama und Oratorium, rein Scenisches und bloß Concertmäßiges werden dergestalt untereinandergemischt, daß sich der Standpunkt des Hörers fortwährend verrückt. Die Partitur enthält sogar eine stattliche Reihe eingeklammerter Bemerkungen, wie: „versteckt sich hinter den Vor *Faust*hang,“ „macht die Bewegung eines spielenden *Mephisto*Leiermannes“ etc. Was nützt das in einem rein concertmäßigen Werke, wo wir doch nur hören und nicht sehen? Berlioz' „Faust“ ist eigentlich eine körperlose, phantastische Oper, welche die Bühne verschmäht und sie doch nicht entbehren kann.

vertheidigt sich in einer Vorrede gegen den *Berlioz* Vorwurf, ein Denkmal wie Goethe's „Faust“ verstümmelt zu haben („d'avoir mutilé un monument“). Das mag dem Franzosen so vorkommen, jeder Deutsche hingegen, der seinen Goethe kennt und liebt, muß trotzdem das Berlioz'sche *Libretto* als eine Verstümmelung, und zwar als ei-

ne recht will kürliche und verletzend empfinden. Es klingt fast komisch, wenn Berlioz in seinem Plaidoyer fortfährt: auch *Mozart's* „Don Juan“ und „Hochzeit des Figaro“ müßten dann Ver stümmelungen heißen, weil sie Schauspielen von *Molière* und nachgebildet sind! Diese beiden *Beaumarchais* Mo'schen Opern sind eben selbstständige, in sich erfüllte Or zartganismen, deren poetischen Unterbau Niemand auf seine Herkunft ansieht. aber reißt einem poetischen Orga *Berlioz*nismus eine beliebige Anzahl „effectvoller“ Stücke aus, zu dem höchst bedenklichen Zwecke, dramatisch Gedachtes und Ausgeführtes undramatisch nachzubilden. Wenigstens drei Vier theile von ' „*Berlioz* Legende“ sind Goethe's „Faust“ wört lich entnommen, das vierte besteht aus willkürlichen Zugaben, meist unpassender Art, z. B. Faust's Versetzung in die „Ebenen Ungarns“ und seine schließliche Höllenfahrt. Letztere soll Gelegenheit bieten zu der crassesten Teufelsmusik, erstere zur Anbringung des „Rakoczy-Marsches“. Wenn Goethe sei nen „Faust“ im zweiten Theil nach Sparta führt, warum (so fragt Berlioz im Vorwort) soll er, der Componist, nicht das Recht haben, ihn nach Ungarn zu führen? Armer Faust! Wir fürchten, du wirst nicht so bald Ruhe finden vor den Mu sikern einer Schule, die sich nur für die höchsten Probleme des Menschengesichtes in chromatische Bewegung setzt. Seit ' *Berlioz* „Faust“-Legende, *Wagner's* „Faust“-Ouverture und *Liszt's* „Faust“-Symphonie kann sich ja ein anständiger Componist ohne „Faust“-Partitur kaum mehr sehen lassen.

Gehen wir zur Hauptsache über, zur Musik. Ueber ' eigenthümlichen Standpunkt, über das Stylprincip in *Berlioz* seiner Musik, haben wir oft und ausführlich gesprochen. Da der Componist von „Faust's Verdammniß“ seinen früheren Anschauungen vollständig treu geblieben, so interessirt uns wol zunächst, in welchem Verhältniß dieses Werk zu den übrigen Compositionen von Berlioz stehe? Und hierauf müssen wir leider antworten, daß von allen größeren Werken dieses Tondichters uns „Faust“ als das schwächste erscheint. In seinen früheren Arbeiten finden wir mehr Ausdruck und Schönheit, und vor Allem ein glücklicheres Verhältniß zwischen der gewählten Aufgabe und der speciellen Begabung. Trotz seines großen Umfanges ist das neuere Werk musikalisch ärmer als seine Vorgänger. „Faust's Verdammniß“ hat keinen Satz aufzuweisen, der sich mit dem Adagio (Liebesscene) aus „Romeo und Julie“ oder mit dem Pilgermarsch aus „Childe Harold“ vergleichen ließe, der die furchtbare Energie des Hinrichtungsmarsches, die graziöse Lebendigkeit der Ball scene in der Symphonie fantastique oder das leidenschaftliche Pathos der „Lear“-Ouverture erreichte. Von der „Fee Mab“ brauchen wir gar nicht zu sprechen, denn der Sylphentanz und das Irrwischballet im „Faust“ sind so viel schwächere Nachbildungen der „Fee Mab“, daß der Abstand dem Hörer von selbst auffallen muß. Und doch gelten diese beiden Stücke nicht mit Unrecht für die besten der Legende. „Harold“, die „Fantastique Romeo“ sind von vornherein in dem großen Vortheil, daß die beiden ersteren Werke ausschließlich, das letztere überwiegend aus *Orchesterstücken* bestehen, während im „Faust“ der *Gesang* vorherrscht. Das will sagen, Berlioz hat im „Faust“ den Boden verlassen, aus dem er alle seine Kraft zieht, und sich einem ihm stets unheilvollen, wider strebenden Elemente hingegeben. Sobald Berlioz für Gesang schreibt, schnappt und zappelt seine Musik wie ein Fisch auf heißem Sande. Sein Ringen, die reine Instrumental-Musik zu bestimmter Bedeutung zu steigern, hat etwas Großartiges; seine Anstrengungen hingegen, für die einfachsten Worte einen entsprechenden melodischen Ausdruck zu finden, sind mitleiderregend. Ob er nun Freude oder Schmerz ausdrücken will, er kommt aus dem engen Ring einer nur ihm eigenen, ebenso dürftigen als unverständlichen Terminologie des Gefühls nicht heraus. Nichts in diesen unabsehbaren Gesangsstrecken erblüht zur schönen, reifen Melodie. Unsangbarere Partien sind kaum geschrieben, kläglichere Melodien selten erfunden worden, als die Gretchen's und Faust's, Mephisto's und Brander's. Unsere Sänger wissen davon zu erzählen, und wir ergreifen gerne den Anlaß, Fräulein, die Herren *Bettelheim*, *Walter* und *Mayerhofer* ob der Selbstverleugnung zu rühmen,

mit welcher sie *Hrabanek* diese gegen das natürliche Musikgefühl so hart ankämpfenden „Melodien“ sich eigen gemacht und vorgetragen haben. Von den drei Hauptpersonen dünkt uns die gelungenste; *Mephisto* die Instrumentation verleiht ihm die handgreiflich diabolische Charakteristik (ein geller Pfiff des Piccolo, begleitet von einem kurzen chromatischen Grunzen der Posaunen und Fagotte kündigt ihn an) und sein ist das einzige Lied in der ganzen Cantate, das sich gesunder Glieder rühmen kann: die *Sere nade*. Was soll man aber zu dem zwischen fünf- und drei tactigem Rhythmus taumelnden „Rattenlied“ und zu dem ver schrobenen „Flohlied“ sagen? Kann Jemand in diesen musi kalisch häßlichen, nach Originalität haschenden Liedern wirklich Humor und Geist finden? Uns dünken sie, wie die „Amen fuge“ auf den Tod der Ratte und die ganze Kellerscene, nur widrig und trivial. Edler, aber gestaltloser stehen dieser Gruppe und *Faust* gegenüber, deren Gesang sich *Gretchen* meistens in einem Dämmerlicht träumerischen Declamirens be wegt, aus welchem er dann zeitweise blitzartig aufzuckt. Zu einem fertigen Bilde, das uns mit den ruhigen Augen der Schön heit anblickt, kommt es nirgends. Ist sie nicht ausstudirt wi dernatürlich, diese Melodie zum „König von Thule“ mit ihrem hinkenden Rhythmus und den leiernden Bässen? *Gretchen's* zweites Lied: „Meine Ruh' ist hin“ wird nach den ersten Tacten immer verzerrter und opernhafter, sogar kleine kokette Melismen drängen sich vor, wie die aufsteigende Scala auf „seine edle Gestalt“ und die paarweise herabhüpfenden Sech zehntel auf „Händedruck“. Wir halten uns jedoch nicht an solche Einzelheiten, sondern an den unmusikalischen Charakter des 'schen Gesanges im Allgemeinen und dessen *Berlioz* Schwanken zwischen trockener Alltäglichkeit und formloser Ueber treibung. Man kann dies recht deutlich an dem Liebesduett zwischen *Faust* und *Gretchen* wahrnehmen, das, so lang es nach Einfachheit und Naturwahrheit strebt, zwar nicht ohne Empfindung, aber ganz schwunglos und gewöhnlich klingt. Später steigert sich die Leidenschaft, complicirt sich die Situation, *Mephisto* unterbricht die Liebenden und ein Chor boshafter Nachbarn ruft wiederholt: „Hollah! mère Oppenheim!“ Da setzt nun der Componist alle Mittel in Bewegung, die ge wagtesten Rhythmen und Modulationen, den heftigsten drama tischen Ausdruck, die gewaltigsten Orchesterklänge, aber unter dem Eindrucke der Ueberreizung und Unnatur ermüdet das Ohr und erstarrt das Herz. Wir fühlen uns wie in einem eiskalten Hause, wo alle Oefen rauchen.

„Ich bedarf sehr großer Mittel,“ äußerte einmal in richtiger Selbstkenntniß, „um überhaupt etwas her *Berlioz* vorzubringen.“ Da es nun mit bestem Willen unmöglich ist, für Gesänge wie der „König von Thule“ oder „Meine Ruh' ist hin“ *sehr große Mittel* in Bewegung zu setzen, so tritt hier die wahrhaft pathologische Lücke in *Berlioz's* Organismus erschreckend hervor. Man braucht kein Enthusiast für zu sein, um zu gestehen, daß seine Scenen zwischen *Gounod's* *Faust* und *Gretchen* in jeder Hinsicht hoch über den analogen Nummern des 'schen „*Berlioz's* *Faust*“ stehen: an Schönheit und Natürlichkeit der Melodie, an Wärme der Empfindung, an maßvoller Durchführung und an dramatischem Leben. ist keine so eigenthümliche, energische Persönlichkeit *Gounod* wie *Berlioz*, aber eine weit musikalischere Natur; seiner Em pfindung strömt von selbst der natürliche melodische Ausdruck entgegen, während *Berlioz* wie ein Taubstummer ringen muß, um sein — vielleicht stärkeres — Gefühl auch nur verständ lich zu machen.

Wie in *Berlioz's* „*Romeo*“, so sind auch in seinem „*Faust*“ die reinen Instrumentalstücke weitaus die hervorragendsten; leider sind sie hier weder so zahlreich, noch so ausgeführt wie dort. Von dem glänzend instrumentirten *Rakoczy-Marsch* wollen wir lieber nicht reden; der Jubel, den gerade diese *fremde*, rhythmisch und melodisch urkräftige Weise inmitten der *Berlioz's*chen Nummern überall erregt, dünkt uns für den Componisten des „*Faust*“ wenig schmeichelhaft. Abgesehen von diesem Adoptivkind, sind der „*Irrlichtertanz*“ und das „*Sylphenballet*“ die glänzendsten und effectvollsten Stücke des Werkes. Der melodische Stoff ist anmuthig, wenngleich kei-

neswegs hervorragend neu oder bedeutend, An lage und Steigerung natürlich und übersichtlich, die Klang wirkung endlich — das Wesentliche an beiden Stücken — ein Wunderwerk geistvoller und erfinderischer Instrumentation. Wir müssen uns Gewalt anthun, um hier nicht über eine Fülle merkwürdiger Details, die wir aus der Partitur notirten, redselig zu werden. Nach diesen reinen Orchesterstücken sind jene Ensemble-Nummern des Werkes die gelungensten, in welchen durch malende Charakteristik oder sinnlichen Klang reiz die Instrumentirung wenigstens eine hervorragende Rolle spielt. Dahin gehört der dem „Ballet“ vorhergehende Syl phen-Chor; der gespenstische Ritt Faust's mit Mephisto und Anderes. Wir würden auch noch die Höllenscene („Pandämonium“) nennen, wäre hier nicht die grelle Charakteristik gewaltsam zu einem Bombast von Lärm und Häßlichkeit auf gebläht, wie er in der ganzen musikalischen Literatur, Berlioz mit eingeschlossen, nicht wieder vorkommt.

Im Ganzen und Großen glauben wir in „Faust's Ver“ ein entschiedenes Sinken von dammung Berlioz' schöpferischer Kraft wahrzunehmen. Es geht durch das Werk wie ein leichter Schlaganfall, der Berlioz' feines, krankhaftes Talent getroffen, und von dem es sich nicht wieder erholt hat. Vom „Faust“ angefangen, der doch erst die Opuszahl 24 trägt, fließt Berlioz' Productivität sehr spärlich und stockt bald gänzlich. Er hat seither an größeren Arbeiten nur „L'Enfance“ geschrieben, eine Cantate, die ihren rasch de Jésus-Christ verflogenen Erfolg bekanntlich einer antiquarischen Mystification verdankte, und die Oper „Les Troyennes“, worin, nach dem Clavier-Auszug zu urtheilen, die verzweifeltste An strengung bereits mit dem vollständigen Bankerott der Erfindung kämpft. Es dünkt uns sehr begreiflich, daß Berlioz sich nicht lange Zeit und nur mit der größten An spannung productiv erhalten konnte. War doch gerade das *musikalische* Talent dieses so vielfach und hochbegabten Geistes von Haus aus krankhaft organisirt, nämlich ganz auf Einen Punkt geworfen: auf den Sinn für instrumentale Klang-Effecte. Alles um diesen sprudelnden Quell herum war gleichsam dürres Land, von dem nur einige Fußbreit mit großer Mühe urbar gemacht werden konnten. In der Instru mentirungs-Kunst ist Berlioz nicht bloß Virtuose, er ist darin Poet und genialer Erfinder; eine Specialität ohnegleichen. Aber eine Specialität in einem Gebiete musikalischer Technik zu sein, macht noch nicht den Componisten. Es gibt keine schöne Instrumentation „an und für sich“, die erste Frage bleibt doch immer: *was* wird denn instrumentirt? Es ist wahr, daß man anfangs, entzückt und berückt von dem neuen Klangzauber, oft gar nicht zu dieser Frage kam; je länger und öfter man aber Berlioz hört, desto mahnender tritt die Frage in den Vordergrund. Mußte doch selbst, der *Schumann* Berlioz anfangs schwärmerisch begrüßte und damit dessen Triumphin Deutschland so mächtig vorbereitete, bald die Reaction an sich erfahren; er hat jenes erste Lob nie mehr schriftlich wiederholt und es mündlich oft zurückgenommen. Wir kennen Berlioz seit zwanzig Jahren; noch immer verfolgen wir jedes seiner Werke mit lebhaftem Interesse und Studium, noch immer entzücken uns die Wunder seiner Klangzauberei. Aber mit jedem Jahre wird uns das Ungenügende seiner Begabung, das Unorganische seiner Kunst klarer und bedeutsamer. Mit der „Liebesscene“ und „Fee Mab“ in „Romeo“ stand Berlioz auf dem Gipfel seines Könnens; „Faust“ bezeichnet schon den Anfang des Herabsteigens, den Moment, wo Berlioz selbst mit „sehr großen Mitteln“ wenig *Neues* mehr erzielen konnte. Sein rein musikalischer Gedankenreichthum war niemals bedeutend, und die glänzende Specialität, die Instrumentirung, mußte doch endlich an die Grenzen ihres Raffinements gelangen. Die ehemals absolute Herrschaft der letzteren mußte sich ferner in dem Maße abschwächen, als geistreiche jüngere Talente sich die modernen Errungenschaften bald zunutze machen und als Rivalen mit Glück auftreten konnten. Wir brauchen bloß und *Liszt* zu nennen, deren glänzende Instru *Wagner*mentirungskunst im Dienste verwandter Kunsttendenzen mit Ursache ist, daß Berlioz' Compositionen das Publicum nicht mehr in dem Grade enthusiastiren, wie vor zwanzig Jahren. Wir bekennen uns offen zu der subjectiven Ueberzeugung, daß

' Compositionen eine lebendige, unmittelbare *Berlioz* Wirkung auf die musikalische Welt nicht sehr lange üben werden, daß die Begeisterung des musikgebildeten Publicums für dieselben nicht zunehmen wird, sondern abnehmen. wird für den Kunsthistoriker eine der merkwürdigsten *Berlioz* und achtungswerthesten Persönlichkeiten, für den Musiker ein unversiegbarer Quell des Studiums bleiben, aber die stimm berechnete öffentliche Meinung dürfte, wie wir glauben, im Laufe der Zeit eher in der Ansicht zusammentreffen, daß ein Werk wie *Berlioz*' „Faust“ *keine* Musik, als daß es die *wahre* Musik sei. Ahnen wir recht, so wird „Faust's Ver“ von klärung noch jedes Ohr entzücken und *Schumann* jedes Herz bewegen, wenn von „Faust's Verdammung“ längst nichts mehr übrig ist, als der Name und die Erinnerung.