



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Verdammniß des Faust von H. Berlioz.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Verdammniß des Faust von H. Berlioz.

H. Berlioz hat wieder einmal eine musikalische Reise nach Deutschland angetreten und führt außer anderen Compositionen auch Bruchstücke seines Faust dem deutschen Publicum vor. Er scheint für denselben besondere Theilnahme in Deutschland zu erwarten, weil der Göthesche Faust die Grundlage bildet, und es ist daher Pflicht der Kritik ein ernstes Urtheil über diese französische Transcription des Faust abzugeben, um so mehr, als Berlioz gewohnt ist, die Erfolge, welche deutsche Gutmütigkeit und Höflichkeit — wenn nicht schlimmere Einflüsse wirksam sind — ihm zuzugestehen pflegt, in Paris als Follie zu benutzen, um dort neue Erfolge zu erlangen.

Der Titel „die Verdammniß des Faust“ weist freilich auf eine wenigstens im Schluß von der Götheschen verschiedene Auffassung hin, allein was aus den ersten Acten bekannt geworden ist, stimmt unangenehm mit Göthe überein. Berlioz nennt das Ganze eine Legende. Ob damit die geistige Auffassung oder die musikalische Form bezeichnet sein soll, möchte schwer zu sagen sein. Die Form entspricht — soweit man bei Berlioz von bestimmt ausgeprägter und durchgeführter Form reden kann — so ziemlich der des Oratoriums; es sind einzelne breit ausgeführte Situationen aneinander gereiht, wobei der Schilderung durch bloße Instrumentalmusik allerdings ein ausgedehnterer Raum, als früher üblich war, eingeräumt worden ist. Das Recitativ, durch welches der Faden des Sujets fortgeführt wird, ist in der hauptsächlich durch Meyerbeer fixirten Weise des modernen Opernrecitativs behandelt, stark nuancirt im Ausdruck, oft in die Cantilene hineinspielend, und stets vom vollen Orchester nicht so sehr unterstützt, als in den Hintergrund gedrängt. Auf diesem Grunde heben sich dann einzelne Chöre, Sologefänge und Ensembles vor, die in ihrer Anlage und Verbindung mit dem Ganzen nichts Ungewöhnliches haben. Die ganze Auffassung und Behandlung aber ist von dem, was wir unter legendenartig verstehen würden, so verschieden, als schlechte Einfalt und frommer Glaube von bizarrer Gräßerei und pretentioser Effecthascherei.

Ebenen nachzuweisen, die Landleute singen nicht wie Ungarn. Freilich ist in dem Liede gar nichts Magyarisches zu finden, es ist wie billig echt deutsch, aber das ist die Composition trotz alles Zuchhei! Zuchhei! doch auch nicht, vielmehr erinnert die Färbung derselben eher an italienische Volksweise, — man denke sich den Mischmasch! Uebrigens macht sich schon hier fühlbar, was bei den späteren Liedern freilich noch viel ärger hervortritt, daß das Bestreben, etwas volksmäßig Einfaches zu schaffen, zur baaren Trivialität geführt hat; um dieser etwas Charakteristisches zu geben, sind dann die forcirtesten Effecte durch harmonische und rhythmische Verrenkungen und frappante Instrumentation hinzugesügt; durch alles das aber wird die ursprüngliche Trivialität nur noch auffallender und fataler.

Unter den „Bildern des zweiten Acts“ zeigt uns das erste „Faust in seinem Studirzimmer. Recitativ zu einer Instrumentalfuge.“ Man weiß, wie Berlioz über die Fuge denkt, daß er ihrem Erfinder die ewige Verdammniß gewünscht hat; man weiß, daß er einst Cherubini offen erklärte: je n'aime pas la fugue, und dieser ihm ebenso offen erwiderte: et la fugue ne vous aime pas, — man fragt daher mit gerechter Verwunderung: wie kommt Saul unter die Propheten? Indessen überzeugt man sich bald, daß Berlioz kein Paulus der Fuge geworden ist. Die Einleitung zu dem ersten Monologe Fausts: „Habe nun ach! Juristerei“ beginnen die Bässe mit einem kurrenden, fortschleichenden Thema, das den unbehaglichen Zustand eines an Unbehaglichkeit Leidenden nicht übel ausdrückt, die Bratschen nehmen es auf — es klingt wahrhaftig so nach einer Fuge; aber nur eine Weile, dann tritt ein anderes, sehr abstechendes Thema hervor — ein Contrasubject! Doch nein, es kommt ein anderes und wieder ein anderes zum Vorschein — vor den Contrasubjecten ist das Subject und die Fuge abhanden gekommen. Und nun merkt man, daß dies lauter überwundene Standpunkte Fausts aus allen Facultäten waren, die daher billig als unverdaute Brocken, die er sich nicht assimiliren konnte, ohne Zusammenhang nebeneinander stehen, und daß die scheinbare Fuge gar nichts bedeutet, als die übelangewandten Studien Fausts, die ihn in so schlechte Stimmung versetzen. Dieser musikalische Humor, der die Langweiligkeit der vier Facultäten durch die Fuge und vice versa der Fuge durch die Facultäten trifft, täuscht den Zuhörer in der That, man hört voll Neugierde auf die Berliozsche Fuge und wird darüber nicht in dem Grade gelangweilt, als man sollte.

Das dritte Bild enthält „des Ostermorgens Hymne. Auftritt des Mephistopheles.“ Diese Scene ist die am wenigsten hervortretende. Der Gesang in der Kirche ist an sich nicht bedeutend und der Situation sowenig entsprechend als die Radziwillsche Composition desselben. Sie müßte der einfachste und innigste Ausdruck frommen Glaubens sein, um die Gewalt, welche sie auf Faust ausübt, auch über den Zuhörer zu gewinnen, aber sie läßt vollständig kalt. Unmittelbar darauf tritt Mephistopheles auf, man weiß nicht woher und weshalb, allein Faust

erkennt ihn gleich und mit der Bekanntschaft ist auch ohne viel Umstände die Freundschaft geschlossen. So unmotivirt und kahl die Behandlung der Situation, so dürftig ist auch die musikalische Ausführung. Es ist merkwürdig, wie wenig Begabung für die plastische Darstellung einer bestimmt ausgeprägten Individualität Berlioz zeigt, weder Faust noch Mephistopheles bringen es zu einer solchen. Beide treten auch musikalisch wenig hervor, sie singen mit Ausnahme des Hohenliedes nur Recitativ, es bleibt daher bei vereinzelt Zügen, und man kann hier recht erkennen, wie aus Einzelheiten, wenn sie auch noch so derb und deutlich aufgetragen sind, doch kein Ganzes wird. Bei Faust ist Sentimentalität vorherrschend, bei Mephistopheles soll es der Humor sein, allein grade diese Seite ist vollständig vergriffen. Ziemlich alle musikalischen Teufel neuerer Zeit können ihren Ursprung von Samiel nicht verleugnen, indeß hat der Berliozsche Mephistopheles noch mehr Aehnlichkeit mit Meyerbeers Vertram, und spricht wie jener fast nur mit Posaunen in verminderten Accorden, außer daß ein wunderbar zerkackter Rhythmus den Humor dazu thun soll: im ganzen ist es ein trauriger Gesell, der weder unterhält noch bange macht. Dieser erkünstelte Humor, der sich vor den Spiegel stellt und Gesichtern schneidet, erreicht seine Höhe im dritten Bilde „Auerbachs Keller.“ Nach einem wüsten Chor von berauschten Zechern singt Brandes das Lied von der Ratte. Die Composition derselben ist nicht die Darstellung der plattesten Gemeinheit, sie ist es selbst. Es gibt gewiß wenig Musikstücke, die den Anspruch auf Melodie, Wohlklang, ich möchte sagen auch musikalischen Anstand, so rücksichtslos aufgeben wie dieses Lied, das die absolute Unschönheit und nicht einmal die Charakteristik der Caricatur zeigt. Aber was folgt auf dieses Lied? Die berauschten Zecher, denen es kannibalisch wohl wird, begehen einen mustealischen Exceß, der den höchsten Grad trunkenen Humors charakterisiren soll — sie singen eine Vocalfuge auf das Wort Amen! Wir wissen freilich schon, daß nach Berliozs Meinung das absurdeste, was ein Mensch thun kann, das Zungenmachen ist, aber eine curiose Vorstellung vom Leipziger Publicum — und in dieser Beziehung ist es sich gewiß immer gleich geblieben — ist es doch, daß sich die Wirkung des Weins bei ihm in improvisirten Zugen äußert. Daß diese Fuge sich nur in den allertrivialsten Nothbehelfen eines angehenden Contrapunktisten herumtreibt, ist natürlich mit Absicht so eingerichtet, aber diese Absicht kann natürlich nicht verhüten, daß sie miserabel und langweilig klingt. Und welche Dürftigkeit ist es, und zugleich welche Unflugheit, zum zweiten Mal die Fuge als grobes Geschütz des Humors zu verbrauchen; denn zum zweiten Male gelingt es ihm nicht, uns wieder zu täuschen, und da man nun schon weiß, was er mit seinen Zugen sagen will, so war es ganz überflüssig, noch einmal zu beweisen, daß seine Zugen nichts taugen. Ich bin weit entfernt über den Spott, welchen Mephistopheles über die heiligende Kraft eines fugirten Amen ausspricht, mich pietistisch zu ereifern, aber verlegend wirkt er, und künstlerisch ist die ganze Episode

nur zu mißbilligen, weil sie mit dem Hauptgegenstand in keiner Verbindung steht, und absichtlich herbeigezogen ist, weil das Gemeine und Ungeschickte musikalisch nicht komisch, sondern häßlich wirkt, und weil der Spott über ein Allgemeines da, wo der Componist aus eigener Willkür ein miserables Beispiel geliefert hat, nicht gerechtfertigt erscheint. Auf diese Fuge singt dann Mephistopheles sein Lied vom Floh. Es ist wahr, man hört die Flöhe im Orchester recht artig herum-springen, übrigens aber ist weder volksmäßige Derbheit, noch geistreiche Feinheit in dem Liede zu finden, am wenigsten Wohlklang und Grazie, und man empfindet nur von neuem mit Mißbehagen, daß Berliozs Humor nur wie ein Hanswurst Sprünge macht und Fragen schneidet.

Das letzte Bild versetzt uns in eine „romantische Gegend an den Ufern der Elbe.“ Hoffentlich haben wir uns dieselbe nicht bei Wittenberg zu denken, sondern da Faust einmal in Leipzig war, wird er wol weiter gereist, sein und sich in Böhmen ein hübsches Plätzchen zum Schlummern ausgesucht haben. Sylphen und Gnomen singen einen Chor, dem das „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen“ zu Grunde liegt, sie bewegen sich im wesentlichen in der durch Mendelssohn typisch gewordenen Weise; daß die Instrumentaleffecte gesteigert sind, versteht sich, nicht so auch die Anmuth und Frische der Erfindung. Der Tanz der Sylphiden hat, weil es doch deutsche Sylphiden sind, einen walzerartigen Charakter, und ist, ohne eigentlich originelle und tiefe Erfindung doch ein recht wohlklingendes Musikstück, das neben so vielem Unerfreulichen und Verlegenden um so angenehmer ins Ohr fällt. Den Schluß dieser Scene macht ein Soldatenchor „Burgen mit hohen Mauern“, dem Studenten mit einem Gaudeamus — nicht mit der bei uns üblichen Melodie — entgegenkommen, worauf beide sich zu einem Ensemble vereinigen, das mehr Lärm als Musik macht.

Der Gesamteindruck kann nicht anders als niederdrückend sein. Man empfindet fortwährend die Anstrengung, mit welcher der Componist danach ringt, das Ungewöhnliche und Außerordentliche zu leisten, und daß es ihm an der unmittelbaren frischen Productionskraft gebricht, die allein dieses Ziel zur inneren Befriedigung des Hörers wie des Componisten erreichen kann. Man sieht, wie er sich anspannt, wie er sich aufregt bis zum Krampf im Weinen und Lachen, wie er grübelt, tastet und sucht, alle äußeren Mittel steigert um noch etwas mehr auszudrücken, als sich künstlerisch ausdrücken läßt, und wenigstens durch Charakteristik zu wirken, denn die Schönheit läßt sich nicht erzwingen, und es ist bedeutsam, daß Berlioz bei aller seiner einseitigen Vorliebe für instrumentale Effecte selbst den materiellen Wohlklang nur selten und vorübergehend erreicht. Unverkennbar ist sein Bestreben im Gegensatz gegen frühere Compositionen Klaves und Faßliches zu schreiben. Zum Theil bedingt dies schon das Wort des Textes, welches mehr Präcision und schärfere Begrenzung verlangt, als die reine Instrumentalmusik; davon abgesehen hat jenes Bestreben aber nur dahin geführt, daß

dem Absurden, Verworrenen, Ungenießbaren jetzt das Gewöhnliche und Triviale unmittelbar beigemischt ist, welches gar in eine so banale Phrasenmacherei ausartet, daß man sich darüber bei Berlioz wundern muß. Ein so gänzlich fehlgeschlagen bei großen Anstrengungen und Ansprüchen ist stets niederschlagend; wir Deutsche aber haben diesem Werke gegenüber eine eigenthümliche Stellung. Man hat gesehen, wie der tief empfundene Organismus des Götheschen Gedichts mit gleichgiltigen Händen zerrissen und die zerpfückten Glieder zu den alleräußerlichsten Effecten sinn- und bedeutungslos verbraucht worden sind. Bei einem solchen Mangel an Verständniß kann natürlich von künstlerischer Auffassung und Darstellung der Situationen und Charaktere so wenig, als der einzelnen Momente die Rede sein. Wir Deutsche haben nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, gegen eine solche schmachvolle Verstümmelung und fragenhafte Entstellung eines Werkes, das der Nation theuer und werth ist, zu protestiren. Ist ein solches Appretiren desselben den Franzosen gemäß, können sie es in dieser Gestalt genießen, so mißgönnen wir es ihnen nicht: für uns Deutsche ist und bleibt es ein Wechselbalg, den uns keine Wichtelmännchen ins Haus tragen sollen.

Der Socialismus in Südamerika.

Der Socialismus hat auch in Südamerika reißende Fortschritte gemacht, Chili und Neugranada sind die Hauptschauplätze desselben. In Chili ist freilich der Socialismus nur eine Opposition, eine Faction geblieben, der es zwar gelungen ist, die Regierung in einen Bürgerkrieg zu verwickeln, nicht aber sie zu besiegen. In Neugranada dagegen ist er gegenwärtig eine Herrschaft, eine Regierung, die auf der Höhe desselben steht. Gleichwol schien Chili einer der glücklichsten Staaten zu sein. Zwanzig Jahre des Friedens und Wohlstandes hatten zwanzig Jahre der Weisheit und guten Regierung gekrönt und diesem Lande den Ruf der besten südamerikanischen Republik erworben. Seit 1830 hat Chili nur zwei Präsidenten gehabt, den General Prieto und den General Balnes, ein Resultat der Möglichkeit der Wiedererwählung. Der kürzlich erwählte Manuel Montt ist gegenwärtig der dritte Präsident. Diese zwanzigjährige Periode bildet das Reich der conservativen Politik in Chili, einer Politik, welche die hervorragendsten Männer begründet und befolgt haben, die Prieto, Balnes, Portales, lehrer vielleicht der bedeutendste Politiker der neuen Welt seit der Unabhängigkeit, welcher, bevor er im Jahre 1837 durch Mörderhand starb, der eigentliche Gründer der innern Stabilität gewesen ist; Manuel Montt, der gegenwärtige Chef der Regierung, Bavers und Urmeneta, die noch heute Minister sind. Die jungen chilenischen Demokraten nennen diese Politik den Peluconismus und in der