

„... eine Abgeburt, welche aus gräulichem Inceste entsteht ...“

Hector Berlioz' *Huit Scènes de Faust* als Schauspielmusik?

Lars Gebhardt

Aus der Vielzahl von Faustbearbeitungen für die Musiktheaterbühne und den zahlreichen Vertonungen von Ausschnitten aus Goethes Drama sticht ein Werk hervor, das merkwürdig zwischen den Gattungen steht. Ein Werk, das vielleicht gar keine Schauspielmusik ist und so gut wie gar nicht aufgeführt wurde, ein Werk, das in seiner Entstehung und Rezeption durchaus als symptomatisch für die Verknüpfung von Sprechtheater und Musik bzw. deren Ausdifferenzierung im 19. Jahrhundert betrachtet werden kann: Hector Berlioz' *Huit Scènes de Faust*, die heute fast nur noch als eine Vorstufe zu einem eigenständigen musiktheatralen Werk rezipiert werden, nämlich zu Berlioz' dramatischer Legende *La damnation de Faust*.

Man kann Hector Berlioz durchaus als Prototypen des literarischen Komponisten sehen. Als einer der ersten romantischen Komponisten, noch vor Schumann, Liszt, Wagner oder Wolf, zog er Zeit seines Lebens entscheidende Anregungen für seine Stücke aus literarischen, vor allem dramatischen Werken. Seine Musik hat eine enge Verbindung zur Sprache. Sei die Sprache nun als vertonter Text in den Liedern und Opern ganz konkret hörbar oder auch als nicht vertonter, aber zum Werk gehöriger Programmtext anwesend. Dabei kann der Text explizit ausformuliert sein wie in der *Symphonie fantastique*, nur angedeutet wie in *Harold en Italie* oder auf der Bühne als Monolog gesprochen werden wie in *Lélio*. Berlioz' Musik hat diese enge Verbindung zur Sprache schließlich auch als konkreten literarischen Bezugspunkt wie in den Ouvertüren und in den Instrumentalsätzen von *Roméo et Juliette*. Ganz abgesehen davon war Berlioz auch selbst Literat.

In den nicht seltenen Zeiten finanzieller Knappheit arbeitete er als Kritiker und Feuilletonist für verschiedene Pariser Zeitungen, veröffentlichte Reiseberichte und – noch weit vor seinem Tod – überwachte er genau die Herausgabe seiner Memoiren. Nicht zu vergessen ist, dass er den *Grand Traité d'instrumentation* schrieb, eine Instrumentationsstudie, die für lange Zeit Lehrbuch und Bezugspunkt für Komponisten bleiben sollte.

Immer wieder waren Werke Shakespeares Inspirationsquellen für Berlioz' Schaffen, davon zeugen zum Beispiel die Ouvertüre *Roi Lear*, die *Fantaisie sur la Tempête* und eben auch *Roméo et Juliette*. Er notierte in seinen Briefen und auch in den Memoiren, wie ihn die Werke Shakespeares faszinierten. Seine Begeisterung für Shakespeare war keineswegs eine Ausnahmeerscheinung, seit dem Gastspiel einer englischen Schauspieltruppe 1827 in Paris brach eine regelrechte Shakespeare-Manie aus. Das lag vor allem an der Darstellerin Harriet Smithson, deren Ophelia-Pantomime und Julia-Darstellung nicht nur Berlioz in den Bann zogen. Vollkommen fasziniert von ihrem Spiel, träumte sich Berlioz in eine Beziehung zu Smithson. Hier lag wohl einer der Anfangspunkte für seine *idée fixe*, die zur *Symphonie fantastique* führen sollte.

Die *Huit Scènes de Faust* stehen zeitlich an erster Stelle von Berlioz' Auseinandersetzungen mit Literatur und deren musikalischer Verarbeitung. Im September 1828 begann Berlioz mit der Komposition. Bis dahin war er als Komponist in Paris kaum wahrgenommen worden. Das 1821 auf Bitten des Vaters begonnene Medizinstudium hatte er schon bald abgebrochen und besuchte ab 1826 das Conservatoire. Er schulte sich an seinen Vorbildern, zum einen waren das Gluck, Spontini und Le Sueur (bei dem er Komposition studierte), zum anderen Beethoven und Weber. Fasziniert war er also einerseits von den großen Heroen der französischen klassischen Oper – vor allem mit Glucks Partituren beschäftigte er sich ausgiebig –, andererseits konnte er sich der allgemeinen Beethoven-Begeisterung in Paris nicht entziehen und schuf mit seiner *Symphonie fantastique* dann auch den ersten wirklichen Meilenstein in der Sinfonik nach Beethoven.

In seinen Memoiren notierte Berlioz: „Als bemerkenswertes Ereignis meines Lebens muß ich noch den Eindruck bezeichnen, welchen ich von Goethes Faust erhielt, als ich ihn zum erstenmal in der französischen Übersetzung von Gérard de Nerval las. Das wunderbare Buch bannte mich sogleich; es verließ mich nicht mehr; ich las es beständig, bei Tisch, im Theater, auf der Straße, überall. Die Übersetzung in Prosa enthielt einige gereimte Bruchstücke, Lieder, Gesänge usw. Ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, dieselbe in Musik zu setzen.“¹ Im September

¹ Hector Berlioz, *Literarische Werke in 10 Bänden. Band 1: Memoiren (Teil 1)*, hrsg. v. Matthias Brzoska, Laaber 2004, S. 120.

1828 begann Berlioz mit der Komposition der *Huit Scènes de Faust*, zuerst mit der Vertonung von Gretchens Lied vom König von Thule in Form einer Ballade im *style gothique*. Wie die weiteren Arbeitsetappen Berlioz' aussahen, ist nicht klar. Sicher ist, dass das Werk im Februar 1829 nahezu fertig war und Anfang April die gestochene Partitur erschien. Berlioz hat das Werk auf eigene Kosten und, wie er selbst in den Memoiren schreibt, „ohne eine Note meiner [seiner] Partitur gehört zu haben“², drucken lassen und es dann als sein Opus 1 veröffentlicht.

Nun darf man nicht außer Acht lassen, dass der Fauststoff damals nicht nur in Paris „in der Luft“ lag. Es gab schon mehrere Opernbearbeitungen und französische Theaterversionen und Parodien auf Goethes Werk. 1823 wurden die ersten französischen Übersetzungen von Frédéric-Albert-Alexandre Stapfer und Louis Clair de Beaupoil veröffentlicht. 1828 erschien dann die Übersetzung Gérard de Nervals, die größtenteils in Prosa geschrieben ist und sich dadurch weit vom goetheschen Original entfernte, dafür aber einen größeren künstlerischen Eigenwert aufwies als die fast wortwörtlichen und dadurch holprig klingenden Übersetzungen Stapfers und Beaupoils. Im Herbst 1828 wurde ein Faust-Stück am Théâtre de Nouveautés von Etienne Théaulon gespielt, zur selben Zeit gab es am Théâtre de la Ponte Saint-Martin eine Faust-Inszenierung von Charles Nodier und 1829 eine Version von Antony Béraud als ein von Musik begleitetes Drama *imité de Goethe*. Als Opern kamen um diese Zeit die Version von Louis Spohr und der *Fausto* von Louise Bertin in Paris zur Aufführung. Ebenso beschäftigten sich Rossini und Boieldieu mit dem Stoff. Die Théaulon-Bearbeitung setzte vor allem auf großen Theatereffekt und war mit musikalischen Happen aus aktuellen Opern (u. a. Webers *Euryanthe* und *Freischütz*) gespickt – sie wurde ein großer Publikumserfolg. Berlioz, der zu dieser Zeit Chorsänger am Théâtre de Nouveautés war und die Théaulon-Version gut kannte, entwickelte nun, neben seiner gerade erst begonnenen Shakespeare-Begeisterung, eine Faust-Euphorie. Die Opéra plante ein Faust-Ballett und Berlioz bewarb sich um die Komposition. In einem Brief an seine Schwester notiert er:

² Ebd., S. 120. Auslassungen und Ergänzungen in eckigen Klammern vom Autor.

„Ich war durch Auber so lebhaft empfohlen worden, daß Monsieur Lubert [der Direktor der Opéra] keine Schwierigkeiten machte, mir die Musik zu dem ‚Faust‘-Ballett anzuvertrauen. Ich hatte damit angefangen, als der Erfolg des Faust an der Ponte S.-Martin alles verdarb. Man entschied an der Opéra, daß das Sujet, das damit vergeben sei, nicht noch ein Ballett abgeben könne; und man wies mich an, die Partitur nicht zu liefern.“³

Wahrscheinlich führte dieser Rückschlag zu einer noch stärkeren Beschäftigung mit dem Faust-Stoff und Ende 1828 entstanden die *Huit Scènes de Faust*. Gleichzeitig notierte er auch Gedanken und Skizzen zu einer beschreibenden Faust-Symphonie – ein Prozess, der dann in die *Symphonie fantastique* münden sollte. Ob eventuell motivisches Material aus der begonnenen Ballett-Komposition in diesen Entstehungsprozess, besonders des *Ronde du Sabbat*, eingegangen ist, bleibt ungewiss.⁴

Berlioz nahm acht gereimte Bruchstücke, die auch schon bei Goethe originär als Lieder stehen und die Berlioz offenbar von Anfang an wegen ihrer Verse und Reime in der sonst in Prosa verfassten Übersetzung de Nervals aufgefallen waren: die beiden Gretchen-Lieder *Der König von Thule* und das Spinnradlied *Meine Ruh' ist hin*, das Lied der Faust preisenden Bauern unter der Linde aus *Vor dem Tor*, den Osterchor *Christ ist erstanden*, der Faust vom Selbstmord abhält, Branders *Lied von der Ratte* und Mephistos *Lied aus Auerbachs Keller* sowie den *Chor der Geister* aus der ersten Studierzimmerszene und Mephistos Serenade zur Drehleiter aus der Valentin-Szene. Im Grunde vertonte er also die wichtigsten und sowieso schon in die Szenen eingebetteten Lieder.

Die acht Einzelszenen bilden somit kein einheitliches Ganzes, keine eigenständige Handlung. Vielmehr scheinen sie Vorschläge für eine mögliche musikalische Begleitung des Schauspiels zu sein. Das liegt zumindest bei der Szenenauswahl nahe. In der Reihung folgt Berlioz auch Goethes Szenenabfolge:

Nummer 1, der *Chants de la fête de Paques* (Chorgesang zum Osterfest), entspricht Goethes Chor der Engel aus „Nacht“. Nummer 2, *Pay-*

³ Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz, die symphonisch-dramatischen Werke*, Stuttgart 1979, S. 106.

⁴ Siehe dazu näher: Oliver Vogel, *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*, Wiesbaden 2003, S. 294 ff. und S. 333 ff.

sans sous les tilleuls (Bauern unter der Linde), ist der Gesang der Bauern aus *Vor dem Tor*. Nr. 3, das *Concert de Sylphes* (Chor der Geister), vertont die Stelle in der ersten Studierzimmerszene. Die Nummern 4 und 5, *Écot de joyeux compagnons* (Zeche lustiger Gesellen) und *Chanson de Méphistophélès* (Lied des Mephistopheles), sind Branders *Lied von der Ratte* und Mephistos *Lied vom Floh* aus „Auerbachs Keller“. Nummer 6 ist Marguerites *Le Roi de Thulé* (König von Thule) aus der Szene „Abend“. In Nummer 7 weicht Berlioz ein einziges Mal von Goethes Szenenfolge ab, zwar kommt als nächstes Gretchens Lied am Spinnrad (*Meine Ruh ist hin*) als *Romance de Marguerite*, doch lässt Berlioz darauf den Chor der Soldaten unter dem Fenster Marguerites vorbeiziehen, den Text entnimmt er aus *Vor dem Tor*. Als Nummer 8 folgt schließlich die *Serenade des Mephistopheles* aus der Valentin-Szene „Nacht“. Diese chronologische Reihenfolge und das strikte Halten nur an Gesangsszenen aus dem Originaldrama legt die Vermutung nahe, dass es sich bei den *Huit Scènes* tatsächlich um eine Schauspielmusik im Sinne vertonter Lieder des Dramas handelt. Dafür spricht auch, dass Berlioz den jeweiligen Nummern die ein- und ausleitenden Dialogzeilen beigegeben hat, sodass die Lieder wirklich in den dramatischen Zusammenhang der Goethe-Dichtung eingebunden werden.

Gegen diese Vermutung spricht indes Berlioz' Instrumentierung: Sie ist extrem abwechslungsreich und komplex und für eine stark wechselnde Orchesterbesetzung. Sie schwankt zwischen einer Sologitarre für Mephistos Serenade und großem Orchestersatz mit vierfach besetztem Fagott und zwei Harfen. Im marschartigen Soldatenchor, der in Nr. 7 an Marguerites *Romance* gekoppelt ist, werden ein einziges Mal Trompeten gefordert und der komplexe Paukenrhythmus verlangt vier Spieler mit jeweils verschiedenen Schlegeln. Außerdem ist für den Geisterchor, Nr. 3, eine Glasharmonika vorgesehen, ein damals äußerst ungewöhnliches Instrument. Alternativ dazu schlug Berlioz ein Glockenspiel oder eine Celesta vor. Neben dem üblichen vier- bis fünfstimmigen Streichersatz sind für fast jede Nummer wechselnde solistische oder obligate Holz- und Blechbläser bestimmt.

Worauf lässt diese durchaus unpraktische und unökonomische Orchestrierung schließen? Ging es Berlioz gar nicht um eine konkrete Aufführung als Schauspielmusik? Schließlich zeichnete sich nirgends ein Plan ab, die Goethe-Übersetzung von Nerval in Paris aufzuführen, erst

recht gab es keinen Kompositionsauftrag für Berlioz. Komponierte Berlioz nur für die Schublade? Ging es ihm vielleicht um eine eigene künstlerische, musikalische Auseinandersetzung mit Goethes *Faust*, der ihn, den Memoiren nach, „sogleich bannte“?⁵ Diese acht Szenen müssen für Berlioz mehr als eine Kompositionsübung, mehr als eine Studie oder eine Probe seines Könnens gewesen sein: Er ließ sie nicht nur drucken, sondern er musste sich das Geld dafür von verschiedenen Freunden und Förderern mit einigem Aufwand leihen.

Zwei dieser gedruckten Partituren übersandte er Goethe mit den Worten:

„Obgleich ich fest entschlossen war, niemals meine schwachen Akkorde mit Ihren erhabenen Versen zu vereinen, wurde die Versuchung doch nach und nach so stark, der Reiz so mächtig, daß sich die Musik zu den meisten Szenen beinahe gegen meinen Willen einstellte.“⁶

Goethe nahm das Schreiben und die Noten freundlich auf, äußerte sich im Gespräch mit Eckermann wohlwollend, versuchte, die Noten mit den Augen zu lesen und „hatte den lebhaften Wunsch es vorgetragen zu hören“. Bevor Goethe aber Berlioz dankend antwortete, hielt er Rücksprache mit Carl Friedrich Zelter, seinem Freund und Berater in musikalischen Angelegenheiten. „Von Faust habe ich noch ein Exemplar“, schreibt er ihm, „deswegen Dir dieses erb- und eigenthümlich gewidmet sey. Dagegen wirst Du aber die Freundlichkeit haben, mir ein Zeltersches Wort über dieses Werk zu sagen, und mich über die im Anschauen so wunderlichen Noten-Figuren nach Deiner Weise beruhigen.“ Zelter, der immerhin meinte, „für heutige Componisten“ sei das Faust-Thema „wie erfunden“, fällte ein hartes und böses Urteil:

„Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Antheil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeyen zu verstehn geben; von diesen Einer scheint Herr Hector Berlioz zu seyn. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muß er niesen und prusten, daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken – nur am Faust regt sich kein

⁵ Berlioz, *Literarische Werke in 10 Bänden. Band 1: Memoiren*, S. 120.

⁶ Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz*, Reinbek 1977, S. 34.

Haar. Übrigens hab Dank für die Sendung; es findet sich wohl Gelegenheit bey einem Vortrage Gebrauch zu machen von einem Absceß, einer Abgebur, welche aus gräulichem Inceste entsteht.“⁷

Goethe hat daraufhin nicht an Berlioz geschrieben.

Wieso stieß die Musik bei Zelter auf solche Ablehnung? Vermutlich wurde dem damals 71-Jährigen hier wohl bewusst, dass ihm ein Werk einer neuen Generation, eines neuen musikalischen Weltbildes vorlag. Berlioz hielt sich nicht mehr sklavisch an klassische Formbildungen; sein stürmischer Impetus, das Hervorbrechen von immer wieder neuen Ideen, Themen und eine extrem abwechslungsreiche Instrumentierung waren hier spürbar und stießen in einer für uns heute kaum noch nachvollziehbaren Weise auf Ablehnung. Auch am Conservatoire in Paris traf Berlioz auf Widerstände, zwar berief er sich auf Gluck und die großen französischen Vorbilder, aber er distanzierte sich immer mehr vom klassischen Formideal. Der unmittelbare Ausdruck, das Situative, das Genie standen bei ihm im Mittelpunkt. Zeit seines Lebens hatte Berlioz mit Vorwürfen und Unverständnis von Kollegen und vor allem Kritikern zu leben. Sie vermissten die Melodie, die Einheitlichkeit, die geregelte Form – und gerade in dieser Ablehnung und Kritik wird deutlich, wie weit Berlioz für seine Zeit ging.

Zelter vermisste wahrscheinlich auch ganz einfach Faust. Denn, das legt Berlioz' Anlage als Vertonung goethescher Lieder nahe, die Hauptfigur selbst kommt bei ihm singend nicht zu Wort. Vielleicht wurde nicht klar, dass es sich nicht um ein eigenständiges musiktheatrales Werk oder einen Liederzyklus handelte, sondern um eine Schauspielmusik. Durch diese Verständnisprobleme wird aber auch deutlich, dass hier einer der Geburtsmomente des Orchesterliedes liegt.

Berlioz sieht seine Musik nicht als dienendes und bebildernendes Hilfsmittel. Von einem tonmalerischen Realismus wendet er sich ab, wenn er z. B. zu Beginn des Osterchores auf Glocken verzichtet und nur Pizzicati in den tiefen Streichern in den Auferstehungshymnus einleiten lässt. An Marguerites Romance (*Une amoureuse flamme*, Nr. 7) lässt sich

⁷ Zitate nach Dömling, *Hector Berlioz, die symphonisch-dramatischen Werke* [1979], S. 107.

nachvollziehen, wie genau und aus dem Text heraus Berlioz komponiert hat, ohne dabei platt zu bebildern: Das Zentrum des Spinnrad-Liedes bildet eine zehntaktige Melodie, die am Anfang vom Englischhorn klagend solistisch über lang gehaltenen Streicherakkorden vorgestellt wird. Die einfache Melodie wird durch vier Fermaten unterbrochen und bleibt immer wieder auf harmonischen Reibungspunkten, u. a. einem verminderten Dominantseptnonakkord in Takt 3 und einem Dominantseptakkord in Takt 5, stehen, auf Tönen also, die nach einer Auflösung verlangen und in ihrer Spannung einen tiefen Schmerz ausdrücken (Notenbeispiel 1).

Berlioz zeichnet so schon im Vorspiel das Seelenbild eines gebrochenen Charakters. Dieselbe Englischhornmelodie wird dann zum Auftakt in der Gesangsstimme wiederholt, nur die Streicherbegleitung ist durch aufgebrochene Akkorde in den Violinen und Bratschen und Pizzicati in Celli und Bässen variiert. Der Fokus wird so ganz auf den Gesangstext gerichtet, nichts lenkt ab. Ab Ziffer B, *Poco più animato*, beginnt sich die Gesangsmelodie zu beleben, sie wird sprunghafter, kleinteiliger und die synkopischen Viertelnoten in den Violinen und Bratschen lassen die Musik vorandrängen. Auch kommen Spitzentöne wie *g*” (Takt 24) und *as*” (T. 35) in der Gesangsstimme hinzu, doch die Wiederholung des Englischhornsolos bringt vorerst wieder Ruhe in Marguerites „verrückten Kopf“. Ab Ziffer D gerät die Singstimme in der Beschreibung des Geliebten in eine Art Dialog mit dem Englischhorn, während die begleitenden Streicher mit einer gleichmäßig pulsierenden und fließenden Achtelnotenfigur Akzente setzen. Die Antworten des Englischhorns auf Marguerites Bewunderung der „edlen Gestalt“ Fausts in parodistischer Manier in Takt 53 f. laden das Soloinstrument in diesem Dialog als gleichberechtigten Partner, als imaginierten Faust auf (Notenbeispiel 2).

Cor Anglais

Lento (♩ = 58)
solo

C. A.

poco rit. A

Notenbeispiel 1

Hector Berlioz' *Huit Scènes de Faust* als Schauspielmusik?

46 *poco rit.* **D** *Poco più lento* (♩. = 54)

C. A. *Sa mar - che que j'ad -*

MARGUERITE (MAR.) *mi - re, Son port si gra - ci - eux, Sa bou - che au doux sou -*

51 *mf* *p*

Notenbeispiel 2

Vom „Hélas“-Seufzer im Forte wird die Gesangsmelodie mit der Wiederholung des Anfangsverses wieder zurück zur Ausgangsmelodie geführt. Bei Ziffer G wird das Englischhornsolo aber von aufgeregten Sechzehntelakzenten in den Streichern unterbrochen, die Gesangsmelodie ist durch viele Pausen gleichsam zerhackt, eine starke Unruhe wird nicht zuletzt durch die Vortragsvorschrift *Più animato e agitato* erreicht. Die ersten Violinen stehen mit ihren synkopischen Sechzehnteln zusammen mit den Akzenten auf den unbetonten Taktzeiten in der Singstimme gegen die Begleitung in den restlichen Streichern und illustrieren so, noch bevor Marguerite es formuliert, das „Drängen des Busen“, das Schlagen des Herzen, das ganz merkwürdig aus dem Takt gekommen zu sein scheint (Notenbeispiel 3).

Ab Takt 91 wird die Aufgeregtheit in Singstimme und Streichern ins Crescendo getrieben und mündet im *Lento appassionato assai* ab Ziffer H in den finalen Wunsch Marguerites, an den Küssen des Geliebten vergehen zu wollen.

Am Ende erklingt wieder das klagende Oboen-Thema, das durch den gekoppelten Soldatenchor, mit zuerst hinter der Szene erklingenden Pauken und Trompeten, kontrastiert wird. Mit dieser Kopplung schuf Berlioz eine ganz eigene Form der Dramatik – die plastische Komposition der vorbeimarschierenden Soldaten, das Sich-Nähern und Entfernen, ist eine typische Form musikalischer Spannungserzeugung und Kontrastierung.

Berlioz selbst wurde nach anfänglicher Begeisterung zunehmend unzufrieden mit seiner Komposition. Er bereute den Druck – viele der

Lars Gebhardt

75 **Tempo Io** solo

C. A. *pp* *sf*

MAR. jours!

Vns

Altos

Vlles et C-B. *p*

81 **G Più animato e agitato** ($\text{♩} = 96$)

C. A.

MAR. Je suis à ma fe - nê - tre, Ou de - hors, tout le

Vns

Altos

Vlles et C-B.

Detailed description: The image shows two pages of a musical score. The first page, starting at measure 75, is titled 'Tempo Io' and 'solo'. It features five staves: C. A. (Soprano), MAR. (Tenor), Vns (Violins), Altos (Alto), and Vlles et C-B. (Viola and Cello/Double Bass). The C. A. part has dynamic markings *pp* and *sf*. The MAR. part has the text 'jours!'. The Vns part has dynamic markings *sf* and *f*. The Vlles et C-B. part has a dynamic marking *p*. The second page, starting at measure 81, is titled 'G Più animato e agitato' with a tempo marking of $\text{♩} = 96$. It features the same five staves. The MAR. part has the lyrics 'Je suis à ma fe - nê - tre, Ou de - hors, tout le'. The Vns part has dynamic markings *f* and *sf*. The Vlles et C-B. part has dynamic markings *f* and *sf*.

Notenbeispiel 3

ca. 50 gedruckten Exemplare weisen handschriftliche Notizen und Korrekturen auf.

Zu einer Aufführung der kompletten *Huit Scènes* kam es nie – nicht auf dem Schauspieltheater, auch nicht auf dem Konzertpodium. Nur die dritte Szene, das *Concert de Sylphes*, wurde von Berlioz in ihrer Originalgestalt aufgeführt. Am 1. November 1829 fand das Konzert mit sechs Studenten als Sänger der Solopartien im Pariser Conservatoire statt. Anfänglich noch begeistert über die Aufführung schmetterten die Kritiken Berlioz bald nieder. Ein Rezensent findet nur „sonderbare, verzerrte Formen; Harmonien ohne Auflösung, ohne Kadenz; Effekte immer nur Effekte [...] Gibt es denn keinen einzigen melodischen

Gedanken im Kopf des Monsieur Berlioz? Scheint die Musik für ihn keine andere Bestimmung zu haben, als Erstaunen zu erregen?“⁸

Es gab also wieder nur Unverständnis und Ablehnung, obwohl die Partitur anfänglich positiv besprochen worden war, und die *Huit Scènes* verschwanden in der Schublade.

Fast 20 Jahre später, 1845/46, widmete sich Berlioz wieder dem Fauststoff. Auf einer Dirigatreise durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien begann er mit der Komposition der „dramatischen Legende“ *La damnation de Faust* (Fausts Verdammnis). Alle Teile der *Huit Scènes* gingen in diese groß angelegte konzertante Oper ein, 20 Szenen in 4 Teilen entstanden. Auch hier schuf Berlioz keine herkömmliche Oper – es gab auch keinen Kommissionsauftrag –, sondern vielmehr eine merkwürdige Mischung aus Oper, Oratorium und programmatischer sinfonischer Musik. Die lose Szenenfolge zeichnet Faust als romantischen Träumer, Existenzflüchtling, der von einem diabolischen Mephisto verführt und letztendlich durch den Pakt in die Hölle, in die Verdammnis, gezogen wird. Das Werk war kein Erfolg, die Konzerte in Paris waren nur mäßig besucht, es brachte Berlioz an den Rand des Ruins. Im Ausland wurde *La damnation de Faust* dagegen freundlich, zum Teil euphorisch, aufgenommen.

Neu und bemerkenswert an Berlioz' Arbeit mit dem Faust-Stoff ist, dass hier allein aus der künstlerischen Rezeption und Anregung heraus ein musik-theatrales Werk entstand. Zwar gab es anfänglich den Auftrag für eine Ballettmusik, aber selbst nachdem schon klar war, dass das Ballett nicht zustande kommen würde, beschäftigte sich Berlioz weiter mit dem Stoff und vertonte die Lieder aus dem *Faust*. Der Entstehungsprozess der *Huit Scènes*, der dann in *La damnation de Faust* münden sollte, ist auch Ausdruck eines neuen Kunstverständnisses, das den Komponisten als Künstler im Sinne eines Schöpfers sieht und nicht mehr nur den Handwerker, der seine Aufträge abliefert. Nicht zuletzt deshalb ist Berlioz' Leben beispielhaft für den genialen Künstlerkomponisten des 19. Jahrhunderts geworden. Es zeigt sich am nachvollzogenen Entstehungsprozess und an der Rezeption, wie sich Musik- und Schauspiel-

⁸ Hector Berlioz, *Huit Scènes de Faust*, Kassel und Basel 1970, Vorwort S. 15.

theater ausdifferenzieren: Der Versuch einer Schauspielmusik zu *Faust* scheiterte ganz pragmatisch an der fehlenden Aufführungsmöglichkeit, aber er scheiterte auch an der Modernität der Musik, und Berlioz musste eine neue, größere und eigenständigere Form finden. Die *Huit Scènes de Faust* und *La damnation de Faust* stehen genau zwischen Oper und Schauspiel, zwischen Szene und Konzert, zwischen Dramatik und Epik.