
KLEINE BEITRÄGE

La Damnation de Faust in der Bühnenbearbeitung von Raoul Gunsbourg

von Frank Reinisch, Köln

Der ursprüngliche Untertitel „*opéra de concert*“ ist deutlicher als „*légende dramatique*“: Hector Berlioz hat *La Damnation de Faust* zunächst ausdrücklich nicht für die Bühne bestimmt.

Nach zwei mehr oder weniger erfolglosen Konzerten im Dezember 1846 entzieht Berlioz auf Lebenszeit sein Werk dem Pariser Publikum und veranstaltet einige wenige Gesamtaufführungen auf Konzertreisen im Ausland. Die 1847 von Berlioz selbst beabsichtigte szenische Einrichtung für London – mit den notwendigen Textänderungen wird Eugène Scribe beauftragt – kommt nicht zustande. *La Damnation de Faust* bleibt ausschließlich dem Konzertsaal vorbehalten. In Paris erklingt das Werk erst wieder 1877 vollständig und ist dann Mittelpunkt einer enthusiastischen Berlioz-Renaissance. Die „*jeune école française*“ findet in Berlioz einen Vorläufer, ein Vorbild in der sonst so entmutigenden Jahrhundertmitte.

Auf dem Höhepunkt der Berlioz-Renaissance läßt ein Provinzereignis aufhorchen. In Monte Carlo – in sicherem Abstand zur Metropole Paris, möchte man meinen – erblickt am 18. Februar 1893 die Oper *La Damnation de Faust* in der Inszenierung von Raoul Gunsbourg das Licht der Welt. Gunsbourg, der selbst Opernkomponist ist und 1892 die Leitung der Oper in Monte Carlo übernimmt, begründet damit das internationale Ansehen seines Hauses und erreicht mit seiner Bühnenfassung bald die großen Opernhäuser¹. Im Pariser Musikleben wird jedoch das Unternehmen, das die Intentionen seines Schöpfers so grob zu mißachten scheint – wie *La Damnation de Faust* Goethes Tragödie –, von Berlioz' musikalischen Nachlaßverwaltern heftig bekämpft. So kommt erst am 7. Mai 1903 die Pariser Erstaufführung von Gunsbourgs Bearbeitung im Théâtre Sarah Bernhardt zustande. Die Pforten der Opéra öffnen sich ihr dann am 10. Juni 1910. Dort wird das Werk zwischen 1910 und 1966 (in fast jeder Saison) insgesamt 382mal gespielt. Gunsbourg hat *La Damnation de Faust* zu Berlioz' erfolgreichster Oper gemacht.

Zu Beginn in Monte Carlo steht die unveränderte Übernahme des Werks auf die Opernbühne. Aufgrund spielpraktischer Erfahrungen nimmt Gunsbourg bald darauf Änderungen in Text und Notentext vor, die im Hinblick auf die historische Situation als äußerst behutsam bezeichnet werden müssen. (1899 etwa paßt Bourgault-Ducoudray Méhuls *Joseph* den Anforderungen der Pariser Opéra an und verwendet Leitmotive in den neu komponierten Rezitativen.) Noch vor der ersten Inszenierung in Paris ist Gunsbourgs Regiearbeit abgeschlossen, die Oper *La Damnation de Faust* vollendet. Die Klavierauszüge erscheinen im Druck. Das Regiebuch rundet 1906 das Bild durch detaillierte Hinweise zur Aufführungspraxis ab.

Berlioz hat *La Damnation de Faust* dem Pariser Konzertpublikum als neueste abendfüllende Schöpfung nach der „*Symphonie dramatique*“ *Roméo et Juliette* (1839) und der *Symphonie funèbre et triomphale* (1840) präsentiert, was die Rezeption zunächst stark beeinflusst hat. Die

¹ Im deutschsprachigen Raum am 30. Oktober 1902 in Hamburg und am 4. April 1907 in Berlin. Der Aufführung am 21. März 1907 an der Komischen Oper Berlin liegt eine andere Bühnenbearbeitung zugrunde.

Musikkritik sieht in Berlioz' neuer Komposition in erster Linie die konsequente Weiterentwicklung seines symphonischen Schaffens. Noch 1869 führt Ernest Reyer *La Damnation de Faust* als Beispiel für eine „*Symphonie dramatique*“ an². Zu Berlioz' Lebzeiten wird nicht ernsthaft diskutiert, ob das Werk eine verkaptete Oper ist oder nicht. Seit Gounods *Faust* (1859), der in Frankreich meist aufgeführten Oper überhaupt, ist es denn ohnehin offenkundig, wie eine Faust-Oper auszusehen hat³. Es wäre tollkühn gewesen, in jenen Jahren für eine konzertante Faust-Vertonung einzutreten oder gar deren szenische Einrichtung zu erwägen. Gunsbourgs Bearbeitung erst löst die Kontroverse aus. Seither sind immer wieder die dramatischen Szenen des Werks den undramatischen gegenübergestellt worden⁴. Dieses Verfahren bleibt indes problematisch, solange es nicht berücksichtigt, welche Faust-Szenen Goethes Berlioz bei seiner Komposition übergangen hat. Überdies ist allen Opern Berlioz', insbesondere *Les Troyens*, der Vorwurf gemacht worden, sie seien undramatisch. Meine Untersuchung, die im wesentlichen einen Vergleich zwischen der Originalgestalt des Werks und Gunsbourgs Bühnenfassung, wie sie 1903 und seit 1910 in Paris aufgeführt worden ist, anstellt, kann für die oben dargelegte Problemstellung nicht fruchtbar werden. Wenn sich die Frage erhebt, wie Gunsbourg *La Damnation de Faust* spielbar macht, so sind konkrete Rückschlüsse auf dramatische und undramatische Elemente im Werk selbst nicht statthaft. Gunsbourg hat seine Opernästhetik nicht systematisch dargelegt; doch lassen seine Stückwahl – er hat beispielsweise die Opern César Francks in Monte Carlo uraufgeführt – und sein Inszenierungsstil erkennen, daß er auf keinen Fall dramatische Schlagkraft und szenische Wirkung gesucht hat.

Die vorliegende Studie berücksichtigt die folgenden Materialien:

1. Das Libretto der Aufführung in Monte Carlo 1893, Paris: Richault (FPn 8°Yth 26448).
2. Ein Libretto von 1895, Paris: Richault (FPo C 295 bzw. FPn 4°Yth 6172).
3. Ein Klavierauszug mit französischem und deutschem Text, Berlin u. a.: Ahn, 1902 (DKNh F 1759).
4. Ein Klavierauszug, Paris: Costallat, 1903 ff. (FPo B 358).
5. Das Regiebuch Gunsbourgs, Paris: Costallat, 1906 (FPn Fol. Yf 164).
6. Die jüngst erschienene Partitur der neuen Berlioz-Gesamtausgabe (Band 8a). Hierauf beziehen sich auch alle Szenen- bzw. Taktangaben.

Das Libretto von 1893 erwähnt im Deckblatt die Aufführung in Monte Carlo und enthält die Premierenbesetzung, die Paginierung beginnt danach mit Seite 13. Der abgedruckte Text ist nichts anderes als das ursprüngliche Libretto, das allen vollständigen Konzertaufführungen der *Damnatio*n zugrunde gelegen hat und liegt. Die Seiten 1–12 – die Vorrede Berlioz' – fehlen. Der Untertitel auf dem Deckblatt lautet „*légende dramatique en quatre actes*“ (im Text ist natürlich von „*parties*“, nicht von „*actes*“ die Rede). 1893 in Monte Carlo bleibt also die vierteilige Anlage des Werks gewahrt. Höchstwahrscheinlich hat Gunsbourg bis zu diesem Zeitpunkt auch sonst keinerlei Änderungen vorgenommen und nicht aus Geldmangel auf das alte Libretto

² In: *Journal des Débats* vom 15. Dezember 1869. Hier fehlt der Platz, um dies näher darzulegen. Ich möchte jedoch auf meine Dissertation über *Das französische Oratorium von 1840 bis 1870* verweisen, an der ich arbeite.

³ Eine frühe Gegenüberstellung mit deutlichen Sympathien für Gounods Oper unternimmt Paul Lacome, *Les Deux Faust*, in: *L'Art Musical* 10 (1869), S. 161 f. u. a.

⁴ Auf diese Weise geht noch Guy Coutance durch die Partitur und sondert die Spreu vom Weizen. Coutance schwenkt allerdings bald auf eine andere argumentative Ebene über: „(. . .) *de ce mythe, né sur des tréteaux de foire de l'Allemagne du XVe siècle, n'est-ce pas Berlioz, qui, de tout le romantisme musical, a donné la meilleure image? Pour cette seule raison ne mérite-t-il pas les honneurs du théâtre plus que les quelques quatorze autres opéras écrits sur le même thème?*“ (S. 61). Guy Coutance, *Les problèmes de la forme scénique appliquée à un <faux> opéra*, in: *L'Avant Scène Opéra*, Heft 22, Juli/August 1979, S. 60–63.

zurückgegriffen. Nur im Zusammenhang mit der Inszenierung von 1893 kann Gunsbourgs Aussage über seine Regiearbeit verstanden werden.

„Remarquez que pour bien prouver que l'œuvre était scénique, je n'ai seulement rien retranché – c'eût été un sacrilège – mais je n'ai rien changé dans l'ordre et la marche de la pièce, j'ai suivi mot par mot et ligne par ligne l'ouvrage du maître et, plus je travaille, plus il me paraît incompréhensible que cette idée n'ait pas germé dans le cerveau des directeurs qui pourtant ont grand besoin des chefs-d'œuvre musicaux“⁵

In der Bühnenfassung von 1903 sind aus vier Teilen fünf Akte geworden. Manche Akte und Szenenkomplexe tragen programmatische Überschriften:

| | | |
|----------------------|---|--------------------------------|
| Teil I, Szene 1–3 | → | I, 1–3 „La gloire“ |
| Teil II, Szene 4/5 | → | II, 1/2 „La foi“ |
| Teil II, Szene 6 | → | II, 3 „Le jeu et la boisson“ |
| Teil II, Szene 7 | → | III, 1/2 „L'amour sensuel“ |
| Teil II, Szene 8 | } | → IV, 1–7 „L'amour idéal“ |
| Teil III, Szene 9–14 | | |
| Teil IV, Szene 15–19 | → | V, 1–7 |
| Epilog | | |
| (Berlioz, 1846) | | (Gunsbourg, 1903) ⁶ |

Keine Szene ist umgestellt oder ausgelassen. Akt I (Teil I) und Akt V (Teil IV) bleiben in ihren ursprünglichen Grenzen. Teil II mit ehemals vier imaginären Schauplätzen wird zu Akt II (Fausts Studierzimmer, Auerbachs Keller) und Akt III (Elbufer). Teil II, Szene 8 (Soldaten- und Studentenchor) leitet Akt IV ein, der dann mit Teil III identisch ist und nur ein Bild benötigt. Gunsbourg hebt die Grenze zwischen Teil II und III auf und kommt zu zwei neuen Zäsuren: zwischen Szene 6 und 7 bzw. zwischen Szene 7 und 8. Die Proportion des Werks gerät dadurch aus dem Gleichmaß. Akt III hat 255 Takte, Akt IV müßte ohne Striche 1352 Takte umspannen (14,5 gegenüber 42 Minuten Spieldauer, legt man die Einspielung mit Colin Davis zugrunde)⁷. Wohl deshalb betrifft die einzige Kürzung, in der wir die alltägliche Opernpraxis erkennen, den neuen Akt IV (Szene 14, Takt 168–242). Aus der Einteilung ergeben sich direkte Konsequenzen für die Gestaltung des Werks: Das 24taktige Rezitativ nach dem „Ballet des sylphes“ muß wegfallen⁸, und Akt II benötigt einen deutlichen Aktschluß. Berlioz hat Szene 6 und 7 durch ein instrumentales Zwischenspiel nahtlos miteinander verbunden. Gunsbourg greift am Ende der Szene 6, nach dem letzten Rezitativ Faust/Méphistophélès die kurze Einleitung zu Auerbachs Keller wieder auf und flicht das Mephisto-Motiv zusätzlich ein (s. Notenbeispiel 1, S. 453). Das instrumentale Zwischenspiel verwendet er dann als Einleitung zu Akt III.

Das 1895 erschienene Libretto stellt bereits eine Zwischenstufe zu den Klavierauszügen von 1902/03 dar. Die Anlage ist fünftaktig, der Soldaten- und Studentenchor (II/8) leitet allerdings noch nicht Akt IV ein. Gunsbourg setzt lediglich eine neue Zäsur in Teil II. Die Szenen 4–6 bilden Akt II, die Szenen 7 und 8 Akt III. Damit ist auch die Proportion von Akt III und IV einigermaßen ausgewogen. Akt III umspannt 495 Takte, Akt IV ohne Striche 1112 Takte (20 bzw. 36,5 Minuten Spieldauer).

Die Teilung in fünf Akte ist allerdings nicht der einzige Eingriff Gunsbourgs. Schon das Libretto von 1895 enthält vier wesentliche Textänderungen. Wie die Klavierauszüge zeigen, erweitert Gunsbourg dabei auch den Notentext. Im folgenden sei an sechs Stellen Gunsbourgs

⁵ In: *L'Echo de Paris*, Supplement vom 21. Februar 1893, S. 8. Auch zitiert in: *L'Avant Scène Opéra*, a. a. O., S. 79.

⁶ Die Überschriften nach dem Klavierauszug Paris 1903. Der Klavierauszug Berlin 1902 gibt für II/3 „Le jeu et l'ivresse“ und für III/1+2 „L'amour payen“.

⁷ Philips 1973, Nr. 6703042.

⁸ Beide Striche empfiehlt Gunsbourg im Regiebuch 1906, S. 63.

Regiearbeit verdeutlicht. Die Aufzählung verfährt nicht mit der Genauigkeit eines editorischen Berichts und läßt die umfangreichen szenischen Anmerkungen außer acht, enthält jedoch alle wesentlichen Abweichungen von der originalen Partitur. Mit Hilfe der unter 3 und 4 angegebenen Klavierauszüge kann so der 1903 am Théâtre Sarah Bernhardt in Paris zugrundeliegende Notentext rekonstruiert werden, die Klavierauszüge stimmen nur in den szenischen Anmerkungen nicht überein. Ich zitiere die Änderungen nach dem Klavierauszug Berlin 1902.

1. (Vgl. GA, I/1 „*Plaines d'Hongrie*“, T. 83–145.)

Zusätzlicher Text, Kl. A., S. 6–10.

„Faust: *Si jamais, je dis au moment qui passe:*

Temps, arrête-toi! Non, tout s'efface!
La gloire donnerait-elle le bonheur
A celui qui meurt au champ d'honneur!
Ou celui qu'après la danse délirante
La mort surprend au bras d'une amante?
Suis-je un homme? suis-je un Dieu?
Quelle lumière se fait à mes yeux?
Non, le monde des esprits n'est point fermé.
C'est ton cœur qui est mort à tout jamais!
Lève-toi, disciple, baigne ton sein mortel
Dans les rayons pourprés de l'aurore!
Du Ciel à la terre l'espace sonore
S'ouvre pour toi dans un chant éternel.“

Die Singstimme folgt dabei im wesentlichen den melodieführenden Instrumenten und geht vereinzelt in ein Arioso über. Die Begleitung erscheint unverändert.

2. (Vgl. GA, II/4 „*Nord de l'Allemagne*“, T. 25–37.)

Neuer, meist zusätzlicher Text, Kl. A., S. 36f.

„Faust: *(Son regard se fixe sur le flacon qui se trouve sur la table.)*

Mais pourquoi mon regard, s'arrête-t-il impuissant?
Ce flacon à mes yeux est-il donc un aimant,
Essence des doux sucres qui procure la mort!
Je te vois, et la douleur s'apaise en mon corps!
Dans la mort trouverai-je ce qui manque à ma vie.
Le secret du Néant qui fuit mon âpre envie.“

Der ursprüngliche Text ist in „*ce qui manque à ma vie*“ und „*fuit mon âpre envie*“ noch erkennbar. Die Singstimme folgt dem melodieführenden Instrument oder greift gegebenenfalls den ursprünglichen Notentext Fausts auf. Die Begleitung erscheint unverändert.

3. (Vgl. GA, II/4 „*Chant de la Fête de Pâques*“, T. 88–92.)

Zusätzlicher Vokalpart, Kl. A., S. 53.

Faust singt das Schluß-Hosanna zunächst „*comme en rêve*“, dann „*avec enthousiasme*“ mit (s. Notenbeispiel 2, S. 454). Gunsbourg intensiviert die Arbeit von Berlioz, der 1846 den „*Chant de la Fête de Pâques*“, eine der acht Faust-Szenen von 1828, erweitert und Faust in den Chorsatz eingearbeitet hat.

4. (Vgl. GA, II/5, T. 27.)

Zusätzlicher Text und Notentext, Kl. A., S. 57–59.

In Takt 27 sind 26 Takte Arioso eingeschoben.

„Faust: *Si jamais par ton mirage menteur*
Ne fût-ce qu'un instant je puis croire au bonheur,
Que pour moi tout soit fini!
Acceptes-tu ce défi?
 Méphistophélès: *Tope!*

Faust: Si jamais je dis au moment qui passe:

Arrête-toi, tu es beau! toi dont la joie m'enlace

Que la cloche des morts, sonne alors mon trépas!

Méphistophélès: Songes-y bien! Nous ne l'oublierons pas."

Der Text greift die Textergänzung zu I/1 wieder auf. Die Klavierstimme basiert ebenfalls auf I/1, und zwar benutzt Gunsbourg T. 106–134, läßt jedoch T. 121 f. – motivische Ankündigungen des „*Ronde de paysans*“ und des „*Marche hongroise*“ – aus.

5. (Vgl. GA, II/6 „*Chanson de Méphistophélès*“, T. 86–89.)

Neuer Text, Kl. A., S. 93 f.

„*Faust: N'as tu d'autres plaisirs*

Ne pourrais-tu me rendre la jeunesse,

Oh mon guide infernal?

Méphistophélès: Ah! tu veux la jeunesse, suis moi!"

Die Singstimmen folgen dem ursprünglichen Notentext; die Begleitung erscheint unverändert.

6. (Vgl. GA, IV/17 „*Récitatif et chasse*“.)

Neuer, meist zusätzlicher Text und Notentext, Kl. A., S. 236–244.

Die „*Invocation à la nature*“ (IV/16) läßt Gunsbourg nahtlos in 29 Takte Rezitativ und Arioso Mephistos übergehen:

„*Méphistophélès. Cette âme à moi librement donnée*

Me serait elle dérobée.

Il demande au ciel ses plus nobles emblèmes

A la terre, ses voluptés suprêmes.

Et rien n'apaise les tourments de ce cœur

Ce mot fatal,

Temps, arrête-toi! il ne le dit pas.

Reste la vieille sensiblerie humaine

Moyen certain de perdition certaine.

Tu coucheras dans une fosse immonde,

C'est là la fin imbécile du Monde."

Der Notentext der Zeilen 3 und 4 entspricht dem „*Duo*“, IV/13, T. 1–8; der Notentext der Zeilen 10 und 11 entspricht dem „*Chœur de gnomes et de sylphes*“, II/7, T. 18–25, allerdings von *D*-dur nach *E*-dur, der Tonart des vorher zitierten Duos, transponiert. Mephistos Singstimme deckt sich dabei mit dem ersten Chortenor. Zwischen Zeile 7 und 8 bringt die Begleitung erneut das Mephisto-Motiv.

An diese Erweiterung schließt sich „*Récitatif et chasse*“, IV/17, T. 1–13 und T. 41–76, mit dem ursprünglichen Text Berlioz' an. Danach folgen 31 Takte Dialog Faust/Mephisto, überwiegend als Rezitativ gestaltet. Nur die erste Textzeile ist eng an IV/17, T. 14, angelehnt:

„*Méphistophélès. J'entends des chasseurs qui parcourent les bois.*

L'aube paraît nous arrivons trop tard!

Faust: Damnation!

Méphistophélès. Son salut dépend maintenant de toi.

Faust: Comment?

Méphistophélès: Tu peux dire sans paraître menteur,

Que tu crois un moment au bonheur,

A l'instant, le temps s'arrête.

Hâte-toi, car on s'apprête! Eh bien!

Faust: Pour sauver cette âme innocente,

Je donne ma vie, et mon âme tremblante dit:

Temps arrête-toi, o temps arrête-toi!

Méphistophélès: Le mot est dit, c'est fait!

Il est à moi."

Der Notentext der Zeilen 6 und 7 entspricht „*Plaines d'Hongrie*“, I/1, T. 1–8. Harmonische Füllstimmen und Begleitung sind ergänzt. Das Zitat erklingt statt in *D*-dur in *F*-dur. Der Notentext der Zeilen 10 und 11 entspricht I/1, T. 108–115, diesmal in *G*-dur statt *F*-dur. „*Temps arrête-toi, o temps arrête-toi!*“ ist als Rezitativ gesetzt, danach greift Gunsbourg zurück auf die Takte 130–134 (I/1), die er ebenfalls um einen Ganzton nach oben transponiert (s. Notenbeispiel 3, S. 455). IV/17 schließt mit T. 83–89 aus der originalen Partitur.

Wie also geht Gunsbourg vor? Die Untersuchung seiner Arbeit am Text führt zu überraschenden Ergebnissen. Grundlage des ursprünglichen Librettos, das Berlioz zum großen Teil selbst eingerichtet hat, ist Nervals Faust-Übertragung. Drei der vier umfangreichen Texterweiterungen Gunsbourgs kommen Nerval sehr nahe. Die zitierten Textauszüge lassen sich mit den unter 1, 2, und 4 aufgezählten Texterweiterungen leicht vergleichen:

„*Faust: Suis-je moi même un dieu? Tout me devient si clair? (. . .) Le monde des esprits n'est point fermé, ton sens est assoupi, ton cœur est mort. Lève-toi, disciple, et va baigner infatigablement ton sein mortel dans les rayons pourprés de l'aurore! (. . .) Du ciel à la terre, elles répandent une rosée qui rafraîchit le sol aride, et l'agitation de leurs ailes remplit les espaces sonores d'une ineffable harmonie.*“

„*Faust. Pourquoi donc mon regard s'élève-t-il toujours vers ce lieu? Ce petit flacon a-t-il pour les yeux un attrait magnétique? (. . .) Remplie d'un extrait des sucres les plus doux, favorables au sommeil, tu contiens aussi toutes les forces qui donnent la mort; accorde tes faveurs à celui qui te possède! Je te vois, et ma douleur s'apaise!*“

„*Faust. Si jamais je puis m'étendre sur un lit de plume pour y reposer, que ce soit fait de moi à l'instant! Si tu peux me flatter au point que je me plaise à moi-même, si tu peux m'abuser par des jouissances, que ce soit pour moi le dernier jour! Je l'offre le pari!*“

Méphistophélès: Tope!

Faust: Et réciproquement! Si je dis à l'instant. Reste donc! tu me plais tant! Alors tu peux m'entourer des liens! Alors, je consens à m'anéantir! Alors la cloche des morts peut résonner, alors tu es libre de ton service Que l'heure sonne, que l'aiguille tombe, que le temps n'existe plus pour moi!

*Méphistophélès. Penses-y bien, nous ne l'oublierons pas!*⁹

Nur für die Umgestaltung der Szene 17 findet sich bei Nerval keine Entsprechung. Gunsbourgs Arbeit trägt dem Umstand deutlich Rechnung, daß sie die Bearbeitung einer Bearbeitung ist. Über Berlioz und mit Berlioz' Arbeitstechnik geht Gunsbourg zurück zu Nerval und Goethe¹⁰, und dies nicht nur durch die wörtliche Anlehnung an Nervals Übersetzung. Gunsbourg greift nicht nur auf den ursprünglichen Inhalt des Vertrags zwischen Faust und Mephisto zurück (s. Änderung 4), er führt ihn auch in Übereinstimmung mit der Konzeption Goethes schon zu Beginn des zweiten Aktes, vor der Szene in Auerbachs Keller ein. Berlioz hat Faust erst in Szene 17 den Pakt mit Mephisto schließen und besiegeln lassen und damit die Bedeutung des Vertrags gemindert – ein Umstand, den ihm die deutsche Kritik wiederholt vorgeworfen hat^{10a}. Mit der Exposition des „*Temps, arrête-toi!*“ in I/1 und den wörtlichen Wiederaufnahmen im Teufelspakt (II/5) und in IV/17 arbeitet Gunsbourg ein textliches

⁹ Zitiert nach: Goethe, *Faust*, Traduction de Gérard de Nerval, hrsg. von Jeanne Ancelet-Hustache, Paris 1964, S. 48, 54, 77f.

¹⁰ Ein vergleichbarer Fall, wenn Patrice Chéreau in seiner Inszenierung der *Contes d'Hoffmann* an der Pariser Opéra von 1976 E.T.A. Hoffmann-Texte wählt und sie melodramatisch der Oper einverleibt.

^{10a} Hugo Wolf erläutert II/5 mit ironischem Unterton: „*So schnell geht diese Szene vorüber, daß Mephisto gar nicht Zeit gewinnt, den erwarteten Kontrakt zu schließen*“ (Hugo Wolf, *Musikalische Kritiken*, hrsg. von R. Batka und H. Werner, Leipzig 1911, S. 259).

Leitmotiv und damit dramatisches Spannungselement in die Anlage der *Damnation de Faust* ein. Die Vertragsunterzeichnung allerdings findet, so wie es Berlioz vorsieht, erst in Szene 17 statt. Somit bleibt der Berlioz-Text selbst in Szene 17 weitgehend unangetastet – eine Entscheidung, über deren Folgerichtigkeit sich streiten läßt.

Der neue Notentext erweist sich als abhängig von Gunsbourgs Texteingriffen. Es liegt – außer im neu zusammengestellten Schluß von Akt II – keine Notentextänderung vor, die nicht durch eine meist umfangreiche Texterweiterung bedingt wäre. Gunsbourg ist bemüht, die Ergänzungen durch die Verwendung von Leitmotiven Berlioz' Sprache anzugleichen. Er benutzt nur in den Rezitativen neues musikalisches Material. Das Mephisto-Motiv wird von Berlioz dreimal eingesetzt (II/5, T 1, II/6 „*Chanson de Brander*“, T.216; III/10, T 1). Gunsbourg bringt es zusätzlich zweimal an – in „*Récitatif et chasse*“ (IV/17) und, wie mitgeteilt, im neu eingerichteten Aktschluß. Mephistos Arioso in Szene 17 basiert auf Motiven des „*Chœur de gnomes et de sylphes*“ (II/7) und des Duo Faust/Margarethe (III/13), schließlich werden Passagen aus I/1 in Szene 5 und Szene 17 insgesamt viermal wiederholt. Dieses Material besitzt ursprünglich in der *Damnation* keine leitmotivische Funktion. Das Hauptthema aus I/1 verknüpft Gunsbourg direkt mit der Textwendung „*Temps, arrête-toi!*“, die in I/1 zum erstenmal ergänzt ist. Der Teufelspakt wird so zum textlichen und musikalischen Leitmotiv und prägt die formale Anlage der Bühnenfassung. Gunsbourg bindet damit den ersten Akt der *Damnation* in die motivische Gesamtstruktur ein, zwischen den Teilen II–IV hat bereits Berlioz immer wieder durch motivische Entsprechungen vermittelt. Gunsbourgs Verfahren scheint folgerichtig, bleibt jedoch problematisch. Thematische Strukturen als Mittel formaler Gestaltung spielen in der *Damnation* eine nur untergeordnete Rolle. Darauf ist mit Recht hingewiesen worden. Tonale Beziehungen z. B., die in diesem Werk von ausschlaggebender Bedeutung sind, berücksichtigt Gunsbourg nicht. *La Damnation de Faust* tendiert nach Gunsbourgs Änderungen zum Musikdrama, was historisch gesehen nicht erstaunlich ist, von Berlioz aber wegführt.

Die Kritik an Gunsbourg fällt nach der Pariser Erstaufführung 1903 sehr heftig aus. Sie lehnt die Oper *La Damnation de Faust* im allgemeinen und Gunsbourgs Bearbeitung im besonderen ab¹¹ und sorgt dafür, daß 1910 an der Pariser Opéra die wesentlichsten ‚Entstellungen‘ rückgängig gemacht werden¹². Aufschluß über die Aufführungspraxis an der Opéra gibt der unter Nr.4 der Materialien erwähnte Klavierauszug, der nur im systematischen Katalog der Bibliothèque de l'Opéra Paris verzeichnet ist. Dieses Exemplar gibt meiner Untersuchung über den Notendruck hinaus weitere Informationen. Eintragungen sind mit Bleistift sowie mit rotem und blauem Stift vorgenommen, mehrmals ist der Notentext überklebt. Die genaue Datierung bereitet Schwierigkeiten. Ein mit Bleistift geschriebenes, lose eingelegtes Blatt nennt eine Besetzung, die in den zwanziger Jahren an der Opéra möglich ist. Die Bleistifteintragungen betreffen Regieanweisungen. Rot- und Blaustift greifen in den Notentext ein, der Rotstift korrigiert zweimal eine mit Blaustift vorgenommene Änderung. Damit liegt dieser Klavierauszug mindestens zwei verschiedenen Inszenierungen, wahrscheinlich aber mehrere Jahre lang den szenischen Aufführungen der *Damnation* an der Opéra de Paris zugrunde. Um die Untersuchung nicht zu komplizieren, betrachte ich jedoch im folgenden das korrigierte Exemplar FPo B 358 als einheitlichen Beleg für die Aufführungspraxis in Paris nach 1910.

Noch einmal sei betont. Die Pariser Opéra legt 1910 und in den darauf folgenden Jahren Gunsbourgs Klavierauszug ihren Aufführungen zugrunde. Die Gliederung in fünf Akte bleibt mit den daraus unmittelbar resultierenden Eingriffen bestehen. Alle übrigen Text- und Notentextänderungen sind z.T. durch Überkleben, z.T. durch Rot- oder Blaustift rückgängig gemacht. Dafür aber erhält die Theaterpraxis erheblichen Spielraum. Das Duo Faust/

¹¹ Vgl. u. a. Adolphe Jullien, in: *Journal des Débats* vom 10. Mai 1903. Ders., in: *L'Art*, Juli 1903, S. 360–369. – Oder auch Claude Debussy, in: *Gil Blas* vom 8. Mai 1903.

¹² Einen Hinweis darauf gibt Julien Tiersot, *La Damnation de Faust, Etude historique et critique, Analyse musicale*, Paris 1923, S. 95f.

Notenbeispiel 1.
Kl.A., Berlin 1902, S.94.

91

FAUST

ren-dre la jeu-nes-se, oh mon guide in-fer-nal?
denn nicht wieder geben? Sag, du höl-lischer Geist!

MÉPHIST.
Ah! tu veux la jeu-nesse, suis-moi!
Jugend willst du von mir! so komm!

Allegro con fuoco. (Una trappa s'ouvre au milieu du théâtre. Faust et Méphistophélès
(♩ = 160.) (In der Mitte der Bühne öffnet sich eine Versenkung. Faust und Me-)

disparaissent sous la terre qui rejette des flammes. Tous les buveurs sont effrayés et plusieurs tombent épouvantés.)
phistophèles verschwinden unter Feuer und Flammen. Die Zecher sind auf das Höchste erschrockt, einigen vergehen die (Sinne.)

ff Le rideau baisse rapidement.
Der Vorhang fällt sehr schnell.

f

Notenbeispiel 3.
Kl.A., Berlin 1902, S.243f.

FAUST

Recit.

blan - te dit: Temps ar - rê - le - toi, o temps ar - rê - te - toi!
See - le spricht: Zeit, ver - wei - le doch! O Zeit, ver - wei - le doch!

MÉPHIST.

Le mot est dit, o'est fait! il est à
So ist's ge - schehn! Fort - an gehörs du

cresc.

Allegro. (♩ = 152.) (on entend le galop des chevaux)
(man hört den Galopp der Pferde)

moi, Ho-là Vor-tex Gia-our!
mir! Her-an, Vor-tex Gia-our!

pp cresc. molto

Margarethe (III/13) wird von *E*-dur nach *Es*-dur gerückt und mit einer neuen Modulation an das folgende Trio (III/14) angeschlossen, um die extrem hohe Faust-Partie zu senken. (Das hohe *Cis*, die Pointe Fausts, der mit dem Teufel im Bunde steht, wird so allerdings zum ‚simplen‘ hohen *C*.) Mit Rotstift sind das „Menuet des follets“, III/12, T.40–68, das „Pandaemonium“, IV/19, T.10–104 (der Blaustift kürzt T.10–94) und „Dans le ciel“, T.33–57 gestrichen. Die Kürzung der letzten Szene erwägt Gunsbourg bereits im Regiebuch. Auch der Strich im Trio (III/14) ist von der Opéra übernommen worden. Sogar die erste Gesamteinspielung 1942 verzichtete auf III/14, T.168–241, IV/19, T.28–95 und „Dans le ciel“, T.42–57. Das Schallplattenheft macht darauf aufmerksam¹³.

¹³ FPo C 824.

Die szenische Aufführung der *Damnation* erweist sich in Paris als ein Kompromiß zwischen Gunsbourg, der Kritik, die seine Konzeption gefunden hat, und der Theaterpraxis. Auch 1910 lehnt die Musikkritik die Opernfassung einhellig ab.

Gunsbourgs Bearbeitung hat lange und erfolgreich nachgewirkt und schließlich sogar ihren Schöpfer überlebt (Gunsbourg stirbt 1955 in hohem Alter). 1935, 1937 und 1957 wird *La Damnation de Faust* bei den Festspielen in Orange szenisch aufgeführt. In allen drei Fällen liegt Gunsbourgs Bearbeitung zugrunde. An der Opéra Paris steht sie zumindest bis 1937 auf dem Spielplan¹⁴. Jean Chantavoine nimmt 1948 *La Damnation de Faust* in seine „*Cent Opéras Célèbres*“ auf und rechtfertigt seine Entscheidung ausdrücklich mit der Rezeptionsgeschichte¹⁵.

Gounods *Faust*, der übermächtige Gegner im 19. Jahrhundert, ist später eher Wegbereiter für Berlioz. *Faust* hat das französische Opernpublikum mit dem Stoff vertraut gemacht, und schon Raoul Gunsbourg kann davon profitieren. *La Damnation de Faust* erweist sich dann als die gerade in ihrer dramaturgischen Unvollkommenheit adäquatere (und Goethe so nicht nur zeitlich näher stehende) Faust-Alternative.

Gounods *Faust* hilft auch in der praktischen Theaterarbeit. Gunsbourg schreibt: „*A Bruxelles, le décor de cet acte (le 4^e) se trouvait aussi modifié. On se servait d'une partie du décor de Faust*“¹⁶.

So wurde Berlioz ein erfolgreicher Opernkomponist.

Sechs unbekannte Briefe von Max Reger an den Dirigenten Karl Panzner. Zur Widmung des Regerschen op. 86 von Günther Weiß, München

Die staunenswerte Vielfalt der Freundschaften und Bekanntschaften Max Regers mit Künstlern und Wissenschaftlern seiner Zeit ist von der Regerforschung weithin ausgeleuchtet worden. Entscheidend hat die Veröffentlichung seiner Briefe dazu beigetragen, die Verflechtung des Komponisten mit dem musikalischen Tagesbetrieb seiner Zeit zu erhellen¹. Um so mehr muß es überraschen, daß die über ein Jahrzehnt währenden freundschaftlichen Beziehungen Regers zu einem der bekanntesten deutschen Dirigenten des ersten Viertels unseres Jahrhunderts, zu Karl Panzner, bisher keine Beachtung gefunden haben.

Aus sechs bisher unbekanntenen Briefen Max Regers an Karl Panzner, die kürzlich aus Privatbesitz bekannt geworden sind, geht hervor, daß der Komponist sein Opus 86, „*die Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für Orchester*“, Herrn Prof. K. Panzner

¹⁴ Vgl. die Programme in: FPo Festspiele Orange sowie das Programmheft vom 6. Juli 1937 der Pariser Opéra in: FPo Dossier d'œuvre. Am 29. November 1950 inszeniert Georges Hirsch das Werk als „*légende dramatique en deux parties*“ und bringt dabei auch einen Erzähler auf die Bühne. Vgl. das Programmheft in: FPo Carton 2238.

¹⁵ Jean Chantavoine, *Cent Opéras Célèbres*, Paris 1948, S. 228–232.

¹⁶ Im Regiebuch von 1906, S. 47

¹ Vgl. die umfassende Literaturliste bei Fr. Stein, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger*, Leipzig 1953, S. 567 ff., sowie die *Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes, Elsa-Reger-Stiftung, Bonn: Max Reger, Briefe zwischen der Arbeit*, Bonn 1956; *Neue Folge*, Bonn 1973.