

## Berlioz, der Trojaner. Überlegungen anlässlich der Frankfurter Operaufführung im Februar-März 2017

Hermann HOFER (Marburg)

Entgegen anders lautender Behauptungen, die immer wieder ungeprüft auch von diplomierten Musikwissenschaftlern im Tonfall absoluter Rechthaberei geäußert werden, hat Hector Berlioz (1803-1869) unter den Komponisten kaum je ernsthafte Ablehnung erfahren: Mendelssohn (Studienfreund aus Rom), Tschaikowsky und Strawinsky seien als Ausnahmen genannt. Sonst gilt für die meisten bis hin zu Koechlin, Roussel, Messiaen, Milhaud, Rihm, Zimmermann und Stockhausen und den modernen Franzosen (Ballif, Dutilleux, Connesson, Tanguy, Levinas, Fénelon, Heisser, Manoury) das frühe Urteil des jungen Schumann, dass Berlioz ‚alles zu verdanken sei‘, dass er ‚alles erfunden hätte‘ (cf. Hirsbrunner 2005). Zu den erst kürzlich als Berlioz-Bewunderer und Berlioz-Adepten erkannten Komponisten gehören auch Brahms und Bruckner.

Dass Edgar Varese Berlioz als „Ur-Erfinder der ganzen musikalischen Moderne“ (Vinay 2003, 569-570; Hofer 2016, 129-130) erschien, kann nicht verwundern. Für Maler wie Pissarro, van Gogh, Klee und Khnopff war er der „Entdecker der Musikmalerei“ (Hofer 1969, 47), der ‚Christoph Kolumbus der Tonfarben‘ (cf. Hofer 1972).

Ein revolutionäres Neulandwerk ist auch seine Spätoper *Les Troyens* von 1863. Ihr Textbuch ist wie so manches andere auf bewährte literarische Vorlagen aufgebaut worden, und Berlioz hat als kluger und erfahrener Autor (seine Prosawerke *Les soirées de l'orchestre*, *Les grotesques de la musique*, *A travers chants*, *Mémoires* sind Meisterwerke der französischen Literatur) den Text wie für *La damnation de Faust* und *Béatrice et Bénédicte* selbst geschrieben. Die Hauptquelle ist Virgils *Äneis*, die der Musiker als Kind mit seinem Vater im Original gelesen hat. Er sprengt bewusst und originell den vorgegebenen literarischen Rahmen. Ein Beispiel vorab: Aus Cassandra, die bei allen antiken Autoren (Virgil, Homer, Aischylos...) eine passive Nebenfigur ist, die als Kriegsbeute und Sexsklavin in einem griechischen oder orientalischen Harem endet, macht Berlioz eine kämpferische Hauptfigur, die ihre Stadt verteidigt und angesichts der Aussichtslosigkeit des Widerstandes (ihr Mann Chorèbe ist bereits gefallen) Selbstmord begeht. Die Diskontinuität der Inszenierungen der *Troyens*, von denen nur die drei letzten Akte als *Les Troyens à Carthage* 1863 gekürzt gespielt werden, verweist auf eine komplexe Rezeptionsproblematik. Die vollständige Originalfassung der

erst 1969 bei Bärenreiter erschienenen kritischen Ausgabe von Hugh Macdonald wurde in Paris von John Eliot Gardiner gar erst 2003 erstmals aufgeführt. Ihre Weltpremiere hatte sie, allerdings gekürzt, 1890 in Karlsruhe unter Mottl erlebt. Ein in der Operngeschichte wohl einmaliges Phänomen.

Die unzulängliche alte Choudens-Partitur sowie die süffisante Lektüre des Textes hatten lange eine Bühnenpräsenz des als unspielbar geltenden Meisterwerkes verunmöglicht. Berlioz schreibt als Dramatiker seine Oper zu einer Zeit, in der in Frankreich die Tragödie fast ausgestorben ist und greift in der Partiturstruktur auf die alte französische Tradition der *tragédie lyrique* (Lulli, M.-A. Charpentier, Campra, Rameau) zurück. Sein Freund Flaubert schreibt mit *Salammô* 1862 einen Roman, den Berlioz enthusiastisch rezensiert und in eine Oper umsetzen will, er selbst aber setzt dem Werk Flauberts eine ganz andere Behandlung des Karthago- und Troja-Stoffes entgegen. *Salammô* beruht auf einer archäologischen Aufarbeitung des antiken Stoffes (im Gegensatz zu Berlioz hat Flaubert Karthago besucht): Der Komponist widersetzt sich in seiner Korrespondenz ausdrücklich jeder wissenschaftlichen Präzision der Historie oder gar einer kosmetischen Archäologie, um *seine* tragische Vision der zum Versagen und zum Untergang verurteilten Zivilisationen in Text und Musik vorzustellen. Die Figuren der *Troyens* sind Entwurzelte auf der Flucht, Einsame, die, anstatt einem Eigenwillen zu gehorchen, sich einem historischen Zwang unterwerfen. Bei Berlioz hat die Neufassung antiker Mythen den Charakter einer modernen und dynamischen Aktualisierung, der die Regie Rechnung zu tragen hat. Vor Wagners *Ring* nimmt der Franzose eine Strukturanalyse der virgilischen Mythen vor und überführt sie in ein modernes Geschichtsbild. Die Götter der *Troyens* sind tote Götter (Nietzsches Bewunderung für Berlioz rührt auch daher), die Oper ist aufgebaut auf die Abwesenheit der Götter, welche die Protagonisten entweder verkennen oder missdeuten. Die ‚nichtexistierenden‘ Götter der *Troyens* leben nur noch fort in den Visionen oder Gesichtern der Personen des Operndramas, sie sind ‚imaginaires‘, eingebildet, verdächtige Projektionen, sie existieren nur noch durch ihre an die Menschen gerichteten diffusen und missverständlichen Aufrufe und Befehle: Berlioz ist ein Zeitgenosse von Freuds Pariser Lehrmeister Charcot. Die trügerischen Götter verkörpern sich in der Ausübung der Diktatur einer willkürlichen Arroganz und symbolisieren eine negative Theologie, deren Sinnfälligkeit Berlioz deutlich in Szene setzt: Der Götterkult und die Menschenliebe sind unvereinbar. Diese falschen Götter vegetieren nur noch in Erinnerungsfetzen der Menschen, und Mercure, der sich der Hilfe der als Gespenster auftretenden verstorbenen Helden versichert, ruft Enée dauernd auf, erst Troja und dann Karthago zu verlassen, um hernach Rom zu gründen. Tragische Hysterie nach Charcot-Manier: Enée, der unaufhörlich Stimmen aus dem Jenseits hört (in Wirklichkeit nur seine eigenen Stimmen), die er für unanfechtbare Autoritäten hält, ist ein nicht-emanzipierter ‚Held‘, ein Anti-Held, ein Zeitgenosse Charcots und Nietzsches, dessen freiwillige Unterwerfung den Untergang von Troja und Karthago mitverschuldet. Blind und durch eingebildete Gottheiten tyrannisiert (*Les mouches* von Sartre sind ein fernes Echo auf *Les Troyens*), ist er verantwortlich für die Niederlage und den Untergang Trojas und später auch Karthagos. Enée, Opfer und Komplize der verborgenen, verräterischen und betrügerischen Götter, ist

wie Cassandre und Didon ein Mensch in der Revolte à la Camus. Die Götterdämmerung, beim französischen Musikdramatiker viel radikaler in Szene gesetzt als später bei Wagner im *Ring*, bezeichnet das Ende einer Heilstheologie für den Menschen. Die Götter überleben die geschundenen Menschen in der verblendeten, krankhaften, hysterischen Einbildungskraft ihrer Opfer, die ihre Spielzeuge sind – Cassandre und Didon ausgenommen, welche sich dynamisch und eigenständig von ihrem antiken Vorbild absetzen bzw. abzusetzen versuchen. Berlioz überwindet erstarrte und versteinerte Mythen, emanzipiert sich von ihnen und gibt ihnen in Text und Musik eine neue explosive Kraft. Enée erweist sich als unfähig, politische Prozesse voranzutreiben, stellt einen neuen, gebrochenen Operncharakter dar, der dem etablierten klassischen Heldenentor entgegensteht. (Seine ‚überschwierigen‘ Anforderungen sind von Domingo, Kaufmann und Hymel anschaulich beschrieben worden.) Er delegiert seine Verantwortung an einen metaphysischen Überbau, der sich überlebt hat.

Berlioz hat in seiner Korrespondenz (etwa mit Wagner) seinen Atheismus, der für ihn von äußerster Wichtigkeit ist, ausführlich dargelegt (siehe etwa Berlioz 2001, 150-152). Die Götter müssen erst gar nicht abdanken, sie existieren schon lange nicht mehr, sie lassen nur noch von sich reden in der Einbildung der dramatischen Figuren, in den Dialogen der Griechen und Trojaner. Sie überleben kümmerlich im menschlichen Aberglauben und berauschen sich an dem für sie zelebrierten Kult. Wie leicht versteht man hier Offenbachs Begeisterung für *Les Troyens*! Der Dramatiker Berlioz lässt sehr bewusst die toten Trojaner auftreten, Komplizen der künstlichen, der eingebildeten und projizierten Götter, die wirre und zerstörerische Botschaften austreuen, denen Enée sich unterwirft: Indem er eine theologische und teleologische Mission erfüllt, macht er sich zum Geschichtsinstrument der Zerstörung zweier Städte und ihrer Bevölkerungen. Opfer dieser Geschichte der Zerstörung werden zwei Figuren, deren Aufgabe es wäre (sein könnte!), zwei Völker zu führen: Cassandre und Didon.

*Les Troyens* sind eine moderne Frauen- und Friedensoper, aber ebenso die Illustration der Entthronung der menschenverachtenden Götter. Die Synthese von Text und Musik ist perfekt, Berlioz war sich dessen bewusst und schuf *sein* Gesamtkunstwerk, für das die während der langwierigen Entstehung des Musikdramas am häufigsten genannten Berufungsautoritäten die folgenden sind: Beethoven, Gluck, Balzac, Shakespeare und Virgil. Die Musik ist gleichsam der Dialog, den der Komponist mit seinem Text führt. In seinem Operndrama macht er aus zwei Städten Spielplätze, um nicht zu sagen Protagonisten, die die fatale Notwendigkeit eines historischen Diktums bezeugen: Eine Zivilisation beruht auf der Zerstörung der Zivilisation, die ihr vorausgegangen ist. Berlioz ist eben auch der Begründer der Stadtooper. Die Gründung Roms setzt den Fall von Troja und Karthago voraus, aber eben auch den tragischen Tod von Cassandre und Didon, beide Opfer einer nihilistischen Geschichtsschau.

Jede Wiederaufnahme von Mythen stellt eine Neufassung dar, deren Gesetze ebenso bestimmt werden durch das persönliche Geschichtsbild des Dichterkomponisten wie durch seine zeitgenössische Umwelt. Für Berlioz, der zwei Pariser Revolutionen und deren Konsequenzen miterlebt hat, sind die beiden Opernschauplätze keine Garanten von Leben und Dauer, sondern verfluchte Städte wie später auch Rom, was der Schlusschor als Vision

beschwört. Die Götter, auf die sie sich berufen, schützen sie nicht, ebenso wenig wie die Könige, denen sie sich anvertrauen. Priam, König von Troja, verkörpert ein überholtes und versteinertes Königtum, er ist eine karikaturale Figur, seine Macht erschöpft sich im Zelebrieren von Totenkulten und Militärritualen in einer Stadt, deren Untergang auch von ihm mitzuverantworten ist. Karthago ist im Gegensatz zu Troja eine Stadt des Fortschritts, des Friedens, der Arbeit und des Wohlstandes, aber ihre Bevölkerung ist unmündig und abhängig von einer Königin, die sie in ihren eigenen Untergang mitreißen wird.

Der Komponist entwirft zwei Visionen von Völkern, die von ihren Führern und Königen verraten und verlassen werden. Berlioz' Text greift direkt in zeitgenössische Diskussionen mit ein. Sein Freund, der Historiker Fustel de Coulanges, hat 1864 in seiner *Cité antique* eine Städteevolutionstheorie ausgearbeitet, die jener von Berlioz zutiefst verwandt ist. Troja ist gegründet auf das Prinzip einer hinfälligen Monarchie, Karthago auf das einer modernen Herrscherin, die ihrem Volk (einem Volk von Arbeitern!) verbunden ist. Aber Troja wird fallen, weil Enée der List des Odysseus – das Pferd ist eine Götterfalle – aufgesessen ist (welch erbärmlicher Militär und Strategie!), und er wird auch den Fall Karthagos verursachen, er, der als Freund aufgenommen worden und ein Fremdkörper geblieben ist (im Gegensatz zu seinen meuternden Soldaten).

Der Minister Narbal steht komplementär zu Didon: Er begreift in Enée den Eindringling, den Eroberer, den Feind, und warnt seine Königin vor ihm. Wie Cassandre wird er für sein Wissen (durch Kaltstellung) bestraft, also zum Schweigen verurteilt. Berlioz' Geschichtsvision vom Aufstieg und Fall der Kulturen ist so präzise, dass man zuweilen an eine Vorwegnahme von *Krieg und Zivilisation* von Arnold J. Toynbee (1950) glaubt, wo ebenfalls der ‚politische Retter‘ enttarnt wird als der brutale Usurpator, der maskiert als Alliiertes auftritt. Weder im Text noch in der Musik erscheint Enée deshalb als Held: Ein gebrochener Mann, der die zerstörerische Gewalt des ‚Helden‘ symbolisiert, dessen Taten allein auf seinen anfechtbaren Waffengängen beruhen.

Didon, für die der Dichterkomponist musikalisch wie textlich eine Politik der Schönheit und des sozialen Wohlstandes für alle entwirft, verkörpert ein Geschichtsbild in der Tradition von Saint-Simon, macht sich aber selber zum Opfer einer Leidenschaft, die sie blind werden lässt für ihre Bürger und ihre Stadt. Sie wird einsam an ihrer Liebe sterben, ihre Leidenschaft ist unvereinbar mit ihrer politischen Aufgabe.

Die Frauenmythen, die der Musiker erneuert und aktualisiert, beherrschen die beiden Opernteile, welche eine auf dem Geschlechtergegensatz aufgebaute Frauenoper bilden. Cassandre, eine schwarzmalersche und einsame Frau in den antiken Mythen, wird von Berlioz in eine liebende Frau verwandelt, mit Chorèbe erst verlobt und dann verheiratet. Ein auch musikalisch bewegendes Liebespaar, das sich abhebt vom virgilischen Verdikt der ‚verrückten Liebe‘. Cassandre, eine bewaffnete Widerstandskämpferin (eine in der Oper des 19. Jahrhunderts kaum denkbare Vorstellung), gewinnt ihren Geliebten für den aussichtslosen Kampf. Von den Göttern und Priam verraten, hat sie umsonst versucht, ein politisch geeintes Volk hinter sich zu scharen. Als letzten Verzweiflungsakt fordert sie von den überlebenden Frauen, die sich ihrem Widerstandskampf angeschlossen haben, sich mit ihr in den Tod

zu stürzen. Dieser kollektive Selbstmord (der unendlich schwer zu inszenieren ist) gehört zu den ungewöhnlichsten Aktschlüssen der europäischen Oper, die damit an eine Grenze der Dramenästhetik geführt wird, die erst bei Artaud wieder als ein neuer Ort des totalen Theaters, des Theaters der Grausamkeit begriffen wird.

Der Beginn der *Prise de Troie* (die beiden ersten Akte der *Troyens*) zeigt eine einsame Cassandre, die erst am Ende ihres kurzen Lebens die Mittel finden wird, im Angesicht des Todes eine politische Solidarität zu erreichen. Just das Gegenteil vollzieht sich in *Les Troyens à Carthage* (den drei letzten Akten): Didon, umgeben von einem ihr ergebenen Volk, verliert dieses just durch ihre Liebe zu Enée, durch ihr Versagen, obschon sie es zu Wohlstand und Frieden geführt hatte.

Berlioz, ein sehr bewusster Librettoverfasser, zeigt in Cassandre und Didon zwei Frauen, die ohne politische Nachfolger sterben und einen zerstörten Staat hinterlassen, der der Vernichtung anheimfällt. Diese Thematik verfolgt Berlioz bis in kleinste, vorfreudianische Detail hinein: Didons möglicher Adoptivsohn, Ascagne, zieht der Königin den Ring ihres verstorbenen Gatten vom Finger, und dies just vor der großen Liebesszene. Didon selbst nimmt ihn wieder an sich und legt ihn auf ihr und Enées Liebeslager.

Der Tod ist eine schreckliche Erfahrung des Nichts. Keiner der beiden Frauen wird eine Heilserfahrung zuteil, die auf ein rettendes Jenseits verweist. Eine Selbstzerstörung, die vieles mit den revolutionären Thesen Charcots teilt, dessen Hysterie-Theorie in die zwei Frauen miteingeht: Hysterie heißt hier Realitätsverlust und Verweigerung aller sozialen Bindungen, die aufgegeben werden durch ein eingebildetes Jenseits, das sich in Stimmen und Geistererscheinungen manifestiert.

Enée, der ‚Retter‘ Karthagos und der künftige Gründer Roms, ist in Wirklichkeit ein zweideutiger Krieger, dessen Mutter, Venus (noch eine weitere lügnerische Göttin), ihn blind gemacht hat für die Götterpferdelist des Odysseus: Er zerstört wortwörtlich Troja und Karthago und gefällt sich in der konventionellen Kriegerrolle des Retters von Didons Reich gegen den Afrikanerkönig Iarbas. Der Kosmopolit und Heldenverächter Berlioz nutzt hier gleich die Gelegenheit, Enées Hass auf die Schwarzafrikaner zu entlarven. Das mag, vordergründig betrachtet, sekundär erscheinen, belegt aber, mit welcher Deutlichkeit Berlioz Fragwürdigkeiten mit der ihm eigenen offenen Weltsicht demaskiert. Die Zukunft gehört den emanzipierten Völkern und nicht den eingebildeten Helden, die nur auf militärische Siege und Eroberungen erpicht sind. Bis ins kleinste Detail hinein erweist sich Berlioz als Umdeuter antiker Mythen, als Umstürzler: Um Enées zwiespältigen Charakter einmal mehr zu verdeutlichen, lässt er ihn (Racine und jeder französische Gymnasiast würden darüber laut aufschreien) Didon die Geschichte einer *wahren* Liebe von Andromaque für Pyrrhus, den Mörder ihres Vaters, erzählen. Die psychologische Strategie von Berlioz entlarvt Enée als Lügner, Ausweichler und Abenteurer, der kein Vertrauen verdient, der den Tod Cassandres und Didons sowie den Untergang ihrer beider Städte verursacht. Die verlassene Didon wird gleichsam zerrissen von der Vision eines Karthagos im Todeskampf und ihrer eigenen Verlorenheit: Sie verschreibt sich dem Nichts, bringt sich mit Enées Schwert um und überlässt die Sorge um eine politische Rache Hannibal (eine ungeheure dichterische

Erfindung Berlioz'), der, auch er, eines Tages von dem ‚unsterblichen Rom‘ besiegt werden wird. Das Überleben ihres Reiches interessiert sie ebenso wenig wie das Schicksal ihrer eigenen Person. Die Selbstaufgabe der Königin ist total: Die Oper kennt nur wenige solche Schlusszenen der absoluten Selbstzerstörung eines Menschen, „für die Berlioz eine Musik erfindet, die ihresgleichen nicht hat“, wie Janet Baker anlässlich einer Opernprobe bekundete. Selbst Nebenfiguren haben szenische Bedeutung: Iopas, der Sänger des Friedens und der Fruchtbarkeit berichtet als erster die Ankunft der Trojaner zu Beginn des 3. Aktes, und ganz logisch ist auch er es, der im Schlussakt Didon ihr Verschwinden verkündet.

Die aktualisierte Virgil-Thematik macht deutlich, dass der Musikdichter in sein Textbuch Ideenstränge miteinbaut, die den damaligen Diskussionen von Michelet, Tocqueville, Thiers, Lamennais, Saint-Simon und Fourier verpflichtet sind und die zeitgenössische Virulenz der antiken Handlungszusammenhänge belegen. Die antike Mythologie erfreut sich damals großer Beliebtheit und erlaubt gerade den Neuerern unter den Künstlern ungeahnte Stoffdynamisierungen und Mythenbelebungen: Baudelaire, Turner, Daumier, Moreau, Flaubert und Offenbach, dessen *Belle Hélène* ihre Entstehung den bewunderten *Troyens* verdankt: „Meine Einnahme von Troja“, bemerkte Offenbach belustigt. Schliemann weilte zu dieser Zeit häufig in Paris, um mit Renan seine Grabungsprojekte in Troja zu diskutieren. Das brennende Troja verweist ebenso auf die 48er Revolution in Paris, wie das moderne, neue Paris nach 1852 Didons Staatsidee einige Züge verleiht. Der Erfolg der 1863 inszenierten *Troyens à Carthage* (Akte 3-5 der *Troyens*) mit Kürzungen war nicht von Dauer im Opernleben, was durch die fehlende Gesamtedition der Partitur im Druck mitverschuldet war, aber auch durch das Faktum, dass diese Musiktragödie mit den damaligen technischen Hilfsmitteln kaum angemessen hätte inszeniert werden können. Die Weltpremiere der Gesamtpartitur fand 1890 unter Mottl in Karlsruhe statt.

Dem steht gegenüber, dass kein französischer Opernkomponist des Fin-de-siècle und des beginnenden 20. Jahrhunderts mit der Ausnahme Debussys sich nicht begeistert auf Berlioz' *Troyens* berufen hat: d'Indy, Saint-Saëns, Massenet, Hahn, Gounod, Meyerbeer, Offenbach, Reyer, G. Charpentier, Bizet, Magnard, Dukas, Lalo, Chausson, Chabrier, Bruneau, Messager, Thomas, Delibes sind alle enthusiastische *berlioziens*.

Die Altersoper des Musikdramatikers läutete gegen Wagner eine Latinität ein, für die schon die Kritik etwas später als Musterbeispiele und Nachfolgewerke benannte: *Carmen*, *Pénélope*, *Le roi Arthur*, *Bérénice* und *Louise*. Angesichts des immensen Wagnerismus im Frankreich des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts sei hier mit Nachdruck festgehalten: Die Pariser Premiere von *Tannhäuser* 1861 ist kein Fiasko gewesen, und die Wagner-Entdeckung ist – viel früher als anderswo, ab den 1840er Jahren – in Frankreich erfolgt. Und Werke wie *Carmen* und *Les contes d'Hoffmann*, die beiden erfolgreichsten Werke der französischen Opernliteratur, sind schlechterdings ohne das Vorbild der *Troyens* nicht denkbar. Im Ausland sind damals ihre deutlichsten Wirkungsspuren im *Boris Godunow* von Mussorgski erkennbar, der nur zwei Komponisten überhaupt gelten ließ, den ‚Riesen Beethoven‘ und den ‚Überriesen Berlioz‘.

Romain Rolland erklärte *Les Troyens* zur französischen Nationaloper, ein Diktum, das leider lange durch ihre mangelnde Bühnenpräsenz in Frankreich nicht bestätigt wurde. Trotzdem hat sich in der französischen Sprache der Neologismus eingebürgert: „Que l'on troyenne!“ Deutsch eben: „Man soll *Die Trojaner* spielen!“

## Bibliographie

- Berlioz, Hector: *Correspondance générale*. Vol. 5. Hg. Pierre Citron. Paris: Flammarion, 2001.
- Hirsbrunner, Theo: „Schumann und Berlioz“. In: Brzoska, Matthias / Hofer, Hermann / Strohmann, Nicole (Hg.): *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*. Laaber: Laaber, 2005, 53-65.
- Hofer, Hermann: „Hector Berlioz im Urteil französischer Dichter“. In: *Weg und Ziel. Mitteilungen aus dem Freien Gymnasium Bern* 1 (1969), 26-72.
- Hofer, Hermann: „Barbey d'Aurevilly et Hector Berlioz“. In: Petit, Jacques (Hg.): *Barbey d'Aurevilly* n°7. Série de *La Revue des Lettres Modernes*. Paris: Minard, 1972, 73-102.
- Hofer, Hermann: „Continent Berlioz“. In: *Berlioz, encore et pour toujours. Actes du cycle Hector Berlioz, Arras 2015*. Paris: Books on Demand, 2016, 129-130.
- Vinay, Gianfranco: „Varèse“. In: Citron, Pierre / Reynaud, Cécile (Hg.): *Dictionnaire Berlioz*. Paris: Fayard, 2003, 569-570.