Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 5 (1909-1910)

Artikel: Beziehungen von Berlioz zu Liszt und Wagner
Autor: Bernoulli, E.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750852

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Durchspielen möchte man enteilen. Doch im Ohr haftet ein klirrendes Schwirren, die arithmetische Summe all jener Sekunden, die in ihrer Gesamtheit wie ein Opiat unser Sensorium betäuben. Und mählich kommen wir in die Stimmung. Es zeichnen sich die Konturen der Trümmer des Tempels und goldenes Mondenlicht fliesst über die Schwelle unseres Bewusstseins. Und wir atmen die Kreation eines Künstlers, dessen Fantasie so gross ist, dass er Bilder auf unsere Netzhaut wirft, die erst durch den Verstand unser Gemüt erregen.

Man kann Debussy und Puccini wohl zusammen nennen. Beiden eigen ist das höchste Raffinement des „métiers", beiden auch die hohe Begeisterung weniger für die Kunst als für das Künstlerische (versteht man das?). In seiner „Madama Butterfly", die neulich unter Kapellmeister Kempters klanglich fein abgewogener Direktion, getragen von der hervorragenden Protagonistin Käthe Ney, der tüchtigen Leistung unseres italienischen Tenors Bernardi und dem ergreifend taktvollen Sharpless Wilhelm Bockholts zum erstenmal an unserem Stadttheater in Szene ging, verwendet der Maëstro allerlei exotische Motive. Besonders rührend wirkt das auf den gleichen beiden Akkorden aufgebaute Gebet der treuen Dienerin Nr. VI. Zappelig fröhliches Japanertum zeigen uns Nr. IV und V in der lustigen Beweglichkeit ihrer Melodieführung. Mit feiner Ökonomie fängt die Exposition der Oper mit einer Fuge an, sodass die exotischen Partien im Gegensatz dazu beinahe unerhörten Glanz entfalten.

ZÜRICH HANS JELMOLI

□□□

BEZIEHUNGEN VON BERLIOZ ZU LISZT UND WAGNER

Dem Ästhetiker wird es gerne zum Vorwurf angerechnet, wenn er einmal die Blicke rückwärts wendet. Der Sinn für die Gegenwart und gar für die Zukunft gehe ihm, falls er ihn je besessen, damit unweigerlich verloren, heisst es dann oft. Er vergesse den Spruch: „Lasset die Toten ihre Toten begraben."

Wie oft mit einer solchen Behauptung im Grunde genommen nichts mehr und nichts weniger als die Frage nach der geschichtlichen

Kontinuität wie eine minderwertige abgetan werden soll, das will ich nicht mit allgemeinen Sätzen zu beweisen, sondern an einem Beispiel nahezubringen suchen.

Der Geist des Künstlers, dessen ästhetischen Anschauungen die kurze Betrachtung gilt, ist heute wirksamer als noch vor einigen Jahrzehnten. Die Werke von Hektor Berlioz werden nicht bloss in einer monumentalen Gesamtausgabe veröffentlicht; sie bürgern sich auch mehr und mehr auf der Bühne und namentlich in den Konzertsälen ein. Wo Liszt und Wagner als Tondichter gefeiert werden, da ist auch Berlioz als Triumvir gern willkommen. Es hat sich somit im grossen musikalischen Leben eine bemerkenswerte Verschiebung angebahnt; und man darf wohl sagen, dass Hand in Hand insbesondere mit der Aufführung von Orchester- und Chorwerken Liszts auch diejenigen von Berlioz gehen, dass diese beiden Künstler ungefähr gleichzeitig sich den Boden speziell in deutschredenden Ländern zu erobern begonnen haben.

Lebenskräftig hatte sich in erster Linie das Kunstwerk Richard Wagners erwiesen; ihm war es vorbehalten, die Wege für die beiden Bundesgenossen zu ebnen. Das Wagnersche Musikdrama hat die Ohren auch des grossen Konzertpublikums für Liszts und Berlioz' Tonschöpfungen erzogen. Eine Ironie beinahe liegt freilich insofern in diesem Tatbestand, als Richard Wagner nicht bloss zwei Jahre jünger als Franz Liszt, sondern sogar zehn Jahre jünger als Hektor Berlioz war. Doch auch dies wäre ja Nebensache, wenn der Genius des deutschen den Genius des französischen Tondichters befruchtet hätte. Sogar geschichtlich gerecht wäre dann die absolut beherrschende Stellung der als „Wagnersche" betitelten instrumentalen Kunst, welche im leitmotivischen Satzbau, in der Harmonik und im Reichtum der Klangfarben der modernen Orchesterkomposition ihren Stempel aufgedrückt hat.

Wahr ist es, dass Wagner speziell die leitmotivischen Fäden in erstaunlich mannigfaltiger und feiner Weise mit einander zu verweben verstanden hat. Allein sogar von durchaus unverdächtiger Seite wird es ausgesprochen, dass nicht Wagner, sondern Berlioz prinzipiell der Erfinder der dramatischen Leitmotive gewesen sei. Das schreibt Lina Ramann mit unverblümten Worten in ihrer trefflichen Lisztbiographie, da, wo die Rede naturgemäss

auf die Sinfonie fantastique von Berlioz kommt. Die sogenannte idée fixe, die bei verändertem seelischem Zustande des Künstlers zwar ihren Ausdruck ebenfalls wechselt, aber in einem wesentlich melodischen Zug durch alle fünf Sätze dieselbe bleibt, ist die musikalisch-dramatische Inkarnation der jeweiligen Stimmung des Helden. Entsprechend verhält es sich mit dem Bratschensolo der Haroldsinfonie, um nur die beiden ausschliesslich für Orchester geschriebenen sinfonischen Werke von Berlioz zu nennen.

Dass Berlioz sich als sinfonischer Dramatiker fühlte, beweist übrigens auch seine freie Behandlung der traditionellen Sinfonieform. Ihre Viersätzigkeit hat er nur in der Haroldsinfonie (1834) genau gewahrt; in seinem Jugendwerk, der Fantastischen Sinfonie (1827) gliedert er gemäss der psychologischen Entwicklung des von ihm zugrunde gelegten Programms, wie bemerkt, in fünf Sätze. In der dramatischen Sinfonie Romeo und Julia (1839) lässt er den offiziellen vier Sätzen gar eine Orchestereinleitung und darauf einen dreiteiligen Prolog vorangehen.

Die sämtlichen, an kühnen und fantastischen Schilderungen wahrlich keineswegs armen Sinfonien von Berlioz waren zu Beginn der 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts bereits geschaffen. Dann folgte noch die dramatische Legende „Damnation de Faust" (1846) und im Lauf der 50er Jahre die zweiteilige Oper „Die Trojaner". Schon 1837/38 hatte Berlioz ein zündendes Bühnenwerk geschrieben: den „Benvenuto Cellini". Und wie Franz Liszt überhaupt mutig und selbstlos für die Werke von Berlioz eingetreten ist, so setzte er es als Kapellmeister in Weimar im Jahr 1852 durch, dass diese revolutionär wirkende Oper wenigstens fünfmal aufgeführt werden konnte. Dann aber blieb sie buchstäblich wieder drei volle Jahrzehnte zur Disposition gestellt. Erst vom Ende der 80er Jahre an vermochten in deutschen Musikzentren Bülow und (was die Sinfonien betrifft) Weingartner den Bann des Schweigens zu brechen. Wundert man sich da noch, dass Berlioz, zumal bei seinem leidenschaftlichen Temperament, sich immer mehr verbitterte? Wäre Peter Cornelius ähnlich geartet gewesen, er wäre vielleicht von ähnlichen Gedanken gepeinigt worden.

In der Tat fühlt man unschwer heraus, wie viel aufrichtiger das Freundschaftsverhältnis von Berlioz zu Liszt war, als zu Wagner. Nicht als ob von letzterem kein deutliches Zeichen der

Hochschätzung des genialen Franzosen vorhanden wäre. Er schreibt an Liszt (Zürich, 8. September 1852 — also im Jahr der mehrfachen Aufführung des „Cellini" zu Weimar), es betrübe ihn, dass Berlioz noch an eine Neubearbeitung eines älteren Werkes, eben des „Benvenuto Cellini", gehen wolle oder solle. Das verfehlte liege in der Dichtung, der keine Musik aufhelfen könne. Etwas Grauenhaftes habe es, diese galvanischen Wiedererweckungsversuche mitanzusehen! Dann fährt er wörtlich fort: „Berlioz soll doch nur um des Himmelswillen eine neue Oper schreiben .... nur Eines kann ihn retten: das Drama, und nur Eines muss ihn immer tiefer verderben, sein eigensinniges Umgehen dieses einzigen richtigen Ausweges"... und weiter unten: „Glaub mir, — ich liebe Berlioz, mag er sich auch misstrauisch und eigensinnig von mir entfernt halten: er kennt mich nicht — aber ich kenne ihn. Wenn ich mir von Einem etwas erwarte, so ist dies von Berlioz . . ." Und seine Auslassung beschliesst er mit dem Ausruf: „Ich sehe es mit Jammer, dass dieser über alle Massen begabte Künstler an dieser egoistischen Einsamkeit zu Grunde geht. Kann ich ihm helfen??" —

Liszt gibt zwar Wagner die Richtigkeit seiner Bedenken hinsichtlich des Libretto zunächst zu, bemerkt aber doch bei einem spätern Anlass: (31. Oktober 1853) „Das Übrige" — vom Programm nämlich — „ist mir ganz Wurst! mit einer einzigen Ausnahme, Berlioz' Cellini, für welchen ich eine grosse Vorliebe beibehalte, worin Du mir nicht Unrecht geben wirst, wenn Du das Werk genauer kennst."

Später, in einem undatierten Brief, äussert Wagner Liszt gegenüber: „Dein Aufsatz über die Haroldsinfonie war sehr schön und hat mich sehr wieder erwärmt. Morgen schreibe ich Berlioz; er soll mir seine Partituren schicken: mich wird er nie recht kennen lernen; die Unkenntnis der deutschen Sprache wehrt ihm dies; er wird mich immer nur in trügerischen Umrissen sehen können. So will ich denn mein Vorrecht ehrlich gebrauchen, und ihn desto näher mir zuzuführen suchen."

Ganz ähnlich lautete eine resigniert klingende Äusserung Wagners in einem Brief an Berlioz selbst, dessen voller Inhalt im siebenten Band der gesammelten Schriften und Dichtungen schon längst einem weiteren Publikum vor Augen liegt.

Wie aber stellte sich Berlioz wirklich zu Wagner? In einem undatierten Briefe an Liszt heisst es: „Ich bin wie Du von der Leichtigkeit eines in einander Greifens (engrenage) zwischen Wagner und mir überzeugt, wenn er nur seine Räder einölt" (si toutefois il met un peu d'huile dans ses roues). Und weiterhin gesteht er, dass bei Wagners Herzenswärme ihn „selbst seine Heftigkeiten entzückten: Wagner hat für mich etwas merkwürdig Anziehendes, und wenn wir beide schroff sind, so fügen sich wenigstens unsere Schroffheiten ineinander."

Trotzdem bleibt Berlioz, im Hinblick auf sein zweites Bühnenwerk, die „Trojaner", der Fürstin von Sayn-Wittgenstein gegenüber auf seinem Standpunkt, die Musik habe in der Oper ein Herrscherrecht. „C'est là le crime de Wagner; il veut la détrôner, la réduire à des *accents expressifs*, en exagérant le système de Gluck (qui fort heureusement *n'a pas réussi* lui-même à suivre sa théorie impie). Je suis pour la musique appelée par vous-même *libre*. Oui, libre et fière et souveraine et conquérante"... und ferner: „Vouloir la ramener à la vieille récitation du Choeur Antique est la plus incroyable, et, fort heureusement, la plus inutile folie qu'on puisse citer dans l'histoire de l'art." (12. August 1856.)

Also: Differenzen der ästhetischen Anschauung wären auch bei genauerer Kenntnis der deutschen Sprache zwischen Wagner und Berlioz bestehen geblieben. Ihre künstlerische Eigenart besass wohl mehrfach ähnliche Züge, war aber keineswegs homogen.

Liszt dagegen greift offen und frei nicht bloss zum Taktstock für Berlioz, sondern, wie wir gesehen haben, auch zur Feder, und zwar privatim und öffentlich. Ja, selbst der gemässigteren Anschauungen huldigende Schumann tat letzteres und zwar gerade wieder im Anschluss an eine Klavierbearbeitung von Liszt, an dessen Transskription der Fantastischen Sinfonie. Eine ganze Reihe solcher Bearbeitungen Liszts von Berliozschen Kompositionen sprechen ja für seine innere Teilnahme daran, wie auch zerstreut in Schumanns Analysen und Besprechungen der Name des französischen Künstlers eine durchaus nicht geringe Rolle spielt.

ZÜRICH E. BERNOULLI

□□□