

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 49 (1969-1970)
Heft: 7

Artikel: Berlioz und die musikalische Autobiographie : zum 100. Todesjahr des Komponisten
Autor: Ringger, Rolf Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162333>

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: 17.04.2026

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

Berlioz und die musikalische Autobiographie

Zum 100. Todesjahr des Komponisten

ROLF URS RINGGER

Mit Hector Berlioz' «Symphonie fantastique» begann in Frankreich die musikalische Autobiographie. Mag sie bei Beethoven – der zeitlebens sein bewundertes Vorbild blieb – in dessen Fünfter, wo das Schicksal an die Türe pochen soll, von aussen herangetragen worden sein, so ist Selbstdarstellung vom 25jährigen Berlioz absichtsvoll-eigens in seine «Symphonie fantastique» gesetzt worden. Nicht umsonst nannte er sie «Episodes de la vie d'un artiste».

Doch hier geht es nicht mehr um irgend einen Künstler, sondern nur um den einen. Dabei ist diese Hauptfigur eigentlich beinahe zufällig Künstler. Mochten schon bei Beethoven der Mensch und der Künstler im Werk untrennbar verflochten sein, so steht bei Berlioz der Mensch im Vordergrund. Er ist nicht mehr Künstler, um Musik zu machen, sondern Musiker, um den Menschen zu glorifizieren.

Das ist schon damit unscharf umschrieben worden, dass man Berlioz Frankreichs ersten musikalischen Romantiker nannte. Tatsächlich waren seine Freunde Victor Hugo, Alexandre Dumas, Balsac, Delacroix, Gérard de Nerval. Bei der Uraufführung des «Harald en Italie» im Jahr 1834 sass Heine unter den Zuhörern. Seine entscheidenden Eindrücke erhielt Berlioz von der Literatur. Von den Komponisten verehrte er – ausser eben Beethoven – eigentlich nur Gluck, wegen seiner «Iphigénie en Tauris», Weber, für dessen «Freischütz» er zur Pariser Erstaufführung 1841 an der Grand'Opéra die Rezitative schrieb, und Mendelssohn, der aber des Franzosen Verehrung nicht erwiderte. Alle anderen zeitgenössischen Komponisten interessierten Berlioz nicht. Der sensitivste französische Musiker seiner Zeit inspirierte sich – nicht umsonst war er während Jahrzehnten einer der profiliertesten Pariser Musikkritiker und ist in seinen schriftstellerischen Arbeiten auch heute noch lesenswert – am Visuell-Gedanklichen. So wurde er zum ersten entscheidenden Programmmusiker seiner Zeit.

Damit bewahrheitete er den Spruch, dass überragende Künstler fast ausnahmslos entweder Wegbereiter oder Vollender sind. Berlioz gehört zu den Wegbereitern. Er begründete die Entwicklung von Liszts und Straussens

symphonischen Dichtungen. Aber selbst Werke wie Mahlers Zehnte oder Schönbergs «Pelleas und Melisande» sind der Idee des Programmatischen zuzuzählen.

*

Die «Symphonie fantastique» – sie ist jüngst durch exemplarische Schallplattenaufzeichnungen von Karajan und Bernstein wieder vermehrt ins Gespräch gekommen – dürfte von heute aus betrachtet Berlioz' Hauptwerk sein. Was modernen Hörern eher akzidentell erscheinen mag, war seiner Zeitgenossenschaft – vor allem dem Uraufführungspublikum – der vordergründigste Anreiz: eben das Autobiographische. Es ist in der «Symphonie fantastique» bis in die Fibern nachzuverfolgen.

1827 kam der berühmte englische Tragöde William Charles Mac Ready mit seiner Truppe nach Paris und führte dort Shakespearesche Stücke auf. Star des Ensembles war die Irin Harriet Smithson, die als Ophelia und Julia die Pariser begeisterte. Ihr feurigster Verehrer wurde der 24jährige Berlioz. Doch umsonst: erschreckt durch die Exaltiertheit seiner Liebesbeteuerungen, verschmähte sie seine Glut. Der vernichtete Berlioz wollte sich durch ein Kunstwerk rächen: in einer phantastischen Symphonie sollte ihre Launenhaftigkeit und Hartherzigkeit entblösst werden.

Am 5. Dezember 1830 wurde die «Symphonie fantastique» im Pariser Conservatoire de Musique unter dem Beethoven-Apostel François-Antoine Habeneck uraufgeführt. Die Begleitumstände waren peinlich, handelte es sich doch um ein Benefizkonzert für die inzwischen in der Gunst des raschlebigen Pariser Publikums gesunkene Harriet Smithson. Noch peinlicher wurde 1832 die zweite Aufführung, weil inzwischen die Pariser die Zusammenhänge zwischen seiner Symphonie und der unerwiderten Liebe des Komponisten kannten. Heinrich Heine spöttelte: «... man gab eine grosse Symphonie von ihm, ein bizarres Nachtstück, das nur zuweilen erhellt wird von einer sentimental-weissen Weiberrobe, die darin hin und her flattert, oder von einem schwefelgelben Blitz der Ironie. Das Beste darin ist ein Hexensabbat, wo der Teufel Messe liest und die katholische Kirchenmusik mit der schauerlichsten, blutigsten Possenhaftigkeit parodiert wird.» Mit der weissen Robe war die Smithson gemeint, welche als «Idée fixe», als das lyrisch-sentimentale Thema, die fünfsätzig Symphonie leitmotivisch durchzieht.

Die Hauptfigur der «Symphonie fantastique», nach Berlioz' Worten «ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie», hat sich in einem Anfall von Verzweiflung mit Opium vergiftet: «Rêveries – Passions», Traumbilder – Leidenschaften, heisst denn auch der Eröffnungssatz. Tatsächlich hat sich Berlioz vor den Augen der Smithson vergiften

wollen und schrieb darüber in seinen «Memoires». Berlioz' Vater, ein Arzt in La-Côte-Saint-André, einem Städtchen der Dauphiné, war opiumsüchtig und starb über dem Manuskript einer wissenschaftlichen Arbeit über Opium. In der symphonischen Dichtung «Lélio ou le Retour à la vie» vom Jahr 1832 schildert er die Empfindungen eines Menschen, der aus einem Haschisch-Traum erwacht. Berlioz' Schlafanfälle schon in früher Jugend sind von Oswald Feis in einer pathographischen Studie 1911 als Epilepsie diagnostiziert worden.

Nicht umsonst träumt der Musiker im vierten Satz der «Fantastique», «Marche au supplice», dem Gang zum Richtplatz, er habe seine Geliebte ermordet und sei nun zum Tod verurteilt. In seinem Brief vom 14. September 1831 aus Rom gesteht er François Hippolyte Réty, seit jeher dem Spleen ausgesetzt gewesen und im Begriffe zu sein, «gewalttätig zu werden wie ein Besessener». Auf einer Reise kurz danach stürzt er sich in Genua ins Meer und wird gerettet.

Im letzten Satz, «Songe d'une nuit de Sabbat», dem Traum einer Walpurgisnacht, wähnt er sich – wieder nach Berlioz' Programm – «inmitten grausiger Gespenster, einer höllischen Orgie». Zelter, von Goethe, dem Berlioz seine Studien zum «Faust» geschickt hatte, zu einem Antwortschreiben aufgefordert, äusserte sich herablassend-vernichtend. Eine Kritik in der «Leipziger allgemeinen Zeitung» vom November 1829 meinte über ein Berlioz-Konzert, dass es alles übertreffe, was bisher «Tolles, Bizarres und Extravagantes» gehört worden sei. Sechs Jahre später erklärte Robert Schumann in einem Artikel seiner «Neuen Zeitschrift für Musik» die Dualismen der «Symphonie fantastique» mit «Schwächen und Tugenden», «Gemeinheit und Geisteshoheit», «Zerstörungssingrimm und Liebe». Was Wunder, wenn in Berlioz' fantastischem Leben die äusseren Erlebnisse nicht stets der Komposition vorangingen, sondern ihr manchmal erst folgten.

*

Das französische Sprichwort «Les extrêmes se touchent» mag eben für Berlioz zutreffen. Der theatralischste französische Komponist seiner Epoche hatte auf dem Theater keinen Erfolg. Der raffinierteste Musiker seiner Zeit wurde gerade in Frankreich nicht verstanden.

«Benvenuto Cellini», komponiert zwischen 1834 und 1837, erlebte bei der Uraufführung am 10. September 1838 in der Pariser Oper einen kompletten Durchfall. Gleichwohl schätzten so verschiedene Geister wie Meyerbeer, Liszt, Bülow auch späterhin die Partitur. Heute wird die Ouvertüre wieder oft aufgeführt; das Zwischenspiel ist zum «Römischen Karneval» geworden. «Die Trojaner», komponiert zwischen 1856 und 1859, war mit über acht Stunden Spieldauer von Anfang an zweiteilig konzipiert: «Die

Einnahme von Troja» und «Die Trojaner in Karthago». Karoline Sayn-Wittgenstein, Liszts Gefährtin, hatte das Sujet vorgeschlagen; Berlioz schrieb sich den Text selber. Er hörte nur den zweiten Teil gekürzt am 4. November 1863 im Pariser Théâtre lyrique. Die erste Gesamtauführung fand am 5. und 6. Dezember 1890 unter Felix Mottl am Karlsruher Hoftheater statt. «Béatrice und Benedict» nach Shakespeares «Viel Lärm um nichts» endlich, 1862 für das Kasino in Baden-Baden geschrieben, erzielte nicht einmal einen Achtungserfolg.

Berlioz' grösste Komponistenehren errang er im Ausland. Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin bereiteten ihm Triumphe; seine «Voyage musicale en Allemagne» vom Jahr 1844 weiss davon zu berichten. Die Erfolge in Wien, Prag, Budapest stachelten ihn 1845 zur endgültigen Ausgestaltung der «Damnation de Faust» an. Weimar unter Franz Liszt, der übrigens Trauzeuge war bei der doch noch erzwungenen Heirat mit Harriet Smithson am 3. Oktober 1833, wurde zur eigentlichen Berlioz-Stätte. In Paris jedoch drohten meistens Misserfolge, Intrigen, Konkurse: Die 1840 zur Feier des 10. Jahrestags der Revolution in Auftrag komponierte «Symphonie funèbre et triomphale» ging im Lärm der politisch aufgeheizten Menge unter. Die Uraufführung von «Fausts Verdammung» am 6. Dezember 1846 traf die Gleichgültigkeit eines halbleeren Saals, wobei der Opernkomponist Adolphe Adam in den Gängen Rossinis Wort wiederholte: «Gut, dass er nichts von Musik versteht! Er würde doch nur schlechte schreiben!»

Möglich, dass Berlioz als Opernkomponist auch deshalb nicht reüssierte, weil er sich mit seinen Bühnenfiguren nicht identifizieren konnte. War Wagner – der ihn übrigens aufrichtig bewunderte, wie es sein Brief an Liszt vom 5. Juli 1855 belegt – Lohengrin, Siegfried, Stolzing, so eben Berlioz weder Cellini noch Aeneas noch Benedict.

Verständlich, dass er dem französischen Sinn für Mass und Harmonie mit seiner Extravaganz fremd war. Fétis nannte ihn nach seinem ersten Konzert am 26. Mai 1828 ein «Talent prématuré», das zur «Bizarrerie» neige. Die «Grande Messe des Morts», ursprünglich für den 7. Jahrestag der Juli-revolution geschrieben und dann am 5. Dezember 1837 im Invalidendom ur-aufgeführt, empfand Alfred de Vigny unter dem Eindruck der fünf Orchester als «bizarre, sauvage, convulsive et douloureuse». Heinrich Heine schliesslich verglich Berlioz auch in seiner äusseren Erscheinung mit Callot, Gozzi, Hoffmann. Zerrissen, unstet, masslos, soll ihn ein Bekannter den «Byron der Musik» genannt haben, worauf sich Berlioz viel zugute tat.

*

So darf Berlioz nicht nur aus seiner französischen Umgebung heraus verstanden werden. Wer möchte leugnen, dass im letzten Satz der «Symphonie

fantastique» bereits Mussorgsky vorhanden ist; über Rimsky-Korssakow und Debussy ist er wieder nach Frankreich zurückgekommen. Der Anfang der «Scène aux champs» nimmt mit den echoisierenden Bläsern bereits Mahler vorweg und dürfte wörtlich in dessen Dritter Symphonie wiederkommen. Die kreischenden Klarinetten im letzten Satz weisen geradewegs auf den Expressionismus im frühen 20. Jahrhundert.

Berlioz' Maxime «Tout est bon ou tout est mauvais, suivant l'usage qu'on en fait» und seine besten Takte – wobei nicht zu überhören ist, dass er in schwächeren Werken, wie etwa den Orchesterliedern «Nuits d'été» nach Gedichten Théophile Gautiers, hinter seinen eigenen Massstäben zurückstand – waren seiner Umgebung weit voraus. Sein Publikum verstand noch nicht, hinter die Mischung aus Sentiment, Bukolik, Humor, Satire und Groteske zu hören. Verbittert, verhöhnt, verarmt, nach zwei gescheiterten Ehen und dem Tod seines Sohnes starb der nun weltflüchtige Berlioz am 8. März 1869 in Paris. Die Nachwelt hat ihn als einen der genialsten Komponisten seiner Epoche erkannt.

*

Seit je – und vor allem auch heute wieder – ist Berlioz als Moderner, als Fortschrittler, als Neuerer eingestuft worden. Der Unterschied ist nur, dass er damit dem Geist der Pariser Epoche der Meyerbeer, Rossini, Spontini widersprach, der Einstellung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber entspricht. Deshalb könnte er gegenwärtig wiederentdeckt werden – wie vor einigen Jahren etwa Mahler, die Vorklassiker, Monteverdi, die Madrigalisten und wie es noch aussteht für Charles Ives, Erik Satie, Busoni, Skijabin. Aufwendige – und teilweise erst projektierte – Plattenaufzeichnungen wie etwa «Die Trojaner», «Lélio ou le retour à la vie», «Roméo et Juliette» weisen in diese Richtung und belegen, dass der Wagemut der Produzenten auf die Verlässlichkeit der Publikumslenkung spekuliert.

Als Modernist ist Berlioz am meisten mit Liszt verwandt, seinem Quasi-Zeitgenossen, dessen Wieder-Respektabilität noch aussteht, aber – eben abgesehen von den zu seiner Zeit masslos überschätzten und später zu Recht belächelten «Ungarischen Rhapsodien» – gerade mit seinen letzten, eigentlich unbekannteren Werken zu leisten wäre. Seltsam, dass beide sich dem Pädagogischen verschrieben: Liszt, der Virtuose, wurde ein gesuchter Lehrer, dessen Tätigkeit weit über seinen Tod hinaus gewirkt hat; Berlioz verfasste einen «Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes», der von Richard Strauss – auch, zumindest in seiner ersten Schaffenshälfte, einem programmatisch Modernen – überarbeitet worden ist.

Während ihre – bezeichnenderweise etwas jüngeren – Zeitgenossen wie

Dvořák, Mussorgsky, Smetana sich romantisch-national visierten, blieben Berlioz und Liszt romantisch-international. So ungarisch das Temperament des einen und so französisch die Raffinesse des anderen sich geben, so weltläufig sind – und das dürfte auch programmatisch verstanden sein – ihre Werktitel. Beide waren Wanderer. Liszt im geographisch-lokalen Sinn: «L'Album d'un voyageur», «Le Lac de Wallenstadt», «Im Park der Villa Borghese»; Berlioz im bildungshaft-sujetmässigen: «L'Enfance de Christ», «Harald en Italie», «Grande Messe des Morts.»

Was sie aber – von heute aus betrachtet – zu Baumeistern des 20. Jahrhunderts macht, liegt unter der Oberfläche. Es bedingt einzelne Parameter. Etwa gleichzeitig dürften beide die Farbe als selbständiges Element erkannt haben: das einzelne Instrumentalkolorit ist nicht mehr Träger von Tönen, Rhythmen, Klängen, sondern hat sich zum sinnlichen Farbreiz emanzipiert. Dürfte Liszt – und zwar nicht nur der späte mit den «Etudes transcendentales» – im Klang-Melodischen weiter in die Zukunft vorgegriffen haben: im Scherzo seiner «Faust-Symphonie» ist schon ein Elf-Ton-Thema aufgezeigt worden, so hat Berlioz in seinem «Requiem» mit den verschiedenen postierten Orchestern bereits die Idee des Raumklangs praktiziert und ist damit zu einem Vorläufer geworden von Stockhausens ein Jahrhundert danach realisierten «Gruppen für Orchester».

*

Berlioz und Autobiographisches – Lebensbeschreibung, Selbstbeschreibung greifen ins Bildnerische. Camille Pisarro verglich Berlioz 1883 in einem Brief an seinen Sohn mit Delacroix: «C'est du Shakespeare, c'est de la même famille.» Nicht umsonst setzte der Debussy-Biograph Edward Lockspeiser die 1839 komponierte Sinfonie «Roméo et Juliette» von Berlioz und Delacroix' sieben Jahre jüngeres Bild «Les Adieux de Roméo et Juliette» sowie des Komponisten zwar verloren gegangene, aber in einem Brief an den Vater beschriebene Partitur «La Mort de Sardanapale» und des Malers «Sardanapale»-Gemälde in Beziehung zueinander. Zwischen Daumiers Karikaturen und Berlioz' Groteske sieht er Analogien wie zwischen Turners präimpressionistischer Technik in dem Gemälde «Queen's Mab's Cave» und Berlioz' durchsichtig-schillerndem Orchestersatz im «Queen Mab»-Scherzo von «Roméo et Juliette».

Ton, Wort, Farbe, Bild, Sinn – im klingenden Sinnbild vereinen sie sich zu Berlioz' musikalischer Welt. Programmkunst, welche das 19. Jahrhundert zum Gipfel trieb und welche bis jetzt das 20. Jahrhundert am 19. so verabscheuenswert gehalten hat: eine Neusituierung Berlioz' wird auch zu einer des musikalischen 19. Jahrhunderts beitragen.