



**HECTOR BERLIOZ**

*Memoiren*

Bärenreiter

#### Die Übersetzerin

Dagmar Kreher (\*1964) studierte Musikwissenschaft und Romanistik. Von 1995 bis 2001 leitete sie die Bibliothek der Niedersächsischen Staatsoper und war außerdem als Musikerin, Instrumentallehrerin, Musikkritikerin und Dramaturgin tätig. Mit den Schriften von Hector Berlioz (»Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten«) legte sie ihre erste literarische Übersetzung vor.

#### Der Herausgeber

Frank Heidlberger (\*1962) studierte Musikwissenschaft, Deutsche Literatur und Philosophie und ist seit 2001 Professor für die Geschichte der Musiktheorie an der University of North Texas, Denton (USA). Einer seiner Arbeitsschwerpunkte ist die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Er ist Herausgeber der Zeitschrift *Theoria – Historical Aspects of Music Theory* und hat unter anderem Studien zu Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer und Berlioz vorgelegt.

HECTOR BERLIOZ

*Memoiren*

Neu übersetzt von Dagmar Kreher

Herausgegeben und kommentiert  
von Frank Heidlberger



Kassel · Basel · London · New York · Praha



Die Drucklegung wurde gefördert von der ZEIT-Stiftung  
Ebelin und Gerd Bucerius.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2018

© 2007 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: Émile Signol (1804–1892): Hector Berlioz, April/Mai 1832

(© akg-images/Album/Oronoz)

Einbandgestaltung: »Formkonfekt« Ines Hentschel, Kassel

Lektorat: Diana Rothaug, Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

ISBN 978-3-7618-7183-6

DBV 229-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

Vorwort des Herausgebers	11
Vorwort der Übersetzerin	15
Einleitung	17
Anmerkungen zur Überlieferung und zur vorliegenden Edition	41

## *Hector Berlioz: Memoiren*

<b>Vorwort</b>	<b>49</b>
I La Côte-Saint-André. Meine Erstkommunion. Erster musikalischer Eindruck.	51
II Mein Vater. Meine literarische Erziehung. Meine Leidenschaft für Reisen. Vergil. Erste Erschütterung durch die Poesie.	53
III Meylan. Mein Onkel. Die rosa Schnürstiefel. Die Baumnymphe vom Saint-Eynard. Die Liebe eines zwölfjährigen Herzens.	56
IV Erste Musikstunden bei meinem Vater. Meine Kompositionsversuche. Knochenstudien. Mein Widerwille gegen die Medizin. Abreise nach Paris.	59
V Ein Jahr Medizinstudium. Professor Amussat. Eine Aufführung in der Opéra. Die Bibliothek des Conservatoires. Unwiderstehlicher Drang zur Musik. Mein Vater verweigert mir seine Zustimmung zu dieser Laufbahn. Familiäre Auseinandersetzungen.	67
VI Meine Aufnahme in Lesueurs Klasse. Seine Liebenswürdigkeit. Die königliche Kapelle.	71
VII Eine erste Oper. Monsieur Andrieux. Eine erste Messe. Monsieur de Chateaubriand.	75
VIII A. de Pons. Er leiht mir eintausendzweihundert Francs. Erste Aufführung meiner Messe in Saint-Roch. Zweite Aufführung in Saint-Eustache. Ich verbrenne sie.	80
IX Meine erste Begegnung mit Cherubini. Er jagt mich aus der Bibliothek des Conservatoires.	83
X Mein Vater streicht mir den Unterhalt. Ich kehre nach La Côte zurück. Wie man in der Provinz über Kunst und Künstler denkt. Verzweiflung. Befürchtungen meines Vaters. Er erlaubt mir, wieder nach Paris zu gehen. Fanatismus meiner Mutter. Ihr Fluch.	86
XI Rückkehr nach Paris. Ich gebe Stunden. Ich trete in Reichas Klasse am Conservatoire ein. Meine Abendessen auf dem Pont-Neuf. Mein Vater streicht mir erneut den Unterhalt. Unerbittlicher Widerstand. Humbert Ferrand. R. Kreutzer.	90

XII	Ich bewerbe mich um eine Stelle als Chorsänger. Ich bekomme sie. A. Charbonnel. Unser Junggesellenhaushalt.	93
XIII	Erste Kompositionen für Orchester. Meine Studien an der Opéra. Meine Lehrer Lesueur und Reicha.	97
XIV	Der Wettbewerb des Conservatoires. Man erklärt meine Kantate für unaufführbar. Meine Verehrung für Gluck und Spontini. Die Ankunft Rossinis. Die <i>dilettanti</i> . Mein Zorn. Monsieur Ingres.	100
XV	Meine Abende in der Opéra. Mein missionarisches Wirken. Skandale. Szenen der Begeisterung. Ein empfindsamer Mathematiker.	103
XVI	Erscheinen Webers im Odéon. Castil-Blaze. Mozart. Lachnith. Die Arrangeure. <i>Despair and die!</i>	111
XVII	Vorurteil gegen Opern mit italienischem Text. Wie es den Eindruck beeinflusst, den mir bestimmte Opern Mozarts vermitteln.	119
XVIII	Erscheinen Shakespeares. Miss Smithson. Sterbliche Liebe. Geistige Lethargie. Mein erstes Konzert. Cherubinis komischer Widerstand. Seine Niederlage. Die erste Klapperschlange.	121
XIX	Vergebliches Konzert. Ein Dirigent, der nicht dirigieren kann. Ein Chor, der nicht singt.	128
XX	Erscheinen Beethovens im Conservatoire. Gehässige Vorbehalte der französischen Komponisten. Welchen Eindruck die c-Moll-Sinfonie auf Lesueur machte. Seine Ablehnung aus Prinzip.	131
XXI	Fügung des Schicksals. Ich werde Kritiker.	134
XXII	Der Kompositionswettbewerb. Die Statuten der Akademie der Schönen Künste. Ich gewinne den zweiten Preis.	137
XXIII	Der Amtsdieners des Instituts. Seine Enthüllungen.	142
XXIV	Immer wieder Miss Smithson. Eine Benefizvorstellung. Grausame Zufälle.	148
XXV	Dritter Wettbewerb am Institut. Es wird kein erster Preis vergeben. Seltsames Gespräch mit Boïeldieu. Einlullende Musik.	151
XXVI	Ich lese zum ersten Male Goethes <i>Faust</i> . Ich schreibe meine <i>Symphonie fantastique</i> . Gescheiterter Versuch einer Aufführung.	155
XXVII	Ich schreibe eine Fantasie auf Shakespeares <i>Der Sturm</i> . Ihre Aufführung in der Opéra.	158
XXVIII	Gewaltsame Ablenkung. F. H****. Mademoiselle M****.	159
XXIX	Vierter Wettbewerb am Institut. Ich gewinne den Preis. Die Juli-revolution. Die Eroberung von Babylon. Die <i>Marseillaise</i> . Rouget de Lisle.	161
XXX	Preisverleihung im Institut. Die Mitglieder der Akademie. Meine Kantate <i>Sardanapale</i> . Ihre Aufführung. Die Feuersbrunst, die nicht ausbricht. Meine Wut. Madame Malibrans Entsetzen.	166
XXXI	Ich gebe mein zweites Konzert. Die <i>Symphonie fantastique</i> . Liszt besucht mich. Beginn unserer Freundschaft. Die Pariser Kritiker. Ein Ausspruch von Cherubini. Ich breche nach Italien auf.	171

XXXII	<b>Reise nach Italien:</b> Von Marseille nach Livorno. Unwetter. Von Livorno nach Rom. Die Académie de France in Rom.	175
XXXIII	Die Stipendiaten der Akademie. Felix Mendelssohn.	181
XXXIV	Drama. Ich verlasse Rom. Von Florenz nach Nizza. Ich kehre nach Rom zurück. Niemand kommt um.	184
XXXV	Die Theater von Genua und Florenz. <i>I Capuleti e i Montecchi</i> von Bellini. Romeo wird von einer Frau gespielt. <i>La Vestale</i> von Pacini. Licinius wird von einer Frau gespielt. Der Organist von Florenz. Das Fest <i>del Corpus Domini</i> . Ich kehre zur Akademie zurück.	192
XXXVI	Das Leben an der Akademie. Meine Streifzüge durch die Abruzzen. Der Petersdom. Spleen. Ausflüge in die römische Campagna. Der Karneval. Die Piazza Navona.	198
XXXVII	Jagdpartien im Gebirge. Noch einmal die römische Ebene. Erinnerungen an Vergil. Das ursprüngliche Italien. Trauer. Tanz in der <i>Osteria</i> . Meine Gitarre.	207
XXXVIII	Subiaco. Das Kloster des heiligen Benedikt. Ein Ständchen. Civitella. Mein Gewehr. Mein Freund Crispino.	211
XXXIX	Das Leben eines Musikers in Rom. Die Musik im Petersdom. Die Sixtinische Kapelle. Vorurteil gegen Palestrina. Die moderne Kirchenmusik in San Luigi. Die Opernhäuser. Mozart und Vaccai. Die <i>pifferari</i> . Was ich in Rom komponierte.	216
XL	Verschiedene Arten von Spleen. Vereinsamung.	226
XLI	Reise nach Neapel. Der enthusiastische Soldat. Ausflug nach Nisida. Die <i>lazzaroni</i> . Sie laden mich zum Essen ein. Ein Peitschenhieb. Das Teatro San Carlo. Zu Fuß durch die Abruzzen nach Rom zurück. Tivoli. Noch einmal Vergil.	230
XLII	Die Grippe in Rom. Neues philosophisches System. Jagdpartie. Ärger mit dem Personal. Ich reise nach Frankreich zurück.	242
XLIII	Florenz. Begräbnisszene. <i>La bella sposina</i> . Der lustige Florentiner. Lodi. Mailand. Das Teatro Canobbiana. Das Publikum. Vorurteile über die musikalische Veranlagung der Italiener. Ihre unbezwingliche Vorliebe für glitzernde Banalitäten und Koloraturen. Heimkehr nach Frankreich.	246
XLIV	Die päpstliche Zensur. Konzertvorbereitungen. Ich kehre nach Paris zurück. Das neue englische Theater. Fétis. Seine »Verbesserungen« von Beethovens Sinfonien. Ich werde Miss Smithson vorgestellt. Ihr Bankrott. Sie bricht sich das Bein. Ich heirate sie.	254
XLV	Benefizvorstellung und Konzert im Théâtre-Italien. Der vierte Akt aus <i>Hamlet</i> . <i>Antony</i> . Fahnenflucht des Orchesters. Ich stelle meine Ehre wieder her. Besuch von Paganini. Seine Bratsche. Komposition von <i>Harold en Italie</i> . Fehler des Kapellmeisters Girard. Ich beschließe, die Aufführungen meiner Werke immer selbst zu dirigieren. Ein anonymer Brief.	264

- XLVI Monsieur de Gasparin beauftragt mich, ein *Requiem* zu schreiben. Die Direktoren der Schönen Künste. Ihre Ansichten über Musik. Wortbruch. Die Eroberung von Constantine. Cherubinis Intrigen. Boa constrictor. Mein *Requiem* wird aufgeführt. Habenecks Tabaksdose. Man bezahlt mich nicht. Man will mir das Kreuz der Ehrenlegion verkaufen. Niederträchtigkeiten aller Art. Meine Wut. Meine Drohungen. Man bezahlt mich. **271**
- XLVII Aufführung des *Lacrymosa* aus meinem *Requiem* in Lille. Kleine Natter für Cherubini. Er trickst mich aus. Ich serviere ihm eine Viper. Ich werde Mitarbeiter in der Redaktion des *Journal des Débats*. Qualen, die mir das Amt des Kritikers verursacht. **280**
- XLVIII Mademoiselle Bertins *Esmeralda*. Proben zu meiner Oper *Benvenuto Cellini*. Ihr grandioser Misserfolg. Die Ouvertüre *Le Carnaval romain*. Habeneck. Duprez. Ernest Legouvé. **287**
- XLIX Das Konzert vom 16. Dezember 1838. Paganini, sein Brief und sein Geschenk. Religiöse Anwandlung meiner Frau. Wutausbrüche, Jubel und Verleumdungen. Mein Besuch bei Paganini. Seine Abreise. Ich schreibe *Roméo et Juliette*. Kritiken zu diesem Werk. **294**
- L Monsieur de Rémusat beauftragt mich, die *Symphonie funèbre et triomphale* zu schreiben. Ihre Aufführung. Ihre Popularität in Paris. Was Habeneck dazu sagte. Mit welchem Begriff Spontini dieses Werk beschrieb. Sein Irrtum hinsichtlich des *Requiems*. **300**
- LI Konzertreise nach Brüssel. Ein paar Worte über meine häuslichen Probleme. Die Belgier. Zani de Ferranti – Fétis. Dessen großer Irrtum. Ich organisiere und dirigiere ein Festival an der Pariser Opéra. Vereitelte Intrige der Freunde Habenecks. Skandal in der Loge von Monsieur de Girardin. Wie man zu Geld kommt. Ich breche nach Deutschland auf. **304**

### Erste Reise nach Deutschland – 1841–1842

- Erster Brief – Brüssel, Mainz, Frankfurt **312**  
*An Monsieur A. Morel*
- Zweiter Brief – Stuttgart, Hechingen **323**  
*An Monsieur Girard*
- Dritter Brief – Mannheim, Weimar **335**  
*An Liszt*
- Vierter Brief – Leipzig **344**  
*An Stephen Heller*
- Fünfter Brief – Dresden **354**  
*An Ernst*
- Sechster Brief – Braunschweig, Hamburg **364**  
*An Heinrich Heine*
- Siebter Brief – Berlin **374**  
*An Mademoiselle Louise Bertin*

	Achter Brief – Berlin	384
	<i>An Monsieur Habeneck</i>	
	Neunter Brief – Berlin	394
	<i>An Monsieur Desmarest</i>	
	Zehnter Brief – Hannover, Darmstadt	407
	<i>An Monsieur G. Osborne</i>	
LII	Ich bringe an der Opéra den <i>Freischütz</i> heraus. Meine Rezitative. Die Sänger. Dessauer. Monsieur Léon Pillet. Wie seine Nachfolger Webers Partitur verwüsteten.	418
LIII	Ich bin gezwungen, Feuilletons zu schreiben. Meine Verzweiflung. Selbstmordgelüste. Das Musikfestival zur Industrieausstellung. Eintausendzweiundzwanzig Mitwirkende. Zweiunddreißigtausend Francs Einnahme – achthundert Francs Gewinn. Der Polizeipräfekt Delessert. Es wird eine Zensur für Konzertprogramme eingerichtet. Die Steuereinnehmer. Doktor Amussat. Ich reise nach Nizza. Konzerte im Cirque des Champs-Élysées.	424
<b>Zweite Reise nach Deutschland, Österreich, Böhmen und Ungarn</b>		
	Erster Brief – Wien	438
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Zweiter Brief – Wien (Fortsetzung)	447
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Dritter Brief – Pest	458
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Vierter Brief – Prag	468
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Fünfter Brief – Prag (Fortsetzung)	477
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
	Sechster Brief – Prag (Fortsetzung und Schluss)	486
	<i>An Monsieur Humbert Ferrand</i>	
LIV	Konzert in Breslau. Meine Legende <i>La Damnation de Faust</i> . Das Libretto. Die patriotischen deutschen Kritiker. Aufführung von <i>La Damnation de Faust</i> in Paris. Ich entschieße mich, nach Russland zu reisen. Hilfsbereitschaft meiner Freunde.	495
LV	<b>Reise nach Russland:</b> Der preußische Kurier. Monsieur Nernst. Die Schlitten. Der Schnee. Dummheit der Raben. Die Grafen Wielhorski. General Lwow. Mein erstes Konzert. Die Zarin. Ich komme zu Geld. Reise nach Moskau. Ein groteskes Hindernis. Der Großmarschall. Die jungen Musikbesessenen. Die Kanonen des Kreml.	501
LVI	Rückkehr nach Sankt Petersburg. Zwei Aufführungen von <i>Roméo et Juliette</i> im Großen Theater. Romeo in seinem Kabriolett. Ernst.	

	Die Art seiner Begabung. Der Einfluss der Musik auf das Erinnerungsvermögen.	518
	<b>Abschluss meiner Russlandreise:</b> Meine Rückreise. Riga. Berlin. Die Aufführung des <i>Faust</i> . Ein Diner in Sanssouci. Der König von Preußen.	524
LVII	Paris. Roqueplan und Duponchel werden auf meine Veranlassung zu Direktoren der Opéra ernannt. Ihr Dank. <i>La Nonne sanglante</i> . Ich reise nach London. Jullien, der Direktor von Drury Lane. Scribe. Der Priester muss von der Kirche leben.	528
LVIII	Tod meines Vaters. Neuerliche Reise nach La Côte-Saint-André. Ausflug nach Meylan. Furchtbarer Anfall von Verlassenheit. Noch einmal <i>La Stella del Monte</i> . Ich schreibe ihr.	538
LIX	Tod meiner Schwester. Tod meiner Frau. Ihre Beisetzung. Das Odéon. Meine Stellung in der musikalischen Welt. Es ist mir fast unmöglich, am Theater den Feindseligkeiten zu trotzen, die ich erregt habe. Die Kabale von Covent Garden. Die Klüngelwirtschaft am Pariser Conservatoire. Die geträumte und wieder vergessene Sinfonie. Die liebenswürdige Aufnahme, die man mir in Deutschland bereitet. Der König von Hannover. Der Herzog von Weimar. Der Intendant des Königs von Sachsen. Mein Abschiedsgruß.	548
	<b>Postskriptum:</b> Brief, welchen ich zusammen mit dem Manuskript meiner Memoiren an Monsieur *** sandte, der mich um Material gebeten hatte, um meine Biografie zu schreiben.	566
	<b>Nachwort:</b> Ich bin mit allem zu Ende. Die Akademie. Konzerte im Palais de l'Industrie. Jullien. Der Kammerton der Ewigkeit. <i>Les Troyens</i> . Aufführungen dieses Werkes in Paris. <i>Béatrice et Bénédicte</i> . Aufführungen dieses Werkes in Baden-Baden und Weimar. Exkursion nach Löwenberg. Die Konzerte des Conservatoires. Das Straßburger Musikfest. Tod meiner zweiten Frau. Letzte Friedhofsgeschichten. Zum Teufel mit allem!	578
	<b>Reise in die Dauphiné:</b> Zweite Pilgerfahrt nach Meylan. Vierundzwanzig Stunden in Lyon. Wiedersehen mit Madame F*****. Seelennöte.	597
	Abkürzungen und bibliografische Angaben	619
	Biografische Übersicht	621
	Personenglossar und -register	639
	Register der Werke Berlioz'	679

# Vorwort des Herausgebers

Diese Edition entstand aus einer historischen Notwendigkeit in vielerlei Hinsicht. Berlioz' *Memoiren* sind ein einzigartiges literarisches Dokument, ein historisches Zeugnis, ein kulturgeschichtlicher Markstein und ein sehr persönlicher, fast privater Text (um den Begriff »Bekanntnis« zu vermeiden, den Berlioz strikt ablehnte). Als solcher handelt es sich zugleich um einen sehr fragilen Text, der behutsame Behandlung verlangt, vor allem hinsichtlich der Übersetzung. »Übersetzung« bedeutet hier wohl mehr Umsetzung in die andere Sprache, die von einem tiefen Verständnis der Lebens- und Geisteswelt des Komponisten getragen sein muss. Zugleich ist der Text in gewissem Sinne übernational, da er von einem Künstler geschrieben wurde, der gerade im nicht-französischen Europa seine glühendsten Anhänger fand. Hinzu kommt der bemerkenswerte Umstand, dass es mehr deutsche als französische Editionen gibt, und Teile der späteren *Memoiren*, die sogenannte »Deutschlandreise«, in Buchform vor der eigentlichen französischen erschien. Dieser Segen kann sich in einen Fluch umkehren, denn er führt zu dem Irrtum, alles sei getan und gesagt. Doch die gängigen Übersetzungen ins Deutsche sind einhundert Jahre alt und die darauf fußenden Editionen teilweise verstümmelt und irreführend.

Im Bewusstsein dieser Umstände wurde hier eine Neuübersetzung versucht, die dem literarischen Dokument neue Aktualität verleiht, durch eine »frische« Sprachfassung, die nichts anderes tut, als das Original möglichst getreu wiederzugeben und jenes, was unübersetzbar ist, deutlich zu kommentieren. Die Einzelkommentare im Text sollen daher ein Lesen »zwischen den Zeilen« ermöglichen. Auch soll durch die biografische Übersicht sowie das ausführliche Personenglossar die historische Perspektive in ihrer ganzen Breite erschlossen werden, mit dem Ziel, die Navigation durch das umfangreiche Textkonvolut zu erleichtern und sinnvolle Hintergrundinformationen zu Daten und Personen zu bieten, ohne den eigentlichen Text durch Einzelkommentare zu sehr zu belasten. Daher ist dieser Text auch ein Zeugnis der kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung des Herausgebers mit und seiner Leidenschaft für den »musikalischen Enthusiasten« Berlioz. Diese Edition ist daher bewusst als subjektive zu verstehen, die den Originaltext unberührt lässt, ihn aber dennoch in den Rahmen einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Komponisten, Dirigenten und Literaten stellt – allerdings, um Missverständnissen vorzubeugen, auf der Grundlage der aktuellen Forschung und mit der gebotenen wissenschaftlichen Prägnanz, die sich immer nur einem Ideal annähern kann, ohne es je zu erreichen.

Ich danke dem Bärenreiter-Verlag für die Weitsicht und den Mut, dieses Projekt unter seine Fittiche genommen zu haben. Besonders hervorzuheben ist dabei Jutta Schmoll-Barthel, die diese Edition anregte und unermüdlich

förderte. Ohne ihr fachliches Verständnis und ihren editorischen Weitblick wäre diese Ausgabe nicht möglich gewesen. Auch gilt mein Dank Diana Rothaug, welche die editorische Betreuung mit Akribie und Sachverstand leitete und dabei den launenhaften und ständig überarbeiteten Herausgeber mit verständnisvollem Druck immer wieder zum Abschluss der Arbeit ermahnte. Herzlichen Dank auch an Friederike Ramm, die Korrekturarbeiten vornahm. Die Layoutgestaltung lag in den Händen von Dorothea Willerding, die sich mit Geduld und Ausdauer der ungeheuren Textmenge widmete und all jene Fallstricke, die ein solch umfangreiches Projekt mit sich bringt, mit Eleganz und Souveränität aus dem Weg räumte. Dankende Erwähnung verdient auch die ZEIT-Stiftung, die dieses Buch großzügig gefördert hat.

Fachlichen Rat erhielt ich vor allem von Peter Bloom vom Smith College in Northampton/Massachusetts. Er bereitet derzeit eine kritische Edition der *Memoiren* in der Originalsprache vor und half mir, Details zu klären sowie meine Nachforschungen in die richtige Richtung zu lenken. Unser Briefwechsel war bei aller Komplexität des Metiers stets inspirierend, und seine Förderung des Projekts ging weit über die eigentlichen Details hinaus. Abgesehen von dieser unmittelbaren Unterstützung verdanke ich meine Berlioz-Erfahrung im weiteren Sinne all jenen Kollegen, mit denen ich in den letzten Jahren gemeinsam auf Konferenzen und bei Gastvorträgen in Essen, Mainz, Saarbrücken, Würzburg, Vancouver, Melbourne, Denton und Los Angeles Probleme der Berlioz-Forschung diskutieren durfte. Von den vielen möchte ich als besonders inspirierend die folgenden hervorheben: Francesca Brittan (University of Cambridge), Arnold Jacobshagen (Musikhochschule Köln), Hugh MacDonald (Washington University, St. Louis), Vera Micznik (University of British Columbia, Vancouver) sowie Stephen Rogers (University of Oregon, Eugene). Nicht zuletzt möchte ich meine Studenten und Doktoranden an der University of North Texas dankend erwähnen, die mir in vielen Seminaren wichtige Anregungen gaben und durch originelle Denkweisen die – manchmal zur Verkrustung neigenden – Perspektiven des Fachwissenschaftlers aufzubrechen verhalfen.

Besonderer Dank gilt der Übersetzerin, die ich als die eigentliche Hauptperson dieser Edition ansehe. Ihr ist es gelungen, die *Memoiren* mit schöpferischer Inspiration zu verinnerlichen und gleichsam im Deutschen neu zu kreieren, mit allem Respekt vor dem Originaltext, jedoch ohne jegliches kleinliches Zögern bei Passagen, die eher einer sprachlichen Neuschöpfung als einer Übersetzung bedurften. Jeder Arbeitsschritt erfolgte im engen Einvernehmen zwischen Übersetzerin und Herausgeber, woraus eine lebhaft Diskussions in Details und tiefes Einverständnis im Ganzen resultierte. Dieses Buch ist Dagmar Krehers Buch, und der Herausgeber ist stolz, diese Arbeit mit ans Licht gebracht zu haben, da sie für beide Personen in vielerlei Hinsicht mehr bedeutete als eine reine Arbeitskooperation.

Meiner Frau Janice und meiner Tochter Alexandra danke ich für ihre Geduld mit mir und für das Verständnis, dass ich zahlreiche Wochenenden

nicht im Wohnzimmer oder Garten, sondern vielmehr im Arbeitszimmer verbringen musste.

Schließlich sei eine Person erwähnt, die mit der unmittelbaren Entstehung dieses Buches zwar nichts zu tun hat, trotzdem aber dem Geist dieses Buches nahe steht: Jacques Barzun. Er hat nicht nur die moderne Berlioz-Forschung mit seinen zeitlosen Berlioz-Büchern und Aufsätzen initiiert und wesentlich befruchtet, sondern ist als großer Humanist genau das, was Berlioz vorschwebte: jemand, der in allen seinen Schriften die ideengeschichtliche Wirklichkeit der abendländischen Kultur deutet und verteidigt, jemand, der, ganz im Sinne von Berlioz, Musik als Phänomen einer ständig im Wandel begriffenen Kulturgeschichte versteht, die dennoch ihre Existenz den großen Konstanten, Werten und Symbolen des Abendlandes von der Antike bis in die Moderne verdankt. Jacques Barzun repräsentiert zudem als französischstämmiger Amerikaner eine Internationalität, die jeglicher nationalistischer Kulturverblendung eine deutliche Absage erteilt, ein Umstand, der Berlioz sehr gefallen hätte. Nicht zuletzt repräsentiert er die Zeit- und Ideengeschichte seiner eigenen Lebens Epoche, die ein ganzes Jahrhundert umfasst. Daher sei diese Edition Jacques Barzun zu seinem einhundertsten Geburtstag am 30. November dieses Jahres herzlich gewidmet.

Frank Heidlberger

Denton (Texas), im Juni 2007

»Idealism springs from deep feelings, but feelings are nothing without the formulated idea that keeps them whole.«

Jacques Barzun



# Vorwort der Übersetzerin

»Zahllose Begriffe, Anspielungen und Redewendungen darin werden für ihn völlig unverständlich sein, aber ich möchte Dich bitten, sie ihm zu erklären.« So schreibt Hector Berlioz am 10. Mai 1855 an seinen Freund Franz Liszt, und es geht dabei um die *Memoiren*, von denen Richard Pohl, ein deutscher Kritiker, eine Übersetzung anzufertigen erwägt. Nun hat Pohl zwar verschiedene Schriften von Berlioz ins Deutsche übertragen, die *Memoiren* jedoch letztlich nicht. Eineinhalb Jahrhunderte später habe ich mich an diese Aufgabe gewagt, und was die Schwierigkeiten betrifft, die Berlioz in seinem Brief erwähnt, so wäre mir in der Tat an vielen Stellen die Hilfe eines Liszt oder eines anderen Zeitgenossen mehr als willkommen gewesen! – »Ich zähle auf seine Ehre als Übersetzer«, fährt Berlioz in seinem Brief fort, »dass er keinerlei Änderung vornimmt, mir keinerlei Gedanken zuschreibt, die nicht von mir stammen, kurz, dass er ganz einfach nur *übersetzt*, mit der gewissenhaftesten Treue.« Dies habe ich versucht; und ich hoffe, es ist mir gelungen, nicht nur Berlioz' Ideal einer Übersetzung möglichst nahe zu kommen, sondern obendrein eine auch im Deutschen stimmige Version seines Werkes zu erstellen, die viele Leser für diese faszinierende Persönlichkeit zu begeistern vermag.

Die verschiedenen Texte, die ich 2001/02 für die *Betrachtungen eines musikalischen Enthusiasten* übersetzt habe, hatten mir schon eine Vorstellung von der stilistischen Bandbreite des Schriftstellers Berlioz vermittelt. Und sie waren, quasi als Etüden, von unschätzbarem Wert für die Übersetzung der *Memoiren*. Denn offen gestanden: Obwohl mir durchaus bewusst war, dass es hier nicht die simple Prosa eines Tagebuchs zu verarbeiten galt, waren die Anforderungen größer, als ich erwartet hatte. Pathos und Emphase haben ebenso ihren Platz wie Karikatur und Sarkasmus, analytische bzw. philosophische Betrachtungen über Kunst und Musik ebenso wie die Enthüllung intimster Befindlichkeiten. Zitate fließen ein, abgewandelt oder im Original – Zeugnisse einer fundierten Kenntnis der Literatur von der *Äneis* bis zu zeitgenössischen Werken wie *Der letzte Mohikaner* –, dann wieder trifft man auf selbstkreierte Reime und Wortspiele: Berlioz' Sprache durchmisst die ganze Skala der Ausdrucksfähigkeit, sie hat Kraft, Farbe, Treffsicherheit. Ein Paradies für jeden Übersetzer. Und zugleich auch eine enorme Herausforderung. Sie verlangt Mut, Mut zum großen Gefühl (was für Menschen unserer auf »Coolness« bedachten Zeit nicht ganz selbstverständlich ist), sie weckt einen nachgerade sportlichen Ehrgeiz, etwa wenn es darum geht, für einen Reim oder einen Kalauer, der eigentlich nur im Französischen funktioniert, eine deutsche Entsprechung zu finden (oder zu erfinden – paradoxerweise erfordert »gewissenhafteste Treue« unter Umständen auch bzw. gerade dies), damit der Leser nicht erst im Kommentar nachschauen muss, was da eigentlich der Witz sein soll. Also genau die Probleme, von denen Berlioz in seinem

Brief an Liszt spricht. Natürlich sind gelegentlich auch Durststrecken zu überwinden, z. B. wenn in den Reisebriefen die örtlichen Musiker penibel aufgelistet und mit dem stereotypen »ein Künstler von bemerkenswertem Talent« beschrieben werden; da spürt man schon deutlich den Zwang zur Pflichterfüllung. Dafür wird man an anderer Stelle großzügig entschädigt. Ich nenne hier nur das diebische Vergnügen, den berühmten Cherubini gleichzeitig stottern und lispeln lassen zu dürfen – mit einem dicken italienischen Akzent als Sahnehäubchen.

Die Aufgabe war enorm, und allein hätte ich sie niemals bewältigt. In Ermangelung eines Liszt habe ich meine Familie, Freunde und Kollegen bei großen oder kleinen Fragen um Rat und Hilfe gebeten, für welche ich ihnen an dieser Stelle herzlich danken möchte. Ebenso auch den Mitarbeiterinnen des Bärenreiter-Verlags, die mit einem perfekten Mix aus Professionalität und Freundlichkeit ein weiteres Mal für ein ausgesprochen angenehmes und beflügelndes Arbeitsklima gesorgt haben.

Ich danke Jan Benedict Tiggeler für das großzügige Überlassen seines Computers für meine endlosen Berlioz-Sitzungen, für das akribische Korrekturlesen des Manuskripts, besonders aber für die Geduld, mit der er seine Lebensgefährtin zweieinhalb Jahre lang mit einem Komponisten respektive Schriftsteller des 19. Jahrhunderts teilte.

Ich danke Frank Heidlberger, der mir auch diesmal, weit über seine Aufgaben als Herausgeber hinausgehend, viele Probleme sowohl inhaltlicher wie sprachlicher Natur zu lösen half. Vor allem und grundsätzlich aber habe ich ihm zu danken, dass er mich – man gestatte mir diese poetische Umschreibung – als Übersetzerin »wachgeküsst« hat, denn ohne seine Initiative hätte ich an Projekte wie den *Enthusiasten* oder gar die *Memoiren* nicht einmal zu denken gewagt.

Mein größter Dank jedoch gilt den beiden Menschen, die vor langer Zeit schon den Grundstein für diese Arbeit gelegt haben, meinen Eltern Jürgen und Renate Kreher. Sie haben mir das Studium der Musikwissenschaft und Romanistik ermöglicht, sie haben mich voller Vertrauen meinen Weg gehen lassen und mich dabei in jeder Hinsicht gefördert und ermutigt. Ohne ihren Zuspruch und ihre Unterstützung wäre ich heute nicht, wo ich bin, und wäre die vorliegende Übersetzung nicht zustande gekommen, darum sei sie ihnen, gewissermaßen als späte Frucht, in Liebe und Dankbarkeit zugeeignet!

Dagmar Kreher

Mannheim, im Juni 2007

# Einleitung

»Welche der beiden Mächte kann den Menschen in die höchsten Sphären erheben, die Liebe oder die Musik? ... Das ist eine schwere Frage. Dennoch könnte man sie vielleicht so beantworten: Die Liebe kann keine Vorstellung von der Musik vermitteln, wohl aber kann die Musik eine von der Liebe vermitteln ... Warum auch die eine von der anderen trennen? Sie sind die beiden Flügel der Seele.«

(Berlioz, *Memoiren*, Schlusskapitel *Reise in die Dauphiné*)

## I – *Der Turm von Meylan*

Hector Berlioz arbeitet am Hauptkorpus seiner *Memoiren* zwischen 1848 und 1854. Als er das abschließende Kapitel LIX mit »Paris, 18. Oktober 1854« datiert, steht ihm ein neuer Lebensabschnitt bevor. Am folgenden Tag wird er seine langjährige Lebensgefährtin Marie Recio heiraten, bald wird er *L'Enfance du Christ* und endlich auch das *Te Deum* aufführen,<sup>1</sup> jene Hauptwerke, deren Vollendung mehrere Jahre in Anspruch nahm, ganz im Gegensatz zu Berlioz' Gewohnheit, Musik in einem Zug zu schreiben und seine Ideen hastig auf das Papier zu zwingen, bevor ihm Finanznot oder andere widrige Lebensumstände die Muße dafür entzogen: Sie sind das Produkt eines zögerlichen Herantastens an neue Ausdrucksmöglichkeiten nach dem Desaster der Pariser Uraufführung von *La Damnation de Faust* 1846. Das Jahr 1854 hielt noch anderes für ihn bereit. Im März stirbt seine erste Ehefrau, Harriet, die schwerkrank jahrelang ans Bett gefesselt war. Berlioz hatte sich zwar schon 1843 von ihr getrennt, um mit Marie Recio zu leben, doch er blieb Harriet als Ehemann formell verbunden und kümmerte sich um die Versorgung der seit 1848 durch Schlaganfälle gelähmten Schauspielerin. Ihr Tod markiert nicht nur den Verlust eines geliebten Menschen, sondern den Verlust eines zentralen kreativen Impulses. Harriet Smithsons schauspielerische Leistungen als Julia und Ophelia standen am Beginn von Berlioz' existentiell bedeutsamer Shakespeare-Verehrung, die sich nicht nur im musikalischen Verarbeiten konkreter Stoffe und Charaktere, sondern, mehr noch, in Berlioz' Sprache im umfassenden Sinne, seiner literarischen Leidenschaft, dichterischen Ironie und sprachlichen Prägnanz, niederschlägt. Wenn er Gluck, Shakespeare, Beethoven und Weber als seine Götter bezeichnet (→ Postskriptum) und Shakespeare gar als seinen einzigen Gott ansieht (→ LIX), an den er mit subtiler religiöser Ironie ein »Paternoster« richtet, schwingt der Gedanke an seine erste Frau immer mit. Sie ist mehr als die Personifikation jener *idée fixe* der

1 *L'Enfance du Christ* am 10. Dezember 1854, das *Te Deum* am 30. April 1855.

*Symphonie fantastique*, mit welcher der junge Komponist einst seine ungezügelte Schwärmerei für die Ideale eines Romantizismus Hugoscher Prägung in genialer Weise zähmte. Sie ist vielmehr jene Person, die Shakespeare für Berlioz mit Leben erfüllte. Der musikalische Enthusiast Berlioz stirbt mit Harriet, die Rückschau auf sein bisheriges Leben, niedergelegt in den *Memoiren*, ist mit ihrem Tod beendet, wenngleich er vor der eigentlichen Drucklegung 1865 das eine oder andere Supplementkapitel hinzufügen wird.

Berlioz' Endzeitstimmung des Jahres 1854 wird in Kapitel LIX auch als Kulturpessimismus interpretiert, wenn er ein Frankreich beschreibt, das seinem Empfinden nach unverständig geworden ist für die Kunst. Wieder musste er in jenem Jahr eine demütigende Niederlage im endlos scheinenden Kampf um den Einzug in die ehrenvolle Akademie der Schönen Künste hinnehmen, als man trotz Stimmengleichheit nicht ihn, sondern den fünf Jahre jüngeren Arienproduzenten Louis Clapisson aufnahm. Was bleibt, ist der vollendete, »späte« Komponist, der sich im Bewusstsein dieser »Vollendung« kaum noch zum Komponieren aufrafft und zur Schaffung der beiden Opern *Les Troyens* und *Béatrice et Bénédicte* fast gezwungen werden muss. Der Komponist lebt im Bewusstsein seiner inneren und äußeren Entfremdung, die in Resignation mündet, aus der ihn einzig sein Sohn auf seinen kurzen Besuchen zwischen seinen Seereisen als Kapitän aufzurütteln vermag sowie die zahlreichen kürzeren Reisen nach Deutschland, die ihm zumindest einen auswärtigen Ruhm bescheren werden. Was ebenfalls bleibt und sich mehr und mehr in den Vordergrund drängt, ist die Erinnerung an den jungen Berlioz und dessen ebenso ungestüme wie aussichtslose Schwärmerei für seine »Stella montis«, Estelle. Er hatte sie im Alter von zwölf Jahren in Meylan bei Grenoble, dem Wohnort seines Großvaters, kennengelernt und verbindet mit ihr nicht nur die Entdeckung seiner eigenen Libido, sondern auch die erste Andeutung einer »Leidenschaft« für die Musik, wie er sie in Kapitel III erstmals in dieser Kombination beschreibt. Mit dem Beginn der Arbeit an den *Memoiren* 1848 greift Berlioz den Estelle-Faden wieder auf, mit der Vollendung der *Memoiren* 1854 und danach wird die Erinnerung an sie und schließlich der Kontakt mit ihr zu einer beherrschenden Kraft. Liebe und Musik prägen – wie das Eingangszitat zeigt, welches aus dem Kontext der Estelle-Briefe des Anhangs stammt – als vereinigte und einende Kräfte Berlioz' Biografie sowie Inhalt und Stil seiner autobiografischen Schilderungen und Reflexionen.

Auch das Vorwort der *Memoiren* ist datiert: »London, 21. März 1848«. Dieses Vorwort greift die unmittelbaren Zeitumstände auf. Dort, wie in einigen Abschnitten der ersten Kapitel, artikuliert Berlioz seine Sorgen um die Zukunft angesichts der unsicheren politischen Situation des Revolutionsjahres 1848. In Paris brannten die Barrikaden, nachdem sich im Februar Republikaner und Königstreue um die Vorherrschaft und die Regierungsform gestritten hatten. Das Musikleben war zum Erliegen gekommen, die Schar der Instrumentallehrer und Theaterleute fand kein Auskommen mehr. Berlioz hörte

vom Darben der Freunde und Bekannten. Manche, wie Berlioz' Freund und Förderer aus frühen Tagen, Augustin de Pons, nahmen sich gar das Leben. In dieser Atmosphäre blickt Berlioz auf seine Stadt Paris, die, bei aller Enttäuschung über Jahrzehnte, dennoch sein Lebenselixir darstellte. Berlioz selbst war aus persönlicher Enttäuschung ins Londoner Exil gegangen. Verärgert über die Zurückweisung an der Pariser Opéra – er hatte sich Hoffnungen auf eine leitende Position gemacht – und verführt von den fadenscheinigen Versprechungen eines exzentrischen Entrepreneurs, hatte er ein verlockendes Angebot angenommen: Als musikalischer Leiter der englischen Nationaloper am Drury Lane Theater glaubte er, jenes »Musikinstrument« Oper, das ihm in Paris trotz aller Anstrengungen verwehrt geblieben war, endlich mit aller Freiheit und Virtuosität handhaben zu können. Doch London war in dieser Hinsicht nicht viel anders. Alle Versprechen erwiesen sich als Chimäre. Die ersten Opernproduktionen unter seiner Leitung deckten nicht einmal die laufenden Kosten, der Opernbetrieb brach nach wenigen Wochen zusammen – trotz der ambitionierten Produktion des Dauerbrenners *Lucia di Lammermoor* von Donizetti und einer Produktion des damals führenden englischen Komponisten Beale. Für Berlioz blieb wieder einmal nur der enttäuschte Traum von einem Opernhaus, in dem er schalten und walten, seine Visionen und Kreationen nach seinen eigenen rigorosen Maßstäben verwirklichen konnte. Er saß tatenlos im Nebel Londons und begann – wie er kaltblütig sich selbst gegenüber eingestand – die *Memoiren* zu schreiben, »weil ich nichts Besseres zu tun hatte« (→IV).

Bald jedoch, im Juli 1848, wird er mit einem weiteren Ereignis von großer persönlicher Tragweite konfrontiert: dem Tod des Vaters. David Cairns merkt treffend an, dass Berlioz' Biografie mit seinem Vater beginnt (CairnsB I, 5). Er ist die prägende Autorität des jungen Berlioz – ein moralischer Maßstab, der gerade wegen Berlioz' Aufstand gegen die Ideale des Vaters und dessen oft scharfer Missbilligung der Taten des Sohnes besonders eindringliche Spuren in Berlioz' Bewusstsein hinterlassen hat. Nach seines Vaters Tod stellt der Komponist in einem Brief an seine Schwester Adèle resigniert fest, dass er nun den wesentlichen Orientierungspunkt seines Lebens verloren habe und ihm eine endgültige Anerkennung durch seinen Vater, der nie eine der größeren Orchesterkompositionen seines Sohnes gehört habe, verwehrt bliebe.<sup>1</sup> Berlioz' unerbittliche Identifikation mit dem Künstlerdasein fand in der autoritären Ausstrahlung seines Vaters einen Widerpart, der Berlioz dazu herausfordert, seine ästhetische Haltung und seine individualistische Lebensphilosophie umso deutlicher zu artikulieren und künstlerisch umzusetzen. Berlioz' Hinwendung zur politischen Autorität nach 1848 – seine zuweilen befremdlich wirkende Anbiederung an den Imperialismus Napoleons III. – sowie seine musikalisch-stilistische Ausrichtung nach 1848 sind auch unter diesem Blickwinkel zu betrachten.

1 21. August 1848, CG III, 571f.

Berlioz betont im zweiten Kapitel der *Memoiren*, sein Vater besitze einen »freien Geist«, und führt dies in den Folgekapiteln näher aus. Diese Geisteshaltung bezieht sich im Wesentlichen auf zwei Punkte: auf die Ablehnung des Katholizismus zugunsten eines aufgeklärten Liberalismus im Sinne der »Vernunft«, die sich eher in der klassischen Literatur eines Vergil entfaltet als in der Bibel, sowie auf die Sympathie für die patriotische Idee eines Frankreich, in welchem sich das klassische Imperium Romanum als politische Utopie widerspiegelt, geführt von der mächtigen Hand eines Napoleon Bonaparte. Klassischer Imperialismus und politischer Autoritätsgedanke sind für Berlioz richtungsweisende Ideen, und er wendet sie auf seine Kunstästhetik an, indem er nur die Autorität des Genies gelten lässt sowie die absolute Kategorie des (kunst-) kritischen Urteils. Insofern sind Berlioz' künstlerisches Verständnis und seine darauf bezogenen Handlungen und Äußerungen als Reflex der idealistisch-autoritären Geisteshaltung seines Vaters anzusehen.

Berlioz kommt nicht zum Begräbnis des Vaters, doch er begibt sich bald darauf in seine Heimatstadt und besucht die Stätten seiner Jugend. Der Besuch des großväterlichen Hauses im provinziellen Meylan ist der Ausgangspunkt dieser persönlichen Lebensrückschau, mit welcher Berlioz in fast manisch übersteigerter Form die Sinneswahrnehmungen seiner Kindheit und Jugend, seine Träume und Ängste, wiedererwachen lässt. Dieses Erwachen gipfelt in der Vergegenwärtigung von Estelle, die sich im Nachhinein nicht als kindische Schwärmerei, sondern als bedeutende Bestätigung der eigenen Existenz erweist. In Kapitel LVIII, dem vorletzten »regulären« Kapitel, das 1854 im Zuge der Vollendung der *Memoiren* entstand, beschreibt Berlioz den Ort, an dem er in seiner Jugend von Estelle träumte. Berlioz beschreibt hier einen »Spleen«, die völlige geistige Vergegenwärtigung des Vergangenen in einer extremen Gefühlsaufwallung, die er sonst nur beim Anhören oder Dirigieren leidenschaftlich aufgeladener Musik empfindet. Er schildert die Besteigung des Hügels oberhalb von Meylan und erreicht den Turm, bei dem er einst von Estelle geträumt hatte. Hier vergegenwärtigt sich ihm ihre Gestalt in der räumlichen Wahrnehmung des Turmes, seiner unverrückbaren Präsenz. Auch bringt er seinen Vater mit ins Spiel, dem er als Junge bei diesem Turm die »Musette« aus Dalayracs *Nina* auf der Flöte vorgespielt habe. Dieses poetische Bild lässt den Turm als Zeichen der melancholischen Rückschau und persönlichen Geborgenheit erscheinen, konkretisiert durch den Geist der romantisch verklärten Naturszene (der Turm ist halb abgebrochen und wird von Bäumen überwuchert) sowie durch die Sensitivität der musikalisch-religiösen Erinnerung. Dalayracs opéra comique *Nina* ist ein weiteres Symbol, das ganz zu Anfang der *Memoiren* mit der naiv-religiösen Erfahrung seiner Erstkommunion assoziiert wird, in deren Verlauf eine Arie aus dieser Oper als Kommunionlied fungiert und ihm zugleich mit der erhabenen Stimmung des sakramentalen Aktes ein erstes Aufflammen musikalischer Leidenschaft beschert. Dieses symbolische Netz verweist auf die Beschreibung des Turmes bei Nizza, den er in existentiellen Krisenzeiten als Ort der

Selbstfindung und glücklichen Erholung besuchte. Die Ouvertüre, die er 1844 dort komponierte und die den Titel *La Tour de Nice* trug, stellt die kreative Umsetzung der kathartischen Wirkung des Turmsymbols dar, die er sich jetzt vom Besuch des Turmes in Meylan ebenfalls erhoffte (so, als sei die »Turmkrise« überwunden, ändert Berlioz den Namen der Ouvertüre später in *Le Corsaire*). Die Sinneswahrnehmungen des Schauens und Hörens, dies sei hier nur am Rande bemerkt, werden bei einer erneuten Pilgerfahrt zum Turm von Meylan im Jahre 1864 (in der *Reise in die Dauphiné*, dem letzten Supplement-Kapitel) durch das Haptische ergänzt: Er bricht »einen Stein heraus, der sie gesehen haben muss, den sie – vielleicht! – berührt hat«.

Die melancholische Wirkung der Meylan-Episode in Kapitel LVIII beruht auf der Mehrschichtigkeit der Zeitebenen. Die reale Erzählebene weist zurück auf das Jahr 1848, die emotionale Intensität beruht auf dem Geschehen des bewegenden Jahres 1854 und auf der Erinnerung an den knapp fünfzehnjährigen Berlioz des Jahres 1818. Die hohe Dichte des sprachlichen Ausdrucks schließlich ist eine Konsequenz der inneren Dramaturgie der *Memoiren* als Erzähltext, der mit diesem vorletzten der gezählten Kapitel auf den Höhepunkt des Schlusskapitels – mit seiner fast atemlosen und zum Teil bestürzenden epischen Drastik – zustrebt.

## II – Die Totengräber und das Jüngste Gericht

Die sprachliche Vernetzung verschiedener Zeit- und Gefühlsebenen ist typisch für die literarische Formgebung der *Memoiren*. Sie sind kein strenger autobiografischer Bericht in chronologischer Folge. Dazu ist ihre Entstehung aus original geschriebenen autobiografischen Kapiteln, Zeitungsberichten und Reisebeschreibungen früherer Jahre zu heterogen. Berlioz folgt zwar grob der Zeitfolge, doch er setzt mit Streckungen und Stauchungen der real empfundenen Zeit verschiedene Akzente einer psychologisch motivierten Sequenz, die den literarischen Wert der *Memoiren* als geschlossenes, aber nicht starr gefügtes »episches Drama« ausmachen. Zudem bildet die Entstehungszeit der *Memoiren* selbst eine Lebensphase des Übergangs, die sich für die Organisation und Gestaltung der *Memoiren* als wesentlich erweist. Wie bei vielen seiner musikalischen Werke lässt sich auch für die *Memoiren* ein unmittelbarer Bezug zur aktuellen Lebenswelt des Komponisten aufzeigen, welche die notwendige Erkenntnisgrundlage für eine angemessene Einordnung der einzelnen Abschnitte in ein interpretatorisches Netzwerk darstellt.

In der Tat sind die Parallelen zwischen literarisch-autobiografischer »Konstruktion« und musikalischer Komposition in Berlioz' Werk besonders augenfällig. Hierzu zählen etwa die aus seinem Umgang mit musikalischen Werken bekannte Technik des Selbstzitats, die Übernahme älterer Textschichten und -sorten – musikalischer Themen, Motive und Episoden – in einen neuen

strukturellen und ideellen Kontext. Wesentlich erscheint jedoch die Arbeit mit wiederkehrenden Motiven, die sich zu bedeutungsvollen Topoi, literarisch wie musikalisch, verdichten und Berlioz' unverwechselbares stilistisches Vokabular ausmachen. Diese Topoi bilden das Rückgrat der formalen Organisation – wiederum sowohl im musikalischen wie im literarischen Sinne – ohne sich dabei sklavisch den Vorgaben bestimmter Gattungs- und Ausdruckskonventionen zu ergeben. Dieses Wechselspiel der musikalisch-literarischen Organisation scheint das Faszinosum der *Memoiren* als Kunstwerk auszumachen, die sie aus dem Kontext der Künstler-Autobiografien der Zeit heraushebt. Natürlich gibt es Anleihen – in vielen beschreibenden und deutenden Details finden sich etwa Anklänge an Chateaubriand, der kurz zuvor die *Mémoires d'outre-tombe* vorgelegt und bereits 1803 mit der Figur des René einen literarischen Charakter geschaffen hatte, mit dem sich Berlioz lange Zeit stark identifizierte –, doch stärker sind vielleicht die Abgrenzungen von der Tradition, etwa von Rousseaus *Confessions*, auf die sich Berlioz bezieht, wenn er betont, dass seine *Memoiren* bewusst keine »Bekanntnisse« seien und er als Konsequenz seiner Bemühungen – wiederum auf Rousseaus Schlussfolgerung anspielend – keine »Erlösung« erwarte, an die er ohnehin nicht glaube. Die Interaktion von selbsterfahrenem »Leiden« an der Welt und kreativer Selbstfindung in der Musik und im Schreiben streift mit der Zeit ihre byroneske Maske ab und wird zur Rückschau auf ein tatsächlich gelebtes Leben. Die *Memoiren* sind kein Märchen, keine Fiktion. Sie sind poetisch verdichtete Erlebnisse im emphatischen Sinne, Schilderungen eines Autors, der konstatierte: »Mein Leben ist ein Roman, der mich sehr interessiert.«<sup>1</sup>

Aus dem Gesagten ergeben sich die drei Leitmotive, welche den Erzählfluss der *Memoiren* in weiten Teilen bestimmen: Die Autorität des Vaters definiert Berlioz' Haltung als Künstler in »seinem Frankreich« als politisches Charakteristikum, die Erfahrung der Liebe im weitesten Sinne fungiert als Auslöser und Ansporn für seine kreative Auseinandersetzung mit der Musik, das Erlebnis des Todes schließlich ist symbolisch verknüpft mit den Kategorien der Melancholie und des Abscheus sowie mit einer religiösen Dimension, die den Tod als etwas kaum Fassbares definiert. Diese Dimension ist auf die Deutung, die Vision und die musikalische Vorwegnahme des Jüngsten Gerichts ausgerichtet, dem gegenüber Berlioz eine eigenartig ambivalente Haltung einnimmt: Einerseits assoziiert Berlioz damit die Angst vor dem eigenen Untergang, andererseits symbolisiert es eine Gewalt, der Berlioz seine eigene Kreativität entgegenstellt und damit seinen Anspruch bekräftigt, nicht nur Individuum, sondern auch Künstler zu sein, der in Berlioz' Romantizismus zum eigentlichen »Erlöser« wird. Heinrich Heine war einer der wenigen,

1 Brief an Humbert Ferrand, 12. Juni 1833, CG II, 105. Das Wort »s'intéresser« ist im Französischen weiter gefasst als im Deutschen und kann hier auch bedeuten: »... der mich sehr betrifft«.

die fähig waren, dies in Worte zu fassen: Er sah in Berlioz eine Personifikation dieser Urgewalt menschlicher Selbstbehauptung gegenüber der eigenen Umwelt und gegen Gott, eine »antediluvianische« Gestalt, und einen Musiker, der kein »gewöhnlicher Sangesvogel« sei, sondern »eine kolossale Nachtigall, ein Sprosser von Adlersgröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll«. <sup>1</sup> In der Tat erscheint die Deutung Berlioz' als eine jenseits jeglicher »Zeitläufe« stehende, gleichsam überhistorische Figur umso angemessener, je größer der historische Abstand zu seinen Lebzeiten wird und je weiter sich Berlioz innerhalb seines Lebens und Schaffens von seinen romantisch-kämpferischen Ursprüngen entfernt.

Als wesentliches Gestaltungsmoment kommt die ironische Verkehrung der Motive hinzu, welche einen vordergründigen Sinngehalt durch sein Gegenteil konterkariert und damit ideell aufwertet. Diese Technik – die Erkenntnis der Banalität des Lebens aus ihrer Verkehrung in poetische Ironie, aus welcher dasselbe banale Motiv in seiner ganzen Komplexität als Lebensprinzip hindurchscheint – ist letztlich eine Anleihe bei Shakespeare. Hier findet Berlioz den Bezugspunkt seiner Lebensperspektive in literarischem Gewand. Das Zitat aus *Macbeth*, das die *Memoiren* einrahmt, bezeichnet genau diesen Umschlagpunkt der Ironie: Der »Narr« erzählt ein Märchen, das nur »Schall und Rauch« ist und gerade dadurch eine tiefere Wahrheit birgt, die nun doch »Bekanntnis« im emphatischen Sinne ist. Dies erklärt auch die zentrale Rolle der Totengräberszene (V, 1) aus *Hamlet*, auf die sich Berlioz wiederholt mehr oder minder deutlich bezieht. Sie spielt mit dem Todesgedanken in ironischer Verkehrung der Verhältnisse: Der Totenkopf des Hofnarrs macht keine Späße mehr, auch Cäsars Asche dient nur dem Verstopfen der Mauerfuge. Die Angst vor der Vergänglichkeit wird mit teilweise grotesker Spaßmacherei überspielt – man lese die in ihrer kalkulierten Ironie kaum überbietbare Szene im Sektionssaal (→V), wo der junge Student beim Sezieren Racine rezitiert und zugleich Ratten mit den Überresten seiner traurigen Untersuchungsgegenstände füttert. In der Todesszene der Ophelia (IV, 7) hingegen entfaltet sich der Tod als Vollstrecker, als Zerstörer des ästhetisch Schönen, das auf Berlioz eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt und gerade durch seine Zerbrechlichkeit eine fast erotische Wirkung erzeugt. Berlioz spielt virtuos mit den krassen Kontrasten des Todes als Medium des Abscheus wie der Anbetung.

Dies wird besonders in den Kapiteln der Italienreise deutlich, in welchen die vordergründigen Momente des Natur- und Kulturerlebnisses von der Reflexion des Todeserlebnisses und zuweilen der Todessehnsucht ummantelt werden. So zog jene junge Tote, die unglückliche »bella sposina«, zu deren

1 Heinrich Heine, *Lutetia – Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. »Musikalische Saison von 1844. Erster Bericht«* (1854), in: *Heinrich Heine: Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 14/1, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1990. Französische Erstveröffentlichung: *Lutèce ...*, Paris: Michel Lévy, 1855.

Totenmesse Berlioz zufällig im Dom zu Florenz stieß, Berlioz mit magischer Faszination an (→ XLIII).<sup>1</sup> Er verschaffte sich Zugang zu ihrer Bahre, wurde gefesselt von ihrer Schönheit, fiel auf die Knie und zerging in Tränen, aufgeschreckt nur vom dumpfen Poltern ihres Kopfes, den der gefühllose Wärter hochgehoben hatte und wieder auf das Holz zurückfallen ließ. Die französische Fassung von *Romeo und Julia* von Le Tourneur, die auf David Garricks Fassung von 1750 zurückgeht, enthält eine Regieanweisung, die Romeo vor Julias Bahre auf die Knie fallen lässt. Damit wird Berlioz' pathetische Anbetungshaltung vor der tatsächlichen Toten als transformiertes Bühnengeschehen entlarvt. Das Motiv der »bella sposina«<sup>2</sup> spielt für die Konzeption von Berlioz' *Roméo et Juliette* eine entscheidende Rolle und kommt schließlich im Kontext grotesken Realismus' erneut zur Sprache: Berlioz wohnt im Jahr 1864 der Exhumierung seiner ersten Frau im Zuge ihrer Umbettung auf den Montmartre-Friedhof bei. Mit einer Mischung aus melancholischer Trauer um seine »poor Ophelia« und krassem Entsetzen angesichts dessen, was nach zehn Jahren von ihr übrig geblieben war, konstruiert er gleichsam einen letzten »Auftritt« der Shakespeare-Darstellerin: Ihr kopflloser Rumpf schlägt dumpf auf den Brettern des neuen Sargs auf (→ Nachwort). Diese an *Hamlet* erinnernde szenische Paraphrase endet mit einem Versprecher des mit der Exhumierung betrauten städtischen Angestellten: »Ach, wir armen Unmenschen! ...« Auch die Erzählung von der Bestattung der Opfer einer Grippeepidemie in Rom (→ XLII) kann als transformierte Totengräber-Szene verstanden werden, die Berlioz gleichsam materialisiert, wenn er auf dem Friedhof in Radicofani einen Totenschädel findet und wie ein Reisesouvenir nach Paris mitnimmt. Schließlich ist es die Trauerzeremonie für den jungen Napoléon Louis Bonaparte (→ XXXV), die Berlioz' heroische Träumerei inspirierte und welche die Verbindung zu seinem latenten Napoleonkult herstellt, der zuerst zu Beginn seiner Italienreise aufscheint und in den späteren Jahren unmittelbaren Niederschlag in seinem Denken und musikalischen Werk hinterlässt.

Der Tod wird von Berlioz zunächst als romantisches Motiv entdeckt und entwickelt. Im musikalischen Werk findet es eine erste Umsetzung im *Resurrexit* seiner frühen *Messe solennelle* (1824), bei »Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos«, das über mehrere Entwicklungsstadien hinweg in das *Tuba mirum* des *Requiem* (1837) mündet und als weitere Spielart des Jüngsten Gerichts in der wahrhaft monumentalen Umsetzung des »Judex crederis esse venturus« als unerbittliches Ostinato das *Te Deum* (1848) beschließt. Von da an sind es die *Memoiren*, die das Motiv übernehmen, und hier wandelt sich das Motiv vom rein empfundenen zum real erlebten. Die

1 Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass dieses Motiv Anklänge an die »tote Maria in Trient« aus Heines *Reise von München nach Genua (Reisebilder)* aufweist, die 1834 auf französisch erschienen waren (KohrsHB, 125).

2 Siehe dazu auch die ausführliche Interpretation dieses Motivs bei KohrsHB, 124ff.

Schilderung des qualvollen Krebstodes seiner Schwester mündet in eine offene Anklage gegen den Widerstand der Kirche, einen selbstbestimmten Tod zuzulassen, die sich fast wie der Beitrag zu einer aktuellen Diskussion um Prinzipien der medizinischen Ethik liest (→ LIX).

Nach der Vollendung des Hauptkorpus der *Memoiren* ist indes die Verarbeitung des Todesmotivs nicht abgeschlossen. In seiner Oper *Les Troyens* (1856–1858) nimmt Berlioz den Faden wieder auf und akzentuiert das Motiv in Form der Todesszenen der Cassandra (2. Akt) und der Dido (5. Akt). Seine lebenslange Beschäftigung mit der Äneis, die im Narrativ der *Memoiren* in zahlreichen Zitaten und Anspielungen präsent war, findet darin zu einer endgültigen kreativen Gestalt. Jenseits des Poetischen hat der Tod für Berlioz keine über menschliche Niedrigkeit hinausweisende Bedeutung. Er flüchtet sich in den Nihilismus aus Verbitterung: »Der Tod, das Nichts, was bedeutet das schon? Die Unsterblichkeit des Genies! ...*What?* ... *O fool! fool! fool!* .....« (→ LIX).

### III – *Der Traum vom Imperium und die Utopie des geeinten Europa*

Berlioz' Leidenschaft für die Musik passte nicht in das Erziehungskonzept seines Vaters, und dieser ließ nichts unversucht, um den Sohn von einer engeren Bekanntschaft mit dieser aus seiner Sicht moralisch fragwürdigen Kunstart abzuhalten, die seinem aufgeklärten intellektuellen Geist so sehr widersprach. Als der Hang zur Musik durch die Erfahrungen in der Pariser Oper nicht nur Berlioz' Medizinstudium in Frage stellte, sondern durch die Hinwendung zum Komponieren, erste Erfolge und die Fürsprache seines Kompositionslehrers Lesueur, der schnell die Ausnahmebegabung dieses Schülers erkannt hatte und zielsicher zu fördern gedachte, eine ernste Gestalt annahm, kam es fast zum Bruch mit dem Elternhaus. Der Vater verweigert ihm materielle Unterstützung. Die Mutter verflucht ihn gar, wie Berlioz in einer tragikomischen Szene erzählt (→ X), die mit ihrem deprimierenden Gehalt bei gleichzeitig ironisch unterhaltsamer Sprachformung so typisch ist für die stilistische Haltung der *Memoiren*. Die *Memoiren* werden mit dem Tod des Vaters zu einer Chronik des Vergangenen. Aus der Situation von 1848 erwächst eine neue Gegenwart, die sein bisheriges Leben als abgeschlossen betrachtet und mithin Geschichte werden lässt. Die Abfassung der *Memoiren* ist von diesem Zeitpunkt an somit ein Akt der Selbstbehauptung, eine pointierte Ausformulierung seiner Kämpfe im Inneren und Äußeren.

Dem Jahr 1848 kommt somit eine bedeutende Scharnierfunktion im Leben von Berlioz zu, und der Beginn der Abfassung der *Memoiren* ist nur die oberste einer Vielzahl psychologisch motivierter Bedeutungsschichten, welche diese Scharnierfunktion begründen. Es markiert den Abschluss seiner »Entwicklung« im weitesten Sinne. Alles Weitere in den gut zwanzig Jahren

seines restlichen Lebens ist Bestätigung, Ausprägung und Vertiefung des bislang Erlebten und Erreichten – im Positiven wie im Negativen. Er wird keine bedeutende offizielle Stellung mehr im musikalischen Leben erhalten, doch wird er 1856 endlich in die Akademie der Schönen Künste gewählt, in jenen exklusiven Kreis, der für das künstlerische Selbstverständnis der »Grande Nation« beispielhaft steht. Dies bedeutete für Berlioz nicht nur eine wichtige finanzielle Erleichterung, sondern vor allem Anerkennung seines jahrzehntelangen Kampfes um die »wahre Musik«, von der in den *Memoiren* immer wieder die Rede ist. Das Postskriptum, das Berlioz im Umfeld der Berufung in die Akademie verfasste und das eine Zusammenfassung seiner Kunstansichten darstellt, ist ein unmittelbares Echo dieser Vollendung im Geistigen.

Deutlich wird der Wandel auch im musikalischen Schaffen. Wenngleich Berlioz insistierte, dass er keine stilistische Änderung um 1848 vollzog, wird der »Ton« der Musik nach 1848 anders. Individualwerke von klassischen Dimensionen treten an die Stelle der symphonischen Werke romantisch-poetischen Charakters aus der Zeit vor 1848. In gewissem Sinne stellen die Hauptwerke dieser ersten Epoche – die *Symphonie fantastique*, die programmatisch inspirierte Symphonie *Harold en Italie*, die zwischen symphonischer und dramatischer Gestaltung pendelnde Paraphrase des Shakespeare-Dramas *Roméo et Juliette* sowie die freie Umsetzung des Faust-Stoffes in der dramatischen »Legende« *La Damnation de Faust* – eine konsequente und stringente Entwicklung dar. Sie repräsentieren den »romantischen« Berlioz, den byronesken Charakter, und ihre Dominanz in der postumen Wirkungsgeschichte führte dazu, Berlioz lange Zeit einseitig als »Romantiker« anzusehen und seine Werke als Ausprägungen einer Programmmusik zu interpretieren, der per se ein negativer Beigeschmack anhaftete, zumal eine Gattungszuordnung kompliziert erschien und die daraus resultierende formale Inkonsistenz als gestalterische Schwäche interpretiert wurde. In diesen Werken entwickelt Berlioz das musikalische Vokabular, das ihm seit Beginn seiner Karriere in stark individualisierter Form zur Verfügung stand, in zahlreiche subtile Verästelungen weiter. Diese Werke sind Gegenwart aus synchroner Perspektive, ihnen ist die Entwicklung der Formensprache selbst inhärent. *L'Enfance du Christ* und *Les Troyens* dagegen, die beiden Hauptwerke nach 1848, wechseln zu einer diachronen Perspektive: Ihr Ton ist klassisch abgerundet und trägt Züge eines reflektierten Altersstils, der zwar teilweise mit Exotismen und Manierismen angereichert wird, dem es jedoch unterhalb dieser Oberfläche niemals an Transparenz mangelt. Dazwischen, und beide Phasen überlappend, sind die religiösen und monumentalen Werke angesiedelt, von welchen das *Requiem*, die *Symphonie funèbre et triomphale* und das *Te Deum* musikalisch herausstechen. Die beiden erstgenannten sind Auftragswerke des französischen Innenministeriums, ihre Entstehungsgeschichte wird in den *Memoiren* ausführlich geschildert. Das *Te Deum* ist kein Auftragswerk, sondern eher ein Schwesterwerk – nicht nur zum *Requiem*, wie Berlioz

es ausdrückte – sondern auch zu den *Memoiren* selbst. Es wurde etwa zeitgleich mit dem Beginn der *Memoiren* vollendet. Es ist retrospektiv insofern, als es musikalische Fragmente früherer Werke, besonders der frühen *Messe solennelle*, aufgreift, aber auch die musikalische Charakteristik des *Requiems* wieder aufscheinen lässt. Es stellt mit der kontrastierenden Räumlichkeit von Orchester und Orgel nicht nur einen ideellen, sondern auch einen assoziativen Gegensatz von »Kirche und Staat«, »Papst und Kaiser« (so in Berlioz' Worten), »Individuum und Kollektiv« auf, in einer Weise, die nur aus Berlioz' eigenem politischem Empfinden zu verstehen ist. Die Intention des *Te Deum* ist zudem mit Berlioz' Napoleonbewunderung verbunden, da es ältere Werkideen, die den Korseu mythisch überhöhen sollten, aufgreift. Das heroische Prinzip sowie die Utopie der »guten« Autorität erscheint in diesem Mythos verwirklicht. Diese Auffassung beschwört das teleologische Bild der im Staate verwirklichten Kunstautorität herauf, die Berlioz in Person seines Lehrers Lesueur – er war hochgeehrter Staatskomponist unter Napoleon I. und während der Restauration – kennengelernt hatte und der er mit fortschreitendem Alter selbst zustrebte. Ein unmittelbarer Bezug der Werkidee des *Te Deum* zur Machtergreifung von Louis-Napoléon, dem späteren Napoleon III., Kaiser des zweiten Kaiserreichs, wird von der Forschung mit Recht abgelehnt. Eher entwickelten sich die Zeitumstände während der Komposition und Revision des Werkes in diese Richtung. Doch Berlioz' Hoffnungen, das Werk zur Krönungszeremonie des neuen Kaisers aufgeführt zu sehen, zerschlugen sich, wie fast alle seine auf das Kaiserreich hin konzipierten Projekte. Vielversprechender ist die Lesart des Autobiografischen, die das Werk sowohl mit der schöpferischen Sphäre der *Memoiren* verbindet als auch mit Berlioz' retrospektiver Orientierung an seinem Vater aus der Perspektive des Patriotismus und der Staatstreue. Aufgewachsen im prosperierenden Haushalt eines patriotischen Landbesitzers, eines Herren über viele Angestellte, die er sowohl mit moralischer Strenge als auch mit aufopfernder Güte beherrschte, ist Berlioz der typische Sohn eines französischen Provinzmagnaten, dessen patriarchalische Haltung Disziplin und Gehorsam in allen Bereichen des Daseins forderte. Diese Atmosphäre wurde noch verstärkt durch die geradezu kämpferische Napoleonverehrung seines Vaters und seines Onkels, eines Militärs der napoleonischen Armee. Sie war Ausdruck seines Familienethos, das – bei allen Meinungsverschiedenheiten und Konflikten mit Vater, Mutter, Onkel und Schwester (Nanci) – Berlioz als Orientierungspunkt anerkannte, soweit es sich mit der Musik und seiner großen Liebe in Einklang bringen ließ (was als unlösbarer Widerspruch erschien, wenn man sich seinen Kampf um die Hand der irischen Schauspielerin Harriet Smithson vergegenwärtigt). Vor diesem Familienhintergrund, dem noch die ehrenvolle Tradition der höheren Verwaltung und Jurisdiktion hinzuzufügen ist, welche in Berlioz' Großvatergeneration vorherrschte, erscheint es kaum verwunderlich, dass Berlioz während seines ganzen Lebens die Protektion politischer Autoritäten für seine musikalischen Ideen

suchte. Berlioz' Streben nach Anerkennung auf staatlicher Ebene, seine Bittschreiben an einflussreiche Staatsmänner und später sogar an Napoleon III. um Aufführungsmöglichkeiten oder eine berufliche Stellung, gehörte zwar zum alltäglichen Kunstlobbyismus, war jedoch auch Ausdruck von Berlioz' Treue zu seinem Vaterland im Wortsinne: »Wo zum Teufel hatte der liebe Gott nur seinen Kopf, als er mich *in diesem heit'ren Frankreich* zur Welt kommen ließ? ... Und dennoch liebe ich dieses wunderliche Land, sobald es mir gelingt, die Kunst zu vergessen und nicht länger an unsere blödsinnigen politischen Hetzereien zu denken« (→ XXV).

Berlioz' kultureller Ort war nicht der Salon und der Virtuosenaal und schon gar nicht die (allerdings staatliche) Opéra-Comique. Für seine Entfaltung bedurfte er der repräsentativen Glorie der Nationalheiligtümer Grand Opéra, Invalidendom und, wenn es sein musste, der Place de la Bastille. Kunstausübung bedeutete für Berlioz die Einbeziehung staatlicher Autorität, da nur sie ihm den würdigen Rahmen für seine großdimensionierten Werke sowie, zumindest in Berlioz' Vorstellung, die qualitativen Voraussetzungen für eine adäquate Aufführung seiner Musik bieten konnte. Diese Haltung ist nur aus der Struktur und Mentalität eines politisch und kulturell zentralistischen Landes wie Frankreich zu verstehen, in dem man, wie die *Memoiren* zeigen, den Antrag für die Miete eines Aufführungssaals im Conservatoire beim Innenminister stellen musste.

In ihrer brillanten Studie zum autobiografischen Hintergrund von Berlioz' Schriften stellt Katherine Kolb Berlioz' Scheitern in kulturpolitischer Hinsicht Victor Hugos Aufstieg zum kulturellen Nationalheiligtum gegenüber.<sup>1</sup> Beide symbolisierten innerhalb ihrer jeweiligen Kunstform die französische Kultur ihrer Zeit (auch wenn Vielschreiber von Boulevarddramen und komischen Opern materiell weitaus erfolgreicher waren). Hugo entwickelte sich dabei (sicherlich grob vereinfachend) vom Konservativen zum Revolutionär, der vor Napoleon III. ins Exil gehen musste und daraus folgend den Ehrenkranz der Freiheit und den wohlverdienten Platz im Panthéon erhielt. Berlioz hingegen begann als romantischer Revolutionär, der, von den frühen romantischen Pamphleten eines Chateaubriand aufgeheizt, »Leidenschaft« als Privileg des Genies propagierte, um mit dem Sturz der Juli-Monarchie 1848 die Republik als verabscheuenswürdige Diktatur der Lobbyisten und des Proletariats zu brandmarken und dem kunstfeindlich orientierten Patriotismus der imperialen Aristokratie zu huldigen – seine musikalisch und literarisch zweifelhafte Kantate *L'Impériale* (1854) ist der Tiefpunkt dieser Entwicklung.<sup>2</sup> Er verabscheute den Geschmack der Massen und schrieb für eine

1 Katherine Kolb, *Plots and Politics: Berlioz's Tales of Sound and Fury*, in: Peter Bloom (Hg.), *Berlioz. Past, Present, Future*, Rochester 2003, 76–89, hier 77f.

2 Sie war zum Gedenken an Louis-Napoléons Wahl zum Staatspräsidenten am 10. Dezember 1848 geplant und erhielt daher zunächst den Titel *Le X Décembre*. Die offene Lobpreisung des Kaisers kommt im mittelmäßigen Text mit Zeilen wie »Dieu qui protège la France, veille sur son Empereur« zum Ausdruck.

Elite, die er mit der Monarchie schwinden sah. Dies kostete ihn letztlich eine ernsthafte postume Rezeption in Frankreich – die anderen europäischen Länder, England und Deutschland, Ungarn und Russland, taten sich leichter mit ihm, da sie seine Musik unabhängig vom Damoklesschwert französischer Kulturkämpfe und ideologisch-ästhetischer »quérelles« einfach genießen konnten – sowie einen Platz im Panthéon, der für ihn bereits fest reserviert war. Seine sterblichen Überreste sollten am »Tag der Musik«, dem 21. Juni 2003, im Jahr seines zweihundertsten Geburtstags, ihren Weg in die heiligen Hallen antreten. Nach einer zuweilen bizarren Feuilletonschlacht von Berlioz-Gegnern und -Befürwortern, die der ironisch aufgeladene, aber kritisch-aufrichtige Musikjournalist Berlioz wahrscheinlich verabscheut hätte, verschob der französische Staatspräsident die hohe Zeremonie kurzfristig auf unbestimmte Zeit. So blieb dem Komponisten erspart, was seit den fünfziger Jahren im Gespräch war:<sup>1</sup> Eine Überführung fand nicht statt; sein Grab auf dem Cimetière Montmartre bleibt unberührt, seine beiden Frauen ruhen an seiner Seite, ganz in der Nähe auch Heine, und unbeirrbar Berlioz-Verehrer versorgen es regelmäßig mit frischen Blumen.

Ein sorgfältiges Lesen der *Memoiren* hätte Politiker, Kulturmanager und Feuilletonschreiber belehrt, dass sich Berlioz nicht in die reaktionäre Ecke abschieben lässt. Sein Herz gehörte den Revolutionären und den Liberalen, die er – zum Teil in romantischer Verklärung – wiederholt nannte und mit aktuellen Geschehnissen in Verbindung brachte: den liberalen Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung von 1848, Fürst Lichnowsky, den griechischen Freiheitskämpfer Kanaris, den irischen Politiker O'Connell. Zugleich war er Revolutionen abgeneigt, weil sie seinem Ordnungssinn widersprachen und jene gesellschaftliche Stabilität unterliefen, die er für seine Kunst als wesentlich ansah. Er rezipierte politische Ereignisse eher aus dem Status quo des Kunstlebens. Daher waren ihm deutsche Duodezfürsten und Preußens Gloria lieber, denn sie stellten für ihn einen Hort der Stabilität und Kunstsinnigkeit dar. Er sollte die bruske Änderung dieser Situation nicht mehr erleben bzw. wahrnehmen und träumte noch 1863 von einem in Kunst und Kultur vereinten Europa, dessen Hauptachse Frankreich und Deutschland sei – so in einer Adresse anlässlich der Eröffnung der Rheinbrücke bei Kehl (1863), die für ihn nicht nur einen wichtigen Schritt in Richtung des von

1    Ins Gespräch gebracht wurde dies bezeichnenderweise von einem »Emigranten«: Jacques Barzun, dem aus Frankreich stammenden amerikanischen Professor, der mit seinem Buch *Berlioz and the Romantic Century* 1950 die moderne Berlioz-Rezeption und -Forschung initiierte. Dort bemerkte er (Bd. 2, 325f.): »If a real desire exists to celebrate Berlioz' memory otherwise than by playing his music, there is in Paris a roomy public building on the pediment of which is written *Aux grands hommes, la patrie reconnaissante*. Exhume Berlioz and place him in the Panthéon with his peers«. Immerhin stimmte Präsident Charles de Gaulle 1968 einer Überführung von Berlioz' sterblichen Überresten ins Panthéon anlässlich dessen einhundertsten Todesjahrs (1969) zu. Mit dem Rücktritt des Präsidenten im Jahr 1969 verflüchtigte sich das Projekt allerdings.

ihm kritiklos befürworteten industriellen Fortschritts darstellte, sondern ein apogetisches Zeichen der Völkerverbindung,<sup>1</sup> getragen von der Hoffnung, seine eigene Musik würde nun auch Frankreich infizieren, nachdem die Berlioz-Epidemie anderswo schon Fuß gefasst hatte. Wie bekannt, irrte er sich in beiderlei Hinsicht, und sowohl das von ihm erträumte geeinte Europa als auch der Erfolg seiner Musik in Frankreich würden weitere einhundert Jahre auf sich warten lassen.

#### IV – *Freunde und Feinde*

Die *Memoiren* erhalten durch diese Bedeutungsfacette eine eigentümliche politisch-kulturelle Aktualität, denn sie erzählen die Geschichte eines Menschen, der seine Zeit – eine Zeit des Umbruchs und der Revolutionen, zwischen Feudalismus und Kapitalismus, zwischen autokratischer Tradition und schwärmerisch-utopischer Frühmoderne – mit wachem Blick und lebhafter Intelligenz betrachtet und beurteilt. Dabei sind es die Nöte im Kleinen, die menschlichen Charaktere und privaten Intrigen, die einen Großteil des Zündstoffes der *Memoiren* ausmachen. Sie werden mit wechselnden Akzenten der Handlung und der Reflexion einer Dramaturgie unterworfen, die nichts hinzudichtet, eher manches großzügig übergeht, anderes mit minutiöser Genauigkeit ausbreitet, wobei nicht selten Handlung und Reflexion ineinander übergehen. Insofern sind die *Memoiren* ein erstaunlich akkurates Zeugnis von Berlioz' Leben, ohne der ironischen Distanz zu entbehren, die diese *Memoiren* eben nicht als »Lebensbeschreibung« erscheinen lässt, sondern als biografische Literatur, die genauso gut als »Bildungsroman« fungieren könnte. Mit zu den Ursprüngen von Berlioz' Kunstverständnis gehört sein Kampf gegen die Philister und deren Vollstrecker. Berlioz ist kein angepasster Opportunist, wenn er vehement gegen die Bearbeiter von Meisterwerken zu Felde zieht, jene verurteilt, die Beethovens Symphonien oder Webers und Mozarts Opern »verbessern« wollen und Glucks Musikdramen mit der Mode des italienischen »belcanto« verunstalten. Seine Feinde auf diesem Gebiet sind schnell ausgemacht: Fétis, Castil-Blaze und zahlreiche Andere müssen sich vor seiner Feder als Feuilletonist in Acht nehmen. Den »freien Geist«, den Hugo in seinem Vorwort zu *Cromwell* beschwört, nimmt Berlioz wörtlich und macht gnadenlos all jene nieder, die sich nicht in sein Weltbild des romantischen Schwärmers einordnen lassen. Dies sind vor allem die etablierten Musikfunktionäre des Conservatoires, die aus seiner Sicht ihre Studenten zu

1 Berlioz' Text lautet: »[...] unter dem Einfluss der Musik erhebt sich die Seele, Ideen werden großartig, die Zivilisation schreitet fort und der nationalistische Hass erlischt. Heute sehen wir Frankreich und Deutschland einander die Hände reichen. Die Liebe zur Kunst hat sie zusammengebracht. Diese edle Liebe wird noch mehr erreichen als die Brücke und die anderen Arten der zügigen Verbindung, die zwischen den beiden Ländern eingerichtet werden« (CG VI, 464).