

Bianca Schumann (Wien)

„... so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen,
unbeholfenen Komponisten an ...“

Robert Schumann und die Wiener Rezeption von Hector Berlioz'
*Symphonie fantastique*¹

Die Rezeption der großen symphonischen Werke Hector Berlioz' setzte in Wien erst in den 1860er Jahren ein und ist durch eine beständige Bezugnahme auf Robert Schumann gekennzeichnet. Dieser hatte 1835 in seiner im Vorjahr gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* den umfassendsten Artikel über ein einzelnes Werk veröffentlicht, den er bis dahin verfasst hatte und auch je verfassen sollte: „Aus dem Leben eines Künstlers'. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz“.² Schumann unterzog Berlioz' Komposition in diesem Beitrag einer detaillierten Analyse, reflektierte über ihre Relation zur klassischen symphonischen Tradition und nahm unter besonderer Berücksichtigung von Berlioz' Alter eine ästhetische Wertung der Symphonie vor. Als Grundlage für die Werkbesprechung von Berlioz' Komposition, die den französischen Originaltitel *Épisode de la vie d'un artiste, Symphonie fantastique en cinq parties* op.14³ trägt und am 5. Dezember 1830 in Paris uraufgeführt wurde, diente ihm die im September 1833 von Franz Liszt vollendete und „im November 1834 auf eigene Kosten bei Maurice Schlesinger in Paris

- 1 Der vorliegende Beitrag wurde in gekürzter Fassung bereits im Rahmen des Symposiums „Junge Musikwissenschaft“ auf der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Wien (6.–8.12.2018) präsentiert. Ich danke den anonymen Gutachtern für ihre konstruktive Kritik zum ersten Entwurf dieses Artikels.
- 2 Robert Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers'. Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1835), Nrn. 1–2, 9–13, 3., 31. Juli, 4., 7., 11., 14. August, S. 1f., 33–35, 37f., 41–51. In der jüngeren Vergangenheit haben sich bereits einige Autoren mit dieser Rezension auseinandergesetzt. Dazu zählen Hans-Peter Fricker, *Die musikkritischen Schriften Robert Schumanns. Versuch eines literaturwissenschaftlichen Zugangs* (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 677), Frankfurt a. M. / Wien u. a. 1983; Gerold W. Gruber, „Neue Bahnen' der musikalischen Analyse? Robert Schumanns Betrachtung der ‚Symphonie fantastique‘“, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993*, hrsg. von Gernot W. Gruber, Laaber 1996, S. 97–104; Klaus H. Hilzinger, „Musikalische Literatur und literarische Musik. Robert Schumann und Hector Berlioz“, in: *Musik und Literatur*, hrsg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber (= Europäische Hochschulschriften 36, Musikwissenschaft 127), Frankfurt am Main 1997, S. 145–157; Theo Hirsbrunner, „Schumann und Berlioz“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 53–66; Rainer Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär (= Schumann Forschungen 6), Mainz u. a. 1997, S. 139–151; Hugh Macdonald, „Berlioz und Schumann“, in: *Robert Schumann und die französische Romantik. Bericht über das 5. Internationale Schumann-Symposium der Robert-Schumann-Gesellschaft am 9. und 10. Juli 1994 in Düsseldorf*, hrsg. von Ute Bär (= Schumann Forschungen 6), Mainz u. a. 1997, S. 107–123.
- 3 Im Folgenden entsprechend dem üblichen Sprachgebrauch lediglich als *Symphonie fantastique* bezeichnet.

heraus[gegebene]⁴ Klaviertranskription, die *Partition de Piano*⁵ der Symphonie, in deren Besitz er demnach nur wenige Monate vor der Abfassung des Artikels gelangt sein konnte. Schumann war unter den in Deutschland wirkenden Komponisten in den dreißiger Jahren „der wichtigste Fürsprecher von Berlioz“⁶. Dies wird neben der Tatsache, dass er mit ebenjener Werkbesprechung „zweifelloos den wichtigsten Beitrag der frühen deutschen Berlioz-Kritik“⁷ geleistet hatte, auch daran sichtbar, dass er es war, der die erste Aufführung einer Komposition Berlioz' außerhalb von Paris initiierte. Diese wurde letztlich am 7. November 1836 von einem Laienorchester, der privaten Leipziger Konzertvereinigung „Euterpe“, realisiert. Auf dem damaligen Programm stand die *Grande Overture des Francs-Juges*.⁸ Die *Symphonie fantastique* harpte weiter ihrer deutschen Erstaufführung, die schließlich zumindest in Teilen – es wurden bloß die Sätze eins bis drei gespielt – am 29. Dezember 1842 in Stuttgart erfolgte.⁹

Für die Uraufführungen seiner großen symphonischen Werke in Wien sorgte Berlioz selbst, als er in den Jahren 1845 und 1846 unter persönlicher Anwesenheit wiederholte Aufführungen seiner Kompositionen am Theater an der Wien veranlasste.¹⁰ Bis das 1842 gegründete Orchester der Wiener Philharmoniker indes ein mehrsätziges symphonisches Werk des Franzosen in ungekürzter Fassung auf eines der Programme seiner Abonnementkonzerte¹¹ setzen würde, vergingen noch viele Jahre. So wurde die *Symphonie fantastique* erst am 23. März 1862, sprich zweiunddreißig Jahre nach ihrer Pariser Uraufführung, und die Symphonie *Harold en Italie* gar erst am 26. Dezember 1875, demnach 31 Jahre nach ihrer Uraufführung vom 23. November 1834 in Paris, von den Wiener Philharmonikern auf die Bühne gebracht. Die vollständige Wiedergabe der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* durch die Wiener Philharmoniker fand sogar erst am 6. Januar 1895 statt, obwohl

4 Hirsbrunner, „Schumann und Berlioz“, S. 54.

5 Zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Klaviertranskription siehe Jonathan Kregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge 2010, S. 41–74.

6 Arnold Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 149–164, hier S. 152.

7 Ebd.

8 Gunther Braam, „Ein gewisser Hector Berlioz ... ‘. Die Berlioz-Rezeption in der deutschen musikalischen Fachpresse (1829–1841) – eine Blütenlese“, in: *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, hrsg. von Matthias Brzoska, Hermann Hofer und Nicole K. Strohmann, Laaber 2005, S. 134–149, hier S. 139.

9 Berlioz schildert seine Eindrücke von besagtem Konzert in einem Brief an Narcisse Girard. Siehe Hector Berlioz, „Musikalische Reise in Deutschland (1843)“, übersetzt 1843 von Johann Christian Lobe, abgedruckt in: Gunther Braam und Arnold Jacobshagen (Hrsg.), *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)* (= Hainholz Musikwissenschaft 4), Göttingen 2002, S. 239–329, 249–258.

10 Für ausgewählte Wiener Rezensionen über jene Konzerte siehe: <http://www.hberlioz.com/Germany/viennapress.htm>, 20.1.2019; für einen umfassenden Einblick in die deutsche Berlioz-Rezeption der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe: Braam / Jacobshagen (Hrsg.), *Hector Berlioz in Deutschland*.

11 Eine vollständige Archivdatenbank mit sämtlichen Konzertveranstaltungen, an denen die Wiener Philharmoniker seit ihrer Gründung bis hin zur Gegenwart mitwirkten, ist unter folgendem Link abrufbar: <https://www.wienerphilharmoniker.at/konzerte/archive>, 20.1.2019.

das Werk bereits sechsundfünfzig Jahre zuvor, am 24. November 1839, in Paris uraufgeführt worden war.¹²

Das neben den Wiener Philharmonikern zweite, die Wiener Konzertlandschaft maßgeblich, da kontinuierlich mitgestaltende Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien führte seit deren Gründung im Jahre 1812 bis zur Jahrhundertwende weder die *Symphonie fantastique* noch *Roméo et Juliette* auf, sondern nur zwei Mal *Harold en Italie* und kam den Wiener Philharmonikern mit seiner Erstaufführung des letztgenannten Werkes, die am 16. März 1862 stattfand, somit gar um knapp vierzehn Jahre zuvor.¹³

Die 1835 erschienene Werkbesprechung Schumanns war für die Wiener Konzertkritiker des späteren 19. Jahrhunderts trotz der vielen Jahre, die seit ihrem Erscheinen verstrichen waren, immer noch einschlägig. Dies zeigt sich in dem Umstand, dass sie von einigen Wiener Rezensenten als Ausgangspunkt für ihre eigene Beurteilung der dargebotenen Aufführungen Berlioz'scher Symphonik durch die Wiener Philharmoniker und das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien herangezogen wurde.¹⁴

Interessant an den jeweiligen Auseinandersetzungen der Wiener Musikpresse mit Schumanns Werkkritik ist, mit welcher Intention einige Rezensenten diese teils bereits über fünfzig Jahre alte Kritik in das Bewusstsein ihrer zeitgenössischen Leserschaften zurückriefen. Betonten manche Wiener Kritiker die Wertschätzung, die Schumann Berlioz in seiner Werkbesprechung entgegengebracht hatte, so zogen es andere vor, die Distanz in den Vordergrund ihrer Ausführungen zu rücken, die Schumann im Laufe der folgenden Jahre zu Berlioz aufgebaut hatte. Ausschlaggebend für die generelle Richtung der jeweiligen Rekurse auf Schumann war, welche ästhetische Haltung ein jeder Kritiker selbst gegenüber dem Komponisten Berlioz einnahm und wie er die Autorität Schumanns

12 Zu Berlioz' Lebzeiten wurde *Roméo et Juliette* weltweit insgesamt nur neun Mal vollständig aufgeführt. Vgl. Julian Rushton, *Berlioz. Roméo et Juliette* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1994, S. 70.

13 Dass das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von der Aufführung großer symphonischer Kompositionen Berlioz' weitestgehend Abstand genommen hat und stattdessen, neben der Aufführung verschiedener Ouvertüren Berlioz', zweimal „Die Flucht nach Ägypten“ aus dem Oratorium *L'enfance du Christ*, dreimal die dramatische Legende *La damnation de Faust*, zweimal Berlioz' Requiem, die *Grande Messe des Morts*, und einmal sein *Te Deum* aufführte, spiegelt das Ideal wider, welchem sich die Gesellschaft verpflichtet sah; hatte sich „[d]as Gedeihen der Gesellschaftskonzerte“ doch primär auf die Aufführung der „erhabene[n] Chormusik gegründet.“ Siehe Richard von Perger / Robert Hirschfeld, *Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, 2 Bde., Bd. 1: *1. Abteilung. 1812–1870*, 2. *Abteilung. 1870–1912*, hrsg. von der Direktion der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, Bd. 2, S. 203.

14 Es ist nicht auszuschließen, dass der in Reaktion auf Schumanns 1853 verfassten Artikel „Neue Bahnen“ veröffentlichte Beitrag von Richard Pohl („Hector Berlioz“), in welchem er in direkter Bezugnahme auf Schumanns Werkbesprechung von 1835 und einer damit einhergehenden Revitalisierung derselben an dessen frühes Sympathisieren mit Berlioz wie auch an dessen spätere Abkehr von selbigem erinnert, die Wiener Musikkritik angeregt haben wird, auf Schumanns Artikel als Ausgangspunkt für ihre individuelle Werkkritik der *Symphonie fantastique* zurückzugreifen. Robert Schumann, „Neue Bahnen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 18 (28. Oktober 1853), S. 185f.; Hoplit, *Hector Berlioz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (1853), Nrn. 23–26, 2., 9., 16., 23. Dezember, S. 237–240, 249–252, 261–265, 273–276. Vgl. Rainer Kleinertz, „Franz Liszts Beiträge für die *Neue Zeitschrift für Musik*“, in: *Eine neue poetische Zeit. 175 Jahre Neue Zeitschrift für Musik. Bericht über das Symposium am 2. und 3. April 2009 in Düsseldorf*, hrsg. von Michael Beiche und Armin Koch (= Schumann Forschungen 14), Mainz u. a. 2013, S. 331–349, insb. S. 335–338.

zwecks argumentativer Stärkung der eigenen Position zu instrumentalisieren trachtete. Durch die im Folgenden geleistete Auseinandersetzung mit dem kritischen Umgang der Akteure des Wiener Musiklebens mit Berlioz' Symphonik und Schumanns Werkkritik wird somit deren grundsätzliche musikideologische Ausrichtung erkennbar. Ein Blick in eine Auswahl an Rezensionen, die anlässlich der Aufführungen der oben genannten drei großen symphonischen Werke durch die Wiener Philharmoniker und das Orchester der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zwischen 1862 und 1898 aufgesetzt wurden, wird diesen Umstand verdeutlichen. Die Struktur der Diskussion dieser Rezensionen folgt keinen chronologischen Parametern, sondern orientiert sich an der Sichtbarmachung verschiedener konzertübergreifender diskursiver Akzente, die trotz wiederholter Aufführungen einzelner Werke weitestgehend konstant bleiben.

Die Kritik Hugo Wolfs ist ein Paradebeispiel dafür, wie die Werkbesprechung Schumanns selbst 50 Jahre nach ihrem Erscheinen anhaltend dazu instrumentalisiert wurde, um der persönlichen Werkauffassung von Berlioz' Komposition zu größtmöglicher Plausibilität zu verhelfen. Wolf betrachtet die „berühmte Schumann'sche Kritik über die ‚phantastische Symphonie‘“, die „jedem Musikfreunde bekannt ist“, noch 1885 als derartig „trefflich [...]“, dass er sich nach eigener Aussage „überhoben“ sieht, selbst eine Analyse über das Werk abzufassen;¹⁵ eine Einschätzung, die nahelegt, dass Wolf von einem akribischen Abgleich der analytischen Ausführungen Schumanns mit der gedruckten Orchesterpartitur Berlioz' abgesehen haben wird.¹⁶ Diese Entscheidung zog Konsequenzen für die kritische Wahrnehmung der Werkbesprechung nach sich. Denn obwohl Liszt mit seiner Transkription die Intention verfolgte, der Orchesterpartitur Berlioz' detailgetreu zu folgen,¹⁷ sind Unterschiede zwischen beiden Fassungen auszumachen.¹⁸ Diese sind größtenteils der von Liszt beabsichtigten Verdichtung des üppigen Orchestersatzes auf bloß zwei Notensysteme geschuldet und führten fast unausweichlich zu Irrtümern in Schumanns Analyse der

15 Hugo Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz im 7. Abonnement-Concerte der philharmonischen Gesellschaft“, in: *Wiener Salonblatt* 14 (5. April 1885), S. 10f., hier S. 10. Sämtliche zitierten Musikkritiken sind digital einsehbar auf <http://anno.onb.ac.at/>, 23.10.2019.

16 Zwecks eines Abgleiches hätte Wolf beispielsweise den Erstdruck der Orchesterpartitur konsultieren können, welcher 1845 bei Maurice Schlesinger in Paris und bei Adolf Martin Schlesinger in Berlin erschienen war. Für eine Chronologie der Druckausgaben der Orchesterpartitur und der Orchesterstimmen der *Symphonie fantastique* siehe D. Kern Holoman / Jonathan Minnick, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, Second edition, digital, 2018, S. 100f., <https://escholarship.org/uc/item/1gh3r989>, 20.01.2019.

17 „[J]’ai donné, en premier lieu, dans la partition de piano de la symphonie fantastique, l’idée d’une autre façon de procéder. Je me suis attaché scrupuleusement, comme s’il s’agissait de la traduction d’un texte sacré, à transporter sur le piano, non-seulement la charpente musicale de la symphonie, mais encore les effets de détail et la multiplicité des combinaisons harmoniques et rythmiques. [...] J’ai donné à mon travail le titre de *Partition de piano*, afin de rendre plus sensible l’intention de suivre pas à pas l’orchestre et de ne lui laisser d’autre avantage que celui de la masse et de la variété des sons.“ [Franz Liszt], „Lettre d’un bachelier ès-musique“, in: *Gazette musicale de Paris* 6 (11. Februar 1838), S. 57–61, hier S. 59.

18 Jene Handvoll Unterschiede treten ebenso in der überarbeiteten zweiten vollständigen Fassung der Klaviertranskription Liszts auf. Diese erschien 1877 bei Constantin Sander in Leipzig und gleicht dem Erstdruck von 1834 nahezu vollständig. Siehe Kregor, *Liszt as Transcriber*, S. 58, 74 und 199. Für eine Chronologie der Druckausgaben von Liszts Klaviertranskription der *Symphonie fantastique* siehe Holoman / Minnick, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz*, S. 101f.

Symphonie. So wies bereits Rainer Kleinertz darauf hin, dass Schumann das Ende des ersten Teils des *Allegros* im ersten Satz aufgrund der dort von der Orchesterpartitur abweichenden Transkribierung Liszts – wie ein Blick auf die Orchesterpartitur zeigt – fehlgedeutet hat.¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass Wolf diese Fehlinterpretation bei einem Nachvollzug der Analyse Schumanns entlang der Partitur entdeckt hätte. Fraglich bleibt, ob Wolf Schumanns Werkanalyse in diesem Fall nichtsdestotrotz als uneingeschränkt gültig ausgewiesen hätte oder seine Positionierung gegenüber der Kritik Schumanns folglich doch ambivalenter ausgefallen wäre. So jedoch zählt Wolf zu den wenigen Kritikern, die Schumanns Ausführungen als Zeugnis von dessen „neidlose[r] Anerkennung“ des vom Franzosen erbrachten „Fortschritt[s] der Instrumentalmusik“ auffassen.²⁰ Er bezeichnet Schumanns Aufsatz als Ausdruck seiner „kritischen Mission“²¹, dafür sorgen zu wollen, dass anerkannt würde, „daß ein Genie in diesem Franzosen stecke“²². Letzteren Ausspruch weist Wolf als ein Zitat Schumanns aus. Dieses ist wohlbemerkt weder der Fassung der Werkbesprechung entnommen, wie sie 1835 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* gedruckt wurde, noch derjenigen aus Schumanns *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* (1854),²³ sondern einer Aufführungskritik der *Grande Overture des Francs-Juges*, die erst am 22. März 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen ist.²⁴ Hinzu kommt, dass Wolf Schumann fehlerhaft zitiert. So lässt sich in beiden Fassungen der Kritik Schumanns nachlesen, dass dieser lediglich schrieb, „daß etwas von Genie in diesem Franzosen gesteckt“²⁵, Schumann demnach eine Formulierung gewählt hatte, in der sich zumindest „ein gewisser Zweifel über das tatsächliche Genie aus[drückt]“²⁶, wie Leopold Spitzer und Isabella Sommer anmerken. Wolfs Unterschlagung des Einschubs „etwas von“ wurde vermutlich von keinem durchschnittlichen Leser des *Wiener Salonblatts* bemerkt.²⁷ Durch ebenjene sinnverfälschende Kürzung gewinnt Schumanns Zitat und damit dessen vermeintlich uneingeschränkt positives Bild von Berlioz indes bedeutend an Gewicht.²⁸ Dies kommt letztendlich der argumentativen Stärkung von Wolfs eigener

19 Dieser „kleine[...] ‚Irrtum‘ Schumanns“ ist auf die Entscheidung Liszts zurückzuführen, im Klavierauszug in ebenjener Passage auf den Abdruck der in der Orchesterpartitur sehr wohl notierten Bassstimme zu verzichten. Vgl. Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, S. 147.

20 „Schumann [erkannte] schon auf den ersten Blick die Schönheiten, die colossalen Dimensionen, die Kühnheiten, die genialen Auswüchse, die Tiefe der Empfindung, die Kraft der Gedanken, die Prägnanz des Ausdruckes, die Beherrschung der Form, die Logik des Aufbaues dieses geharnischten Schmerzenskindes der Berlioz'schen Muse.“ Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz“, S. 10.

21 Ebd.

22 Robert Schumann zitiert nach ebd., Hervorhebung von Wolf.

23 Robert Schumann, „Symphonie von H. Berlioz“, in: Ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 4 Bde., Bd. 1, Leipzig 1854, S. 118–151.

24 [Robert Schumann], „Orchester. Overturen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 24 (22. März 1836), S. 101f., hier S. 101.

25 Ebd.

26 Leopold Spitzer / Isabella Sommer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, 2 Bde., Bd. 1: *Kommentar*, Wien 2002, S. 69.

27 So wandte sich die Redaktion des *Wiener Salonblatts* mit ihrer 1870 gegründeten Zeitung zwar dezidiert an den „gebildeten Leser“, war aber zugleich bestrebt „ein Blatt zu liefern, das in erster Linie unterhaltend sein soll“. Die Redaktion des „Wiener Salonblatt“, „Unser Programm“, in: *Wiener Salonblatt* 1, Probe-Nummer (6. März 1870), S. 8.

28 Auch Spitzer und Sommer gelangen zur Einsicht, dass es sich bei diesem Zitationsfehler nicht bloß um einen Flüchtigkeitsfehler handelt: „Den Schluss dürfte jedoch Wolf bewusst geändert haben, ohne dies

ästhetischer Position beträchtlich zugute. Denn sobald glaubhaft gemacht werden konnte, Schumann selbst hätte behauptet, dass Berlioz ein Genie gewesen sei, muss sich Wolf bloß noch mit seiner Aussage „[u]nd Berlioz ist ein Genie“²⁹ der Autorität Schumanns, diese vermeintlich bekräftigend, anschließen.

Neben Hugo Wolf ist es Eduard Schelle, der bereits in seiner Kritik über die *Symphonie fantastique* aus dem Jahr 1878 daran erinnert hatte, dass das „Tonwerk [...] einst einen Schumann zur Bewunderung hinriß“ und man es daher „wol als ein bewundernswerthes Werk anerkennen [kann]“³⁰. Auch in dieser Kritik dient die Berufung auf Schumann demnach dem Zweck, die eigene positive Werkauffassung zu legitimieren. Dies wird in einer späteren Textstelle derselben Kritik erneut deutlich, in der es heißt, „und doch bewegt sich in ihr [der ‚phantastischen Symphonie‘] die Tonmasse, wenn auch nicht gerade in ganz normalen, doch in logisch begründeten Formen, wie das schon Schumann ausführlich nachgewiesen hat“³¹.

Was Schelles Berufung auf Schumann von jener Wolfs indes unterscheidet, ist, dass er den Zwiespalt Schumanns – über den später erneut zu sprechen sein wird –, dessen anklingende Unschlüssigkeit hinsichtlich der ästhetischen Legitimität des Werkes wahrnimmt und auch zumindest in einer früheren Kritik von 1872 nicht verschweigt. Dort schreibt er, dass Schumann „[b]ei aller seiner gerechten Begeisterung für diese Musik, [...] doch darin Stellen [findet], von denen er gesteht und wünscht, die Zeit, die sie als schön sanctioniren wollte, möge nie über uns kommen“³².

Die Mehrzahl jener Kritiker, welche die Werkbesprechung Schumanns in ihren eigenen Rezensionen thematisiert, tut dies hingegen nicht, um das Lob Schumanns zu revitalisieren, sondern, wie die Lektüre entsprechender Kritiken nahelegt, verfolgt die Mehrheit das Ziel, Schumanns anerkennende Werkbesprechung in ihrer Bedeutsamkeit zu schwächen. Hinter einer derartigen Berichterstattung steckt eine argumentative Strategie: Da der anfängliche Erfolg Berlioz' im deutschsprachigen Raum, wie zu Beginn aufgezeigt, maßgeblich auf verschiedene Initiativen Schumanns zurückging, zu denen die Werkkritik von 1835 als die wirkungsmächtigste zählte, müsste die Relativierung des dort breitenwirksam publizierten, vorherrschend positiven ästhetischen Urteils konsequenterweise in eine grundlegende Neubewertung von Berlioz' künstlerischem Stellenwert münden, deren Ausrichtung sich sodann idealiter mit den persönlichen, weniger wohlwollenden Haltungen der im Folgenden zu Wort kommenden Kritiker gegenüber Berlioz deckte.

Um den Worten Schumanns ihre Schlagkraft zu nehmen, beleuchtet eine Vielzahl an Kritikern seine spätere Sichtweise auf Berlioz und behauptet, dass er im Laufe der Zeit eine kritische Kehrtwende gegenüber diesem vollzogen habe.³³ Die folgenden Aussagen mögen dies bekräftigen. So schreibt Max Kalbeck, Schumann sei im noch jungen Alter von fünfundzwanzig Jahren gerade selber „mitten im Sturm und Drange seines wild gährenden

ausdrücklich anzumerken.“ Spitzer / Sommer (Hrsg.), *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, Bd. 1, S. 69.

29 Wolf, „Ueber die Aufführung der ‚Symphonie phantastique‘ von Hector Berlioz“, S. 11.

30 Eduard Schelle, „Concerte“, in: *Die Presse* 85 (28. März 1878), S. 1–2, hier S. 1.

31 Ebd.

32 Eduard Schelle, „Philharmonisches Concert“, in: *Die Presse* 71 (12. März 1872), S. 1f., hier S. 1.

33 Über die zunehmend distanzierte Haltung Schumanns gegenüber Berlioz siehe Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, S. 153.

Lebens³⁴ gewesen. Schumann war, folgt man der Schilderung von August Wilhelm Ambros, der Überzeugung, der sich in den Kompositionen Berlioz' äußernde „Sturm und Drang werde sich später zu reiner Kunstschönheit beruhigen und klären; diese erste vulcanische Eruption eines jungen genialen Geistes werde gleich andern vulcanischen Eruptionen ihrem Aschenregen und ihren Lavaströmen nur deßwegen freie Bahn gemacht haben, damit späterhin auf eben dieser Asche Lava der köstlichste Glutwein gedeihe“³⁵. In späteren Jahren musste Schumann jedoch, wie Johann Woerz es formuliert, zur Kenntnis nehmen, dass „Berlioz's Geist aus der gewaltigen Gährung nie zur Klärung gelangt[e], die Schumann von ihm hoffte und ohne die ein echtes Kunstwerk für uns undenkbar ist“³⁶. Eduard Hanslick, der sich bezugnehmend auf die *Symphonie fantastique* gewiss ist, dass dieser „Irrthum [...] jederzeit geistvoller, anregender und fruchtbarer wirken [wird], als die Correctheit von hundert Alltags-Componisten“³⁷, berichtet gar, dass Schumann „in späteren Jahren sehr kühl, beinahe ablehnend von seinem einstigen Liebling“³⁸ gesprochen habe und „in späteren Jahren selbst nicht gerne davon sprechen [hörte]“, dass er mittels seiner Kritik „seinerzeit die ganze musikalische Jugend revolutionirt hatte“³⁹. Und Ambros deutet Schumanns späteres „tiefes Schweigen“ gar als dessen „herbste Verurtheilung“ des Franzosen.⁴⁰ Die „letzte Wendung“ hin zu dieser finalen Abkehr, die sich laut Ambros bereits durch einen „mehr und mehr besonnene[n]“ und „reservirte[n] [Ton]“ Schumanns gegenüber Berlioz in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* angekündigt hatte, schien der Besuch Berlioz', den dieser Schumann im Frühjahr 1843 in Leipzig abgestattet hatte, bewirkt zu haben.⁴¹ Folgt man Wolfgang Böttichers Darstellung, dass Ambros erst 1846 in näheren Kontakt zu Schumann trat und somit „nicht Zeuge des Zusammentreffens gewesen sein“⁴² konnte, so wirkt diese letzte

34 Max Kalbeck, „Concerte“, in: *Die Presse* 91 (2. April 1885), S. 1f., hier S. 1.

35 August Wilhelm Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, in: *Wiener Zeitung. Wiener Abendpost* 59 (13. März 1872), S. 241.

36 Florestan, „Concerte. (Philharmoniker. – Fr. Girzik. – Die Florentiner. – Orchesterverein. – Hr. Aptommas.“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 23 (17. März 1872), S. 3f., hier S. 3.

37 Eduard Hanslick, „Musik. (Berlioz. – Beethoven's ‚Schlacht bei Vittoria.‘ – Concerte des Herrn Winterberger)“, in: *Die Presse* 83 (25. März 1862), S. 1–2, 1.

38 Ebd. Denselben Wortlaut verwendet Hanslick erneut in einer Rezension von 1874: Ed. H., „Musik. (Erstes Philharmonisches Concert. – Erstes Gesellschafts-Concert. – Pauline Lucca als Zerline.)“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 3675 (18. November 1874), S. 1–3, 2. In leicht abgewandelter Form verwendet er ihn noch einmal in einer Kritik von 1878: e. h., „Concerte.“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 4891 (9. April 1878), S. 7. Ebenda gibt Hanslick zu, dass auch er sich von dem überwältigenden Eindruck der Musik Berlioz' zu Beginn hat einnehmen lassen: „Ich sehe noch das gutmüthig ironische Lächeln, mit dem er [Schumann] mich fragte: ‚Ihr Prager wart ja ganz aus dem Häuschen über Berlioz?‘ Die Neckerei durfte ich ihm wol zurückgeben mit der Frage: ‚Ja, wer hat denn angefangen?‘“

39 Eduard Hanslick, „Concerte“, in: *Neue Freie Presse. Morgenblatt* 11681 (28. Februar 1897), S. 1f., hier S. 2.

40 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241.

41 August Wilhelm Ambros, *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freund der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1872, S. 96.

42 Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann Leben und Werk. Quellen, Daten, Dokumente* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte 33), Wilhelmshaven 2004, S. 208. Vgl. Anmerkung 4, in: Ebd., S. 679, wo Boetticher die Korrespondenz zwischen Ambros und Schumann auf der Basis von Schumanns Reisetagebuch IX, dessen Haushaltsbuch sowie Briefbuch und des in der Staatsbibliothek Berlin aufbewahrten Briefbestandes zwischen beiden Beteiligten auswertet und aus jenem Schriftwechsel zwecks Belegs seiner oben wiedergegebenen These in Auszügen zitiert.

Teilargumentation indes weniger stringent als vielmehr forciert. Auch auf Ambros hat die *Symphonie fantastique* „einen Eindruck gemacht wie etwa ein antediluvianisches Geschöpf, das gar nicht mehr in unsere Schöpfung hineingehört, das man mit unbefangener Hingabe genießen mag“⁴³ und seine Kritik gipfelt in der rhetorischen Frage, „[w]as [...] man aber sagen [soll], wenn man nahezu eine halbe Stunde lang eine musikalische Scheußlichkeit über die andere zu hören bekommt“⁴⁴. Sämtliche vier in diesem Abschnitt zu Wort gekommenen Musikjournalisten standen Berlioz demnach äußerst kritisch gegenüber und bestätigen in den zitierten Konzertbesprechungen die zuvor formulierte Annahme einer argumentativen Strategie, die das Werturteil Schumanns von 1835 als ästhetischen Irrtum entlarven will, um ihrer distanzierteren Haltung gegenüber Berlioz Überzeugungskraft zu verleihen sowie dessen ästhetische Neubewertung anzustoßen.

Wie bereits am Rande erwähnt, schwingt in Schumanns Auseinandersetzung mit der *Symphonie* Berlioz' auch eine Unentschlossenheit in Hinblick auf deren ästhetische Legitimität mit. „[S]ein Urteil über die durch Liszts Klavierpartitur vermittelte *Symphonie fantastique* [...] schwankte“ demnach, wie auch Arnfried Edler bemerkt, „zwischen Bewunderung und Skepsis“⁴⁵. Demgemäß weist die Werkbesprechung auf noch vorhandene Schwachpunkte der Komposition hin und Schumann scheut sich nicht, „in Angesicht des Gesetzes den Stab über seinen Liebling zu brechen“⁴⁶. Blind Partei für den Franzosen ergriffen hat Schumann in seiner Kritik demnach nicht, was auch Max Kalbeck nicht abstreitet. Dass Schumann die Schwachpunkte, wie beispielsweise „[d]ie bittere Armuth der [...] musikalischen Erfindung [...] des auf den Schild erhobenen Genies“ indes nicht bloßstellt, sondern „entschuldigt“, sieht Kalbeck darin begründet, dass Schumann Berlioz' *Idée fixe* ganz in den Dienst der „höheren dichterischen Absichten“ gestellt sah. Die „Hauptmelodie“ hätte zwar „etwas Plattes“, doch sei es ja auch gar nicht Berlioz' Ziel gewesen, einen „großen Gedanken hin[z]u stellen“, wie Kalbeck Schumann weiter paraphrasiert. Diese Argumentationsweise veranlasst Kalbeck anzumerken, dass, sofern „man nicht von dem heiligen Ernst des jungen Kritikers überzeugt [wäre]“, man ebenso gut annehmen könne, dieser „ironisire seinen Gegenstand“⁴⁷. In Anbetracht der Tatsache, dass – wie einschlägigen Musiklexika der Zeit zu entnehmen

43 Vgl. die Erläuterung zu diesem Zitat in: Markéta Štědrónská (Hrsg.), *August Wilhelm Ambros. Musikaufsätze und -rezensionen 1872–1876. Historisch-Kritische Ausgabe*, 2 Bde., Bd. 1: 1872 und 1873 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 45), Wien 2017, S. 95. Ambros' Bezeichnung Berlioz' als „antediluvianisches Geschöpf“ dürfte sich auf Heinrich Heines Beschreibung von Berlioz' Äußerem mit einer „antediluvianischen Frisur“ beziehen. Heinrich Heine, „Über die französische Bühne. Zehnter Brief“, in: Ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bd. 12/I, Hamburg 1980, S. 284–190, hier S. 284.

44 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241.

45 Arnfried Edler, Art. „Schumann, Robert“, Würdigung, III.3., in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff, <https://www-mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/48006>, 20.01.2019.

46 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 33.

47 Kalbeck, „Concerte“, S. 1f.

ist – das Kriterium der Erfindung⁴⁸ neben dem der Originalität⁴⁹ im 19. Jahrhundert als konstituierend für das „Genie“ angesehen wurde, erscheint die Einschätzung Kalbecks nachvollziehbar. Doch muss an dieser Stelle erneut darauf aufmerksam gemacht werden, dass sich die Aussage, Berlioz sei ein Genie, anders als es die Kritik Kalbecks und zuvor die Rezension Wolfs suggerieren, in dieser Werkbesprechung Schumanns nicht auffinden lässt.⁵⁰ In der Fassung der Werkbesprechung von 1835, die Kalbeck in Abgrenzung zu jener von 1854 dezidiert zur Lektüre empfiehlt⁵¹, verwendet Schumann das Wort „Genie“ zwar tatsächlich einmal, wenn er die Phänomene des Talentés zweiten Ranges, des Talentés ersten Ranges und des Genies in ihrer Wertigkeit aufsteigend hierarchisiert.⁵² Doch ist Schumann in seinen anknüpfenden Ausführungen wiederholt darum bemüht aufzuzeigen, dass es sich bei Berlioz eher um ein „Talent [...] ersten Ranges“ handelt, das die „hergebrachte Form [...] erweiter[t]“, er demnach, stets in der Tradition verankert, bloß an Etabliertes anknüpfend und nicht wie ein „Genie“, willkürlich, „frei schalte[t]“⁵³. Dieses Anliegen Schumanns, die Anknüpfungspunkte von Berlioz' *Symphonie* an die klassische symphonische Tradition sichtbar werden zu lassen – „eine Konstante des gesamten Aufsatzes“⁵⁴ –, tritt beispielsweise in jenen Passagen der Werkbesprechung zum Vorschein, in denen Schumann feststellt, dass „wir“ die auf „fünf Abtheilungen“ erweiterte Symphonieform, „im Zusammenhang“ betrachtet, „der alten Reihenfolge gemäß [finden]“⁵⁵. Ebenso steht die Aussage, Berlioz'

48 Vgl.: „Das Genie ist immer neu im Erfinden, und das Gefundene ist klar und besonnen gedacht.“ Johann Ernst Häuser, „Genie“; in: *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache*, 2., verb. und sehr verm. Aufl., Bd. 1: A–L, hrsg. von dems., Meissen 1833, S. 171f., hier S. 172.

49 Vgl.: „Das Genie ist Schöpfer, Originalität ist sein Stempel.“ Ignaz Jeitteles, „Genie“, in: *Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste*, Bd. 1: A–K, hrsg. von dems., Wien 1835, S. 308f., hier S. 308. Dieselbe Redewendung benutzt auch Wilhelm Hebenstreit, wenn er ausführt: „Seine [des Genies] Produktionen [...] tragen den Stempel der Originalität an sich.“ Wilhelm Hebenstreit, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik, ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache*. Wien 1843, S. 296.

50 Die Frage, ob und, falls ja, wie lange Schumann in Berlioz ein Genie gesehen hat, kann und soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Ebenso ist hier nicht der rechte Ort, um den Genie-Begriff bei Schumann an sich zu erörtern, wozu es beispielsweise einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik Jean Pauls bedürfte. Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. von Norbert Miller, Hamburg 1990, S. 47ff; Manfred Eger, „Jean Paul als Schlüssel zu Robert Schumann“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992), S. 363–375; Franke Otto, *Robert Schumann als Jean Paul-Leser*. Frankfurt a. M. 1984. Für die hier verfolgten Zwecke bedarf es lediglich des Nachweises, dass Schumanns Werkbesprechung der *Symphonie fantastique* keine hinreichenden Indizien bereithält, um die Behauptung als belegt zu bewerten, für Schumann sei Berlioz ein Genie gewesen.

51 Vgl.: „[M]an thut gut, ihn [den Aufsatz] an der Quelle, das heißt in der ‚Neuen Zeitschrift für Musik‘, selbst nachzulesen (III. Band Nr. 1, u. 9 bis 13), weil der Verfasser ihn später, als er ihn in sein Buch aufnahm, stark gekürzt hat. Gerade aus dem dort weggelassenen ersten, ‚Florestan‘ unterzeichneten Theile nämlich geht hervor, daß es nicht das eigentliche Musikalische, sondern weit mehr das Persönliche war, was Schumann mit unwiderstehlicher Gewalt zu der phantastischen Symphonie und ihrem Componisten hinzog.“ Kalbeck, „Concerte“, S. 2.

52 „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei schalten.“ Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 33.

53 Ebd.

54 Kleinertz, „Schumanns Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*“, S. 145.

55 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 34.

„Harmonie zeichne sich trotz der mannichfaltigen Combinationen, die er mit wenigem Material herstellt, durch eine gewisse Simplizität, jedenfalls aber durch eine Kernhaftigkeit und Gedrungenheit aus, wie man sie, freilich durchgebildeter, bei Beethoven antrifft“⁵⁶, in dem Dienst, die vorgenommene Klassifizierung von Berlioz' Werk als eines, das in der klassischen symphonischen Tradition wurzelt, argumentativ zu stärken.

Manche Wiener Kritiker hingegen bezeichnen Berlioz, und zwar nicht nur mit Blick auf die *Symphonie fantastique*, sondern werkübergreifend, trotz bemerkter kompositorischer Schwächen sehr wohl als Genie. So nennt beispielsweise Eduard Kulke Berlioz einen „geniale[n] Franzosen“, obwohl er eine wenigleich verhaltene, da verteidigende Kritik an Berlioz' Erfindungskraft übt. Demgemäß schreibt er anlässlich einer partiellen Aufführung von *Roméo et Juliette*, dass es „in der Musik außer dem melodischen noch andere Elemente [gibt], worinnen ein ursprünglicher, erfinderischer Geist sich zeigt, und so ist es bei Berlioz, dessen starke Seite gerade die fließende Melodie wirklich nicht ist“⁵⁷. Erfindungsarmut prangert auch Hans Puchstein an, wenn er anmerkt, dass die „Durchführung“ des Programms der *Symphonie fantastique* Berlioz' Kräfte bedeutsam überstiegen habe, da „die melodische Erfindung dieses Componisten eine zu arme“⁵⁸ für die vorgenommene Aufgabe sei. Das Prädikat „Genie“ beziehungsweise „Genialität“, das Berlioz, wie auch seiner *Symphonie fantastique*, nicht nur von Kulke, sondern ebenfalls von Theodor Helm,⁵⁹ Johann Woerz⁶⁰ und Johann Paumgartner⁶¹ verliehen wird, erfährt hier also nicht primär über das Kriterium der Erfindung seine Rechtfertigung. Viel eher scheint, wie die Lektüre weiterer Rezensionen nahelegt, die Bedingung der Originalität bei der Bewertung von Berlioz' „Schöpferkraft“ als entscheidend angesehen worden zu sein. So schreibt Paumgartner in seiner Aufführungskritik

56 Ebd., S. 42.

57 Eduard Kulke, „Siebentes philharmonisches Concert“, in: *Das Vaterland* 64 (6. März 1874), S. 1.

58 Hans Puchstein, „Aus den Concertsälen. Siebentes und sechstes Philharmonisches Concert. – zweites außerordentliches Gesellschaftsconcert“, in: *Deutsches Volksblatt. Morgen-Ausgabe* 797 (25. März 1891), S. 1–3, hier S. 2.

59 Vgl.: „So wird man denn – besonders in dem ersten und letzten Satze der Harold-Symphonie beständig von einem Extrem in's andere geworfen, ein toller Instrumentaleffect jagt den anderen und wenn endlich gar das Finale in einem wüsten Allegro frenetico unter nur zur akustisch getreuer Imitation von Pistolenschüssen, Säbelklirren und anderen Lärmsignalen ein Gelage zechender Räuber schildert, so lassen wir uns solche raffinierte Orgien eben nur von einem musikalischen Genie, wie Berlioz trotz alledem eines ist, als rein individuell, biographisch-interessant gefallen, einen minder begabten, unberufenen Nachahmer würden wir einfach auslachen.“ Theodor Helm, „Musik. Sechstes philharmonisches Concert. – Der junge d'Albert. – Walter's Schubert-Abend“, in: *Wiener Salonblatt* 10 (5. März 1882), S. 4f., hier S. 5; auch in seinen *Erinnerungen eines Musikkritikers*, in denen Helm in 101 Fortsetzungen, die zwischen 1915 und 1920 in *Der Merker* erschienen, über fünfzig Jahre Wiener Musikleben reflektiert, benennt er Berlioz mit Rückblick auf die Jahre 1866, 1885 und auch noch 1903 „genial“. Siehe Theodor Helm, *Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866–1916). Erinnerungen eines Musikkritikers*, hrsg. von Max Schönherr, 2 Bde., Bd. 1, Wien 1974, S. 14, 16, 183 und 317.

60 Vgl.: „Wahrlich, die Thatsache, daß ein solches Werk vor einem halben Jahrhundert entstehen konnte, spricht laut genug für die erstaunliche Genialität, für die incommensurable Größe des Autors, für welche die Grenzen der Tonkunst leider zu enge waren.“ Florestan, „Concerte“, in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 25 (1. April 1878), S. 1f., hier S. 1.

61 Vgl.: „Hat das achte philharmonische Concert durch die Aufführung von Berlioz' genialer und grandioser Tondichtung sein besonderes Lustre erhalten, so erfreute in dem vorhergegangenen siebenten Concerte eine ausgezeichnete Aufführung der schönen dritten (F-dur) Symphonie von Johannes Brahms das Publicum.“ dr. h. p., „Musik. Concerte.“, in: *Wiener Zeitung. Wiener Abendpost* 82 (11. April 1885), S. 1–2, 1.

zu *Harold en Italie*, dass „[s]elbst der frenetische letzte Satz, in welchem die Räuber tafeln und zechen, [...] von originellster Wirkung [ist]“⁶². Dass in den rezipierten Kritiken die Anerkennung von Berlioz' Originalität nicht unbedingt mit einem Zugeständnis ihrer schönen Wirkung einhergeht, zeigt, dass „Schönheit“ nicht als konstituierender Faktor für das Merkmal von Originalität und somit auch nicht von Genialität angesehen wurde.⁶³ Die Überzeugung, dass das Genie in seiner Originalität jedoch den Rahmen des ästhetisch Legitimen, des Schönen, keinesfalls willkürlich sprengen dürfe, sondern letztendlich doch lernen müsse Maß zu halten, sofern es Werke von ästhetischem Wert schaffen wolle, ist folgender Äußerung Ambros' zu entnehmen: „Die ganze meteorartige Erscheinung Berlioz' ist ein lehrreiches Beispiel, wie die allergenialste Begabung resultatlos bleibt, wenn es an künstlerischem Maß, an künstlerischer Zucht und weiser Selbstbeschränkung fehlt.“⁶⁴ Aufgrund der Berlioz attestierten Unfähigkeit zur Maßhaltung, zur „Klärung“⁶⁵, um noch einmal Woerz' Formulierung in Erinnerung zu rufen, sei dieser laut Ambros daher ein „warnendes Beispiel“ für jene Komponisten, denen, da ihnen eine „strenge Schule und Schulung“ abgehe, „die Zügel entgleiten und Geist, Phantasie, Genialität und Originalität (wie man das Viergespann bezeichnen könnte) durchgehend den armen Phaeton im ganzen Himmel herumschleppen, bis er stürzt und den Hals bricht“⁶⁶.

Letztlich bleibt die entscheidende Triebkraft zu identifizieren, welche die aufgezeichnete Entwicklung innerhalb der betrachteten Rezeptionsgeschichte wohl stimuliert haben wird. Demgemäß gilt es zu fragen, welche Ursache dafür verantwortlich zeichnet, dass sich die Wahrnehmung Berlioz' von einem „musikalische[n] Menschen, kaum neunzehn Jahre alt, französischen Bluts, strotzend vor Kraft“⁶⁷, wie Schumann 1835 schrieb, im Laufe der Zeit – in ihrem Grundtenor – hin zu einem „irrende[n] Genie“ wandelte, dessen „künstlerische[n] Irrthum“ man keinesfalls für ein „Meisterwerk“ halten könne,⁶⁸ zu einem „hochfliegenden, schon die Grenzen des Wahnsinnes streifenden Geistes“⁶⁹. Der Schlüssel zur Beantwortung dieser finalen Fragestellung liegt bereits im soeben zitierten Textauszug Schumanns

62 Johann Paumgartner, „Concerte. I“, in: *Wiener Zeitung. Beilage zur Wiener Abendpost* 35 (12. Februar 1889), S. 5f., hier S. 6.

63 So bestreitet Johann Woerz Berlioz' Genialität – wie in Anmerkung 60 dargelegt – in keinsten Weise, schreibt aber zugleich, dass „[w]ohl niemals [...] ein Mann seine Zeit und die Grenzen der musikalischen Schönheit stürmischer überflügel[et] als Hector Berlioz“. Florestan, „Concerte“, S. 1.

64 Ambros, „Musik. (Philharmonisches Concert.)“, S. 241. Zur Unterscheidung Ambros' zwischen Genie und Talent am Beispiel von Berlioz, siehe Markéta Štědrónská, *August Wilhelm Ambros im musikästhetischen Diskurs um 1850* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 75), München 2015, S. 66–88, insbes. S. 74–75; über den Wandel von Ambros' Geniebegriff der 1840er zu jenem der 1850er Jahre siehe ebd., S. 184f. und 201–211.

65 Florestan, „Concerte. (Philharmoniker. – Fr. Girzik. – Die Florentiner. – Orchesterverein. – Hr. Aptommas.)“, S. 3.

66 August Wilhelm Ambros, „Das ‚Triumphlied‘ von Johannes Brahms“, in: *Wiener Zeitung* 284 (11. Dezember 1872), S. 2233f., hier S. 2233.

67 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 2.

68 h–, „Theater, Kunst und Literatur. Siebentes philharmonisches Konzert“, in: *Neues Fremden-Blatt. Morgenausgabe* 71 (12. März 1872), S. 18.

69 Alpha, „Theater, Kunst, Musik und Literatur. II. Philharmonisches Konzert“, in: *Neuigkeits Welt-Blatt* 267 (20. November 1898), S. 5.

verborgen.⁷⁰ So wurzelt dessen Feststellung, Berlioz sei, als er die *Symphonie fantastique* komponierte, „kaum neunzehn Jahre alt“⁷¹ gewesen, oder, wie er an späterer Stelle schreibt, man merke der Symphonie, „was den harmonischen Werth [...] betrifft [...] allerdings den achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten“⁷² an, nämlich in einer folgenschweren Fehlannahme. So ging Schumann davon aus, dass die Symphonie „schon 1820 im Pariser Conservatoire gespielt“⁷³ worden war. 1820 war Berlioz, den Schumann nicht als einen professionellen Komponisten, sondern als „ein[en] junge[n] Student[en] der Medicin“⁷⁴ betrachtet wissen wollte, sechzehn Jahre alt – die Rechnung, dass Berlioz zum Zeitpunkt der Komposition demnach laut Schumann entweder achtzehn oder neunzehn Jahre alt gewesen sein soll, geht demnach trotz der Annahme eines falschen Entstehungsjahres nicht auf.⁷⁵ Die Tatsache, dass Schumann im Komponisten der *Symphonie fantastique* „eine[n] feurigen Jüngling[...]“ sah und die Symphonie als „[d]en ersten Ausbruch eines starken Jugendgemüthes“ auffasste,⁷⁶ schien ihm jedes Recht zu geben, auf eine zukünftige Klärung und Mäßigung des „zum erstenmal vom Gott der Liebe erfaßt[en]“⁷⁷ Berlioz zu hoffen. Wäre Schumann bewusst gewesen, dass Berlioz bereits sechsundzwanzig Jahre alt war, als er die Symphonie 1830 komponierte,⁷⁸ hätte er der Annahme einer zukünftigen Mäßigung des Komponisten vermutlich skeptischer gegenübergestanden. Dies hätte sich mutmaßlich wiederum in einer weniger kulantem Haltung hinsichtlich der in der Werkbesprechung thematisierten kompositorischen Schwächen niedergeschlagen. Die Hauptangriffsfläche, welche Schumann den Wiener Rezensenten mit seiner Hoffnung auf Berlioz' Reifung und der damit – seiner Prognose nach – einhergehenden Klärung geboten hatte, wäre sodann minimiert, wenn nicht gar nivelliert gewesen, was die Auseinandersetzung der Wiener Musikpresse mit der Werkbesprechung Schumanns einerseits und dem Komponisten Berlioz andererseits auf eine grundsätzlich andere Basis gestellt hätte.

70 Für die naheliegende Vermutung, dass der in der zweiten Jahrhunderthälfte in Wien zunehmend präsente Deutschnationalismus Ursache für die vornehmlich ablehnende Haltung der zitierten Rezensenten gegenüber dem Franzosen Berlioz sei, konnten keine einschlägigen Indizien in den ausgewerteten Konzertkritiken gesammelt werden. Anders verhält es sich hingegen mit der Wiener Rezeption symphonischer Programmmusik von Camille Saint-Saëns, welche stark durch stereotypische Beschreibungen des „Deutschen“ und „Französischen“ geprägt ist. Vgl. Bianca Schumann, „Ein ‚deutscher‘ Franzose? Die Rezeption von Camille Saint-Saëns' symphonischer Programmmusik im Wiener Pressediskurs (1876–1889)“, in: *Ad Parnassum* 17/34 (2019), S. 103–127.

71 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 2.

72 Ebd., S. 41, Hervorhebung von Schumann. Vgl. Jacobshagen, „Die Anfänge der deutschen Berlioz-Kritik“, S. 152f.

73 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 34.

74 Ebd.

75 Es ist aus heutiger Perspektive heraus schwerlich nachvollziehbar, wie Schumann ein solcher Irrtum unterlaufen konnte. Ausgeschlossen werden kann, dass die falsche Opuszahl auf dem Titelblatt des Erstdrucks des Klavierauszugs Franz Liszts – anstelle von op. 14 wird die Symphonie dort als op. 4 ausgewiesen –, welchen Schumann als Grundlage für seine Werkanalyse nutzte, für jenen Fehler verantwortlich zeichnet, da Berlioz' op. 4, die *Grande Overture du Roi Lear*, auch erst 1831 komponiert und erst am 22. Dezember 1833 in Paris uraufgeführt wurde. Axel Schröter, Art. „Liszt, Franz“, Werke, C.V.2., in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., <https://www.mgg-online-com.uaccess.univie.ac.at/mgg/stable/14068>, 20.1.2019.

76 Schumann, „Aus dem Leben eines Künstlers“, S. 42.

77 Ebd., S. 2.

78 Zur Entstehungsgeschichte der *Symphonie fantastique* siehe Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz. Symphonie fantastique* (= Meisterwerke der Musik 19), München 1985, S. 5–16.

Die Rückschau auf fünfundsechzig Jahre Rezeptionsgeschichte abschließend kann daher festgehalten werden, dass Schumanns Fehlannahme bezüglich Berlioz' Alter, die er auch in der Fassung der Werkbesprechung von 1854 nicht korrigierte und die keiner der Wiener Kritiker in den folgenden fünfundsechzig Jahren als fehlerhaft identifizierte, daher nicht nur ihn in seiner eigenen ästhetischen Einschätzung Berlioz' maßgeblich lenkte, sondern aufgrund der polarisierenden Wirkung, die der Artikel gar noch fünfzig Jahre nach dessen Erscheinen auf die zitierten Kritiker ausübte, auch die Wiener Rezeption von Berlioz essentiell beeinflusste.

Abstract

In the course of the aesthetic controversy of the 19th century over programme music, which was particularly intense in Vienna, 'conservative' as well as 'progressive' critics, who wrote for the daily press, endeavoured to appropriate Hector Berlioz for their personal aesthetic convictions. Even for reviews written in the 1860s and 1870s, when Berlioz's large-scale works were first performed by leading Viennese orchestras, Robert Schumann's review of the *Symphonie fantastique* (1835) played a significant role. Schumann's appreciative assessment of the symphony, which was strongly influenced by his misconception that Berlioz was only eighteen years old at the time of the composition of the *Symphonie fantastique*, had a decisive influence on the journalistic discourse on Berlioz in Vienna far beyond the first half of the century, for example on Hugo Wolf and Edmund Schelle. Other critics, such as August Wilhelm Ambros and Eduard Hanslick, took Schumann's ambiguity as their starting point to validate their less positive judgements.