

Vom Feuilleton zum Palimpsest: Die „Instrumentationslehre“ von Hector Berlioz und ihre deutschen Übersetzungen

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

In seinem Buch *Palimpsestes* (Paris 1983) verwendet Gérard Genette das mehrfach beschriebene Schriftstück als Metapher für die „Literatur auf zweiter Stufe“, für die er den Begriff der „Hypertextualität“ prägte. Unter einem „Hypertext“ bzw. einen „Text zweiten Grades“ versteht Genette jeden Text, der von einem früheren Text (dem sogenannten „Hypotext“) durch Transformation abgeleitet wurde.¹ In diesem Sinne liegt Hypertextualität bei jeder Art von Bearbeitung, Übersetzung oder Imitation vor. Die französische Erstausgabe des Ende 1843 gedruckten und Anfang 1844 bei Schönewald in Paris erschienenen *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* ist ein solcher Text zweiten Grades.² Es handelt sich um die Bearbeitung und Erweiterung einer sechzehnteiligen Artikelserie, die Berlioz bereits 1841/42 unter dem Titel *De l'instrumentation* in der *Revue et Gazette musicale de Paris* veröffentlicht hatte.³ Diese Artikelserie kam 1843 in Buchform unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* in einer vom Verfasser nicht autorisierten deutschen Übersetzung heraus, die in der Berlioz-Forschung bislang irrtümlich für eine Übersetzung des *Grand Traité* gehalten wurde.⁴ 1855 veröffentlichte Berlioz eine wesentlich erweiterte zweite Auflage des *Grand Traité*, die wiederum mehrfach übersetzt wurde.⁵ Den deutschen Buchausgaben von Berlioz' Instrumentationsschriften liegen somit drei unterschiedliche französische Publikationen aus den Jahren 1841/42, 1844 und 1855 zugrunde, woraus sich bereits ein relativ komplexes Beziehungsgefüge ergibt. Zudem gehen Übersetzung und Bearbeitung in den deutschen Fassungen bisweilen Hand in Hand, was nicht nur genaue Textvergleiche, sondern auch weiterführende Überlegungen über die Intentionen, Ergebnisse und Auswirkungen dieser Transformationen erforderlich macht. Im Handel ist heute nur noch die erstmals im Jahre 1905 veröffentlichte Bearbeitung von Richard Strauss erhältlich, die vorerst letzte von zahlreichen deutschen Bucheditionen, denen nicht weniger als vier

¹ Genette unterscheidet insgesamt fünf Typen transtextueller Beziehungen: 1. Intertextualität (d. i. die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“: Zitat, Plagiat, Anspielung), 2. Paratextualität („Nebentexte“: Vorworte, Nachworte, Untertitel, Illustrationen, Anmerkungen, u. a.), 3. Metatextualität (die Auseinandersetzung mit einem Text in Form eines Kommentars), 4. Hypertextualität (Übersetzung, Bearbeitung, Imitation), 5. Architextualität (Beziehung zur Gattung). Vgl. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, dt.: *Palimpseste – Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt 1993, insbes. S. 9–18.

² GRAND / TRAITÉ / D'INSTRUMENTATION ET D'ORCHESTRATION / MODERNES / [L:] contenant: / Le tableau exact de l'étendue, / un aperçu du mécanisme / et l'étude du timbre / et du caractère expressif / des divers instrumens, / [R:] accompagné / d'un grand nombre d'exemples / en partition, tirées des / Œuvres des / plus Grands Maîtres, / et de quelques ouvrages inédits / de l'Auteur, / Dédié à sa Majesté / Frédéric Guillaume IV / Roi de Prusse / par / Hector Berlioz. / Œuvre 10me. Prix 40f. net. / A. Vialon. / Paris, / Schönewald, / Editeur de Musique, Boulevard Poissonnière, N° 28. / Londres, chez Addison et Beale. traduit en Anglais par G. Osborne. / Milan, chez J. Ricordi. traduit en Italien par Mazzucato. / S. 996 [1844].

³ RGMP 8 (1841) 60, 61, 62, 63, 64; RGMP 9 (1842) 1, 2, 3, 4, 10, 11, 17, 26, 27, 28, 29. Neuausgabe: Hector Berlioz, *De l'instrumentation*, hrsg. v. Joël-Marie Fauquet, Bègles 1994.

⁴ Vgl. D. Kern Holoman, *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 25), Kassel u. a. 1987, S. 431; Christian Berger, „Berlioz, Hector“, in: MGG2, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 1339; u. a.

⁵ Titel wie Anm. 2, zusätzlich: *Nouvelle Edition / revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie / de l'Art du che d'Orchestre* [1855], Reprint Farnborough 1970.

verschiedene Übersetzungen zugrunde liegen: Joseph Adolph Leibrock (1843), Johann Christoph Grünbaum (1844/56), Alfred Dörffel (1864) und Detlev Schultz (1904). Im vorliegenden Beitrag sollen die Beziehungen zwischen den verschiedenen französischen und deutschen Veröffentlichungen Berlioz'scher Instrumentationsschriften verdeutlicht und im Hinblick auf die deutsche Berlioz-Rezeption erörtert werden.

In Deutschland war Berlioz seit 1829 der musikinteressierten Öffentlichkeit bekannt geworden, und zwar sowohl als Komponist wie auch als Musikschriftsteller. Noch ehe über eine Komposition von Berlioz erstmals in der deutschen Musikpresse berichtet wurde (am 26. September 1829 erschien in der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Adolph Bernhard Marx' Besprechung der *Huit Scènes de Faust*) hatte Berlioz bereits vier Artikel über das Pariser Musikleben in deutscher Übersetzung als Korrespondent der *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht.⁶ Zum Schrittmacher der frühen deutschen Berlioz-Rezeption wurde die 1834 begründete *Neue Zeitschrift für Musik*, die allein im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens mehr als zweihundertmal über Berlioz berichtete.⁷ Die Berichterstattung über Berlioz erreichte im Jahre 1843 einen Höhepunkt, während der Komponist zu seiner ausgedehnten Konzertreise in Deutschland weilte: Allein in diesem Jahr setzten sich in vier führenden deutschen Musikzeitschriften rund einhundert Beiträge mit Berlioz auseinander. Als Anfang März 1843 bei Breitkopf & Härtel die sechzehn Instrumentationsartikel unter dem Titel *Die Kunst der Instrumentierung* erschienen, war somit für die überhaupt erste Buchedition literarischer Werke von Berlioz publizistisch der Boden bereitet, auch wenn diese Edition ohne Wissen ihres Verfassers zustande gekommen war.⁸

Tabelle 1: Beiträge und Notizen über Berlioz in der deutschen Musikpresse⁹

	AmZ	BAMZ	AMA	Iris	NZfM	JNV	AWMZ	Signale	Gesamt
1829	1	1	–	–	–	–	–	–	2
1830	–	1	–	–	–	–	–	–	1
1831	–	–	–	2	–	–	–	–	2
1832	–	–	–	1	–	–	–	–	1
1833	–	–	2	1	–	–	–	–	3
1834	3	–	4	3	7	–	–	–	17
1835	1	–	2	2	29	–	–	–	34
1836	4	–	2	1	18	–	–	–	25
1837	6	–	2	2	23	–	–	–	33
1838	6	–	6	4	25	–	–	–	41
1839	17	–	5	3	32	15	–	–	72
1840	14	–	2	3	33	19	–	–	71
1841	11	–	–	2	16	12	7	–	48
1842	7	–	–	–	11	5	4	–	27
1843	19	–	–	–	20	–	23	36	98
Gesamt	89	2	25	24	214	51	34	36	475

⁶ Holoman, S. 435; *Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843)*, hrsg. v. Gunther Braam und Arnold Jacobshagen (= *Hainholz Musikwissenschaft* 4), Göttingen 2002, S. 330.

⁷ Ebd., S. 329–578; sowie Christoph-Hellmut Mahling, „Hector Berlioz und die deutsche Musik-Presse (1835–1843)“, in: *Échos de France et d'Italie. Liber amicorum Yves Gérard*, hrsg. v. Marie-Claire Mussat, Jean Mongrédién, Jean-Marie Nectoux, Paris 2000, S. 153–173.

⁸ *Die / Kunst der Instrumentierung / von / H. Berlioz. / Aus dem Französischen übersetzt / von / J. A. Leibrock, / Herzogl. Braunschweig. Kammermusikus. / Leipzig, 1843. / Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Neuausgabe dt./frz. in: Hector Berlioz in Deutschland, S. 102–237.*

⁹ *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 329–578. AmZ: *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1798 ff.); BAMZ: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung* (Berlin, 1824–1830); AMA: *Allgemeiner Musikalischer Anzeiger* (Wien, 1829–

Die Veröffentlichung der *Kunst der Instrumentierung* steht in einem zumindest mittelbaren Zusammenhang mit dem von Berlioz dirigierten Konzert der Braunschweiger Hofkapelle am 9. März 1843, dem besonders umfangreiche Vorbereitungen vorausgingen und das zu einem der größten Erfolge seiner Tournee wurde.¹⁰ Die Artikelserie wurde von dem Braunschweiger Hofmusiker Joseph Adolph Leibrock (1808–1886) übersetzt, der als Solocellist auch an Berlioz' Konzert mitwirkte.¹¹ Leibrock verfügte als Cellist, Komponist, Dirigent und Musikgelehrter über einen ähnlich breit gefächerten musikalischen und literarischen Tätigkeitsbereich wie Berlioz selbst.¹² Die Übersetzung der Feuilletons aus der *Revue et Gazette musicale de Paris* war sein erstes größeres musikpublizistisches Werk. In seinem Vorwort unterstreicht Leibrock zwar die Bedeutung des Textes, distanziert sich aber zugleich in einigen Punkten von Berlioz:

„Wird auch der aufmerksame Leser den hochwichtigen Gegenstand durch diesen Beitrag, den Berlioz übrigens selbst nur eine *étude* nennt, keineswegs für erschöpft halten; wird er auch in Beziehung auf wissenschaftliche, logische Anordnung des Ganzen, nicht weniger im Vergleich mit dem in Deutschland über diesen Stoff schon Geleisteten seine stillen, frommen Wünsche hegen; wird er sogar die Ansichten nicht ganz frei von Einseitigkeit, den Styl nicht ganz frei von Übertreibung erklären: – immer wird und muß er sich von der Rechtschaffenheit der Gesinnung, von der Untadelhaftigkeit der Grundsätze, von der Ursprünglichkeit, Tüchtigkeit des Selbstdenkens, von der begeisterten Schwärmei für wahre Kunst, von der Vortrefflichkeit vieler Beobachtungen und Bemerkungen, deren Richtigkeit oft schlagend ist, im höchsten Grade angesprochen finden.“¹³

Mit Ausnahme der offensichtlichen Fehleinschätzung des angeblich „in Deutschland über diesen Stoff schon Geleisteten“ (tatsächlich waren fast alle einschlägigen Instrumentationsschriften vor Berlioz in Paris erschienen)¹⁴ sind Leibbrocks Vorbehalte nicht völlig unberechtigt. Berlioz selbst hatte bereits einige Zeit zuvor in ähnlicher Weise die Bedeutung seiner Feuilletons relativiert, als er am 10. August 1842 an seinen Schwager Marc Suat schrieb:

„Je mets en ordre et je parachève en ce moment un *Grand traité d'Instrumentation*, qui, je l'espère, me sera passablement payé ; c'est un ouvrage qui manque dans l'enseignement et qu'on m'a engagé de toutes parts à entreprendre. Mes articles dans la *Gazette musicale* sur ce sujet n'en étaient que la superficie, la fleur, et maintenant il faut reprendre tout cela en sous-œuvre et s'occuper des moindres détails techniques.“¹⁵

1840); *Iris: Iris im Gebiete der Tonkunst* (Berlin, 1830–1841); *NZfM: Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig, 1834 ff.); *JNV: Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft* (Stuttgart, 1839–1842); *AWMZ: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (Wien, 1841ff.); *Signale: Signale für die musikalische Welt* (Leipzig, 1843 ff.)

¹⁰ Wolfgang Robert Griepenkerl verfasste aus diesem Anlass seine Schrift *Ritter Berlioz in Braunschweig*, die wenige Wochen nach dem Konzert erschien und die erste selbständige Berlioz-Monographie in deutscher Sprache bildet. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 88–101.

¹¹ Auf dem Programm standen ausschließlich Werke von Berlioz: *Harold en Italie*, die Sätze *La Reine Mab* und *Großes Fest bei Capulet* aus *Roméo et Juliette*, die *Grande Ouverture de Benvenuto Cellini*, *Offertorium* und *Quaerens me* aus der *Grande Messe des morts*, sowie *Rêverie et Caprice*, *Absence* und *La Belle Voyageuse*. In *Harold en Italie* übernahm Leibrock auch die Partie der Harfe, wobei er jedoch seinen entscheidenden Soloeinsatz verpasste, wie Berlioz vergnüglich berichtet. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 289–290.

¹² Der Sohn des Romanschriftstellers, Bibliothekars und Verlegers Johann Ludwig August Leibrock (1782–1853) war 1826 in die Kapelle des Herzoglichen Hoftheaters in Braunschweig aufgenommen worden, ehe er 1830 als Theaterkapellmeister nach Regensburg ging und später als Solocellist an seine alte Wirkungsstätte zurückkehrte. Zu seinen Kompositionen zählen eine Schauspielmusik nach Schillers *Räubern*, eine *Jubel-Ouverture* sowie Lieder und Bearbeitungen fremder Werke, darunter auch eine Transkription für Klavier vierhändig der *Grande Ouverture du Roi Lear* von Berlioz. Als Musikschriftsteller trat Leibrock später vor allem mit seinen Arbeiten *Die herzogl. Braunschweigische Hofkapelle* (1865/66) und *Musikalische Akkordlehre für Lehrer und Lernende* (1875) hervor. Vgl. Heinrich Sievers, Art. „Leibrock, Johann Ludwig August – Eduard – Joseph Adolph“, in: *MGG*, Bd. 8, Kassel 1960, Sp. 505 f.

¹³ *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 103.

¹⁴ Vgl. Adam Carse, „Text-books on orchestration before Berlioz“, in: *ML* 22 (1941), S. 26–31; Hans Bartenstein, „Die frühen Instrumentationslehren bis zu Berlioz“, in: *AfMw* 28 (1971), S. 97–118.

¹⁵ Hector Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. Pierre Citron, Bd. II (1832–1842), Paris 1975, S. 726 f. Ähnlich äußerte er sich kurz darauf auch in einem Brief an den Verleger Bernard: „Je vais terminer dans quelques semaines un

Die hier angesprochenen Ergänzungen, die der Komponist im Laufe der Jahre 1842/43 für die Buchausgabe vornahm, galten in erster Linie aufführungspraktischen Präzisierungen, den Angaben des genauen Tonumfangs der einzelnen Instrumente, mechanischen und spieltechnischen Aspekten sowie der Einfügung zahlreicher, z. T. sehr umfänglicher Notenbeispiele.¹⁶ Mit den genannten Erweiterungen der Feuilletonartikel wollte Berlioz den Ansprüchen an ein musikpädagogisches Standardwerk für den Gebrauch am Konservatorium genügen. Aus dieser in zwei Stufen verlaufenden Entstehungsgeschichte erklärt sich auch die von David Cairns konstatierte „Janusköpfigkeit“ des *Grand Traité* mit seinem bisweilen unvermittelten Nebeneinander zweier Stilschichten, einerseits einer subjektiv-evokativen, andererseits einer analytischen, musikalisch-technischen Darstellungsweise.¹⁷ Anders als der „janusköpfige Traité“ bilden indes die 16 ursprünglichen Artikel eine stilistische Einheit und einen geschlossenen Argumentationszusammenhang: Sie enthalten gewissermaßen die musikalisch-poetische Essenz der „Instrumentationslehre“.

Im Zuge der Überarbeitung des Feuilletons wurden im Text einige bemerkenswerte Glättungen vorgenommen. In zahlreichen Fällen übte Berlioz im *Grand Traité* Selbstzensur und enthielt sich mancher in *De l'instrumentation* formulierter Werturteile und Polemiken. Ein vergleichsweise harmloses Beispiel bildet die folgende gestrichene Passage über „l'horrible famille des bugles“ („die abscheuliche Familie der Buglehörner“), die mit einem für Berlioz typischen, jedoch kaum übersetzbaren Wortspiel beginnt: „Je me suis souvent demandé à leur sujet si le mot *bugle* venait de *beugler*, ou si *beugler* venait de *bugle*.“¹⁸ Dass Berlioz spöttische Bemerkungen dieser Art aus dem *Traité* eliminierte, mindert zwar den Unterhaltungswert der Lektüre, wiegt jedoch inhaltlich weniger schwer als die Streichungen der zahlreichen Angriffe auf das Pariser Conservatoire, dem Berlioz in der Artikelserie noch vorgeworfen hatte, die Unterweisung des *pizzicato* und der Flageolettöne der Streichinstrumente zu versäumen und weder Viola d'amore noch Bassposaune, Ophicleide, Kontrafagott oder Bassethorn zu unterrichten.¹⁹ Diese illoyale Kritik an seinem Arbeitgeber (Berlioz' bescheidene Position an der Konservatoriumsbibliothek sollte die einzige feste Anstellung seines Lebens bleiben!) sowie die ironischen Kommentare zu manchen Gepflogenheiten des Pariser Musiklebens, namentlich in den Bereichen von Oper und Kirchenmusik, revidierte der Verfasser für die Buchausgabe mit Bedacht, da er sein Lehrbuch als integralen Bestandteil desselben offiziellen Musikbetriebes verankert sehen wollte. In den Artikeln finden sich außerdem noch bemerkenswerte Passagen über seinerzeit ungebräuchliche Instrumente wie Laute, Baryton oder Flageolett, deren Verschwinden aus der zeitgenössischen Musikpraxis Berlioz beklagte.²⁰ Die entsprechenden Kapitel kommen im *Traité* ebenfalls

Traité complet d'Instrumentation et d'Orchestration modernes; mes articles sur ce sujet publiés dans la *Gazette Musicale de Paris* n'en sont en quelque sorte que le sommaire.“ (Ebd., S. 730).

¹⁶ Zum Verhältnis zwischen den sechzehn Essays und dem *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* vgl. J.-M. Fauquet, „Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes“, in: *The Cambridge companion to Berlioz*, hrsg. v. P. Bloom, Cambridge 2000, S. 164–170; Berlioz, *De l'instrumentation*, S. 9–16; Hugh Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge 2002.

¹⁷ David Cairns, *Berlioz*, Bd. II: *Servitude and Greatness 1832–1869*, Berkeley/Los Angeles 2000, S. 254.

¹⁸ *RGMP* IX/11 (1842), S. 99. „Ich habe mich rücksichtlich ihrer oft gefragt, ob das Wort *bugle* vielleicht herkäme von *beugler* („blöken“), oder ob „blöken“ abstamme von „Bugle“ („Blökhorn“)? In der That kenne ich von dem Größten bis zum Kleinsten nichts Widerwärtigeres als den Ton dieser Instrumente, nichts das leichter unrein würde und einen unedleren Klang besäße.“ *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 177.

¹⁹ *RGMP* 8 (1841) 61, S. 531; 8 (1841) 62, S. 543; 9 (1842) 11, S. 100; 8 (1841) 63, S. 511; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 120, 126, 144, 171, 179.

²⁰ *RGMP* 8 (1841) 60, S. 511; 8 (1841) 62, S. 543; 9 (1842) 1, S. 3; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 109, 145, 180.

nicht mehr vor, werfen indes interessante Schlaglichter auf Wandlungsprozesse des ästhetischen Empfindens wie der musikalischen Aufführungspraxis, aber auch auf Berlioz' Kenntnisse in der Instrumentation älterer Musikwerke. So hatte Berlioz im Feuilleton etwa die Laute noch am Beispiel der *Johannespassion* von Johann Sebastian Bach diskutiert, einem Komponisten, der im *Grand Traité* nirgends mehr Erwähnung findet.²¹

Auf der Grundlage der bislang bekannten Quellen gibt es keine Anhaltspunkte dafür, dass Berlioz, der der deutschen Sprache nicht einmal ansatzweise mächtig war, von der Übersetzung der Artikelserie durch Leibrock Kenntnis erhielt. Im sechsten Artikel seines *Voyage musical en Allemagne*, der später auch in seine Memoiren übernommen wurde, äußert er sich ausführlicher über seine Begegnung mit Leibrock in Braunschweig und schildert ihn als einen „vortrefflichen, in der musikalischen Literatur sehr bewanderten Künstler“, erwähnt jedoch dessen Übersetzung von *De l'instrumentation* weder hier noch an anderer Stelle.²² Andererseits ist es kaum vorstellbar, dass er in Deutschland, wo er sich zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Kunst der Instrumentierung* und noch fast drei Monate danach aufhielt, nicht auf diese Publikation angesprochen worden wäre.²³ Berlioz dürfte diese Buchausgabe, die ihm keine Einnahmen brachte und die der Veröffentlichung seines *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* zuvorkam, nicht uneingeschränkt begrüßt haben, zumal sie die bereits angelaufene Subskription für den *Traité* konterkarierte.²⁴ Immerhin wurde *Die Kunst der Instrumentierung* in der *Neuen Zeitschrift für Musik* sehr positiv rezensiert und trug dazu bei, Berlioz' Ruf als Experte auf den Gebieten der Instrumentation und Organologie auch in Deutschland zu festigen.²⁵

Die erste deutsche Ausgabe des *Grand Traité* stammt von dem Sänger und Übersetzer Johann Christoph Grünbaum (1785–1867) und erschien noch im Jahr der französischen Erstveröffentlichung 1844 unter dem Titel *Die Moderne Instrumentation und Orchestration* bei Schlesinger in Berlin (vgl. Tabelle 2).²⁶ Grünbaums Ausgabe präsentiert den deutschen und den französischen Text auf gegenüberliegenden Seiten; bis heute ist sie die einzige zweisprachige Ausgabe des *Grand Traité* geblieben. 1856 kam eine zweite Auflage heraus, die auch Berlioz' Ergänzungen der zweiten Auflage des *Traité* von 1855 enthält, also die Kapitel über neue Instrumente (Saxhörner, Saxtrompeten, Saxtuben, Konzertina, Harmo-

²¹ RGMP 8 (1841) 60, S. 511; *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 109.

²² *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 289.

²³ Über den Erfolg des wenige Monate später in mehreren deutschen Übersetzungen zirkulierenden *Voyage musical en Allemagne* war er durchaus unterrichtet, wie aus einem Brief an seine Schwester Adèle Suat vom 10. Oktober 1843 hervorgeht. Vgl. Berlioz, *Correspondance générale*, hrsg. v. P. Citron, Bd. III (1842–1850), Paris 1978, S. 124.

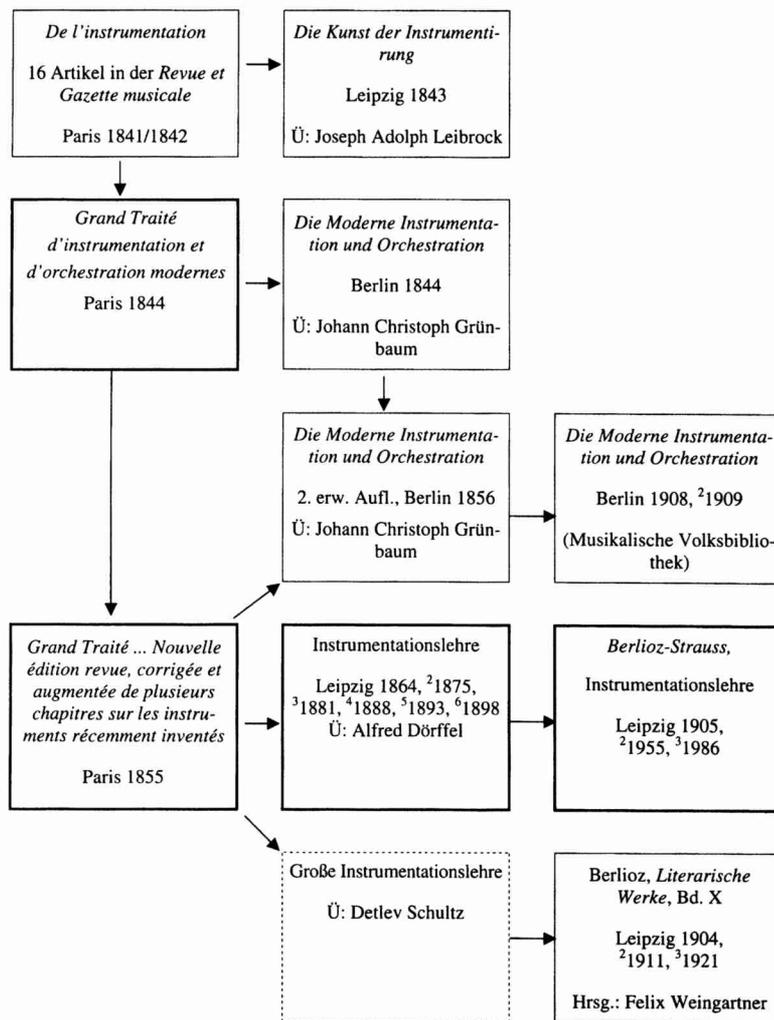
²⁴ *Correspondance générale*, Bd. III (1842–1850), S. 57, 102, 112, 119. Bereits im Januar 1843 kündigten auch in Deutschland die *NZfM* (2.1.) und die *Signale für die musikalische Welt* (24.1.) das baldige Erscheinen des *Grand Traité* an. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 516–517. Breitkopf & Härtel als Verleger der *Kunst der Instrumentierung* profitierte somit von dieser Publizität.

²⁵ *NZfM* (13.3.1843), S. 81–82. Vgl. *Hector Berlioz in Deutschland*, S. 533–535.

²⁶ DIE MODERNE / INSTRUMENTATION UND ORCHESTRATION / [L:] enthaltend eine / genaue Angabe des Umfangs, / des Mechanismus, des Klang- / und Ausdruckscharakters / der verschiedenen / Instrumente / [R:] nebst / einer grossen Anzahl / von Beispielen aus den / Partituren der größten Meister: Auber, / Beethoven, Gluck, Haydn, Meyerbeer, / Mendelssohn, Mozart, Rossini, / Sacchini, Spontini, C. M. v. Weber etc. / und einigen noch ungedruckten / Werken des Verfassers / SEINER MAJESTÄT / DEM KÖNIG VON PREUSSEN / FRIEDRICH WILHELM IV. / in tiefster Ehrfurcht gewidmet. / Aus dem Französischen übertragen von J. C. Grünbaum*. / *Grand Traité d'instrumentation et d'Orchestration / MODERNES / [L:] contenant: / Le tableau exact de l'étendue, / un aperçu du mécanisme et l'étude / du timbre, et du caractère expressif / des divers instrumens, / [R:] accompagné / d'un grand nombre d'exemple / en partition, tirées des Œuvres des / plus grands maîtres et de quelques / ouvrages inédits de l'Auteur, / par / HECTOR BERLIOZ. / Berlin, chez A^d. M^r. SCHLESINGER, 34 Linden. / Paris, Schonenberger. Moscou, Lehnhold. / S. 3000. / * Eigentum des Verlegers.*

nium, u. a.) und über den Orchesterdirigenten.²⁷ Grünbaums Übersetzung blieb bis ins frühe 20. Jahrhundert im Umlauf. Sie liegt noch der 1908 im Berliner Musikverlag Adolf Kunz erschienenen Neuausgabe zugrunde, die allerdings den französischen Text nicht mehr bringt, gewiss ein Zugeständnis an die Zielgruppe des Verlages, dessen *Musikalische Volksbibliothek* laut einer Werbeseite für sich beanspruchte, die „billigsten Musikalien der Welt“ in „sauberstem Druck, großem Notenformat und guter Ausstattung“ zu bieten.²⁸

Tabelle 2: Fassungen und Übersetzungen von Berlioz' „Instrumentationslehre“



²⁷ Die Titelseite (einschließlich Plattennummer) entspricht jener der ersten Ausgabe (vgl. die vorige Anm.). Hinzugefügt wurden auf der originalen Platte der Komponistenname *Wagner* (aus graphischen Gründen alphabetisch falsch zwischen *Rossini* und *Sacchini* eingereiht) sowie vor den Verlagsangaben die beiden Zeilen: *2me ÉDITION augmentée des chapitres sur les nouvelles instruments, du Chef d'Orchestre, d'exemples en gr. Partition etc. / 2te AUSGABE vermehrt durch: Die neuen Instrumente, Der Orchester-Dirigent, Partiturbeispiele etc.*

²⁸ Der Titel entspricht der vorigen Ausgabe, unter Verzicht auf die französische Fassung und mit abweichender Verlagsangabe: *ADOLF KUNZ / Musikverlag / BERLIN. / Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.*

Die erste von Berlioz autorisierte deutsche Ausgabe des *Grand Traité* wurde erst 1864 bei Gustav Heinze in Leipzig verlegt. Diese Ausgabe in der Übersetzung Alfred Dörffels erreichte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts sechs Auflagen, als sie in die Edition Peters übernommen wurde und dann in weiteren Auflagen nachgedruckt wurde.²⁹ Dörffels Übersetzung, die später auch die Grundlage für die Bearbeitung von Richard Strauss bildete, erschien zunächst in Oktavformat unter Verzicht auf den Abdruck der Partiturbeispiele, die jedoch später als Supplementband nachgeliefert wurden. Entsprechendes gilt auch für die 1904 im Rahmen der Gesamtausgabe der *Literarischen Werke* von Berlioz bei Breitkopf & Härtel erschienene Übersetzung von Detlev Schultz, deren Herausgeber Felix Weingartner in zahlreichen z. T. sehr ausführlichen Fußnoten die inzwischen erreichten Entwicklungen der Orchestertechnik und des Instrumentenbaus referiert, ohne in den Haupttext einzugreifen.³⁰ Die Ausgabe von Schultz und Weingartner stand im frühen 20. Jahrhundert in unmittelbarer Konkurrenz zu der Bearbeitung von Richard Strauss und wurde bald von dieser verdrängt, die sich als einzige Edition bis in die Gegenwart behauptet hat.³¹

Die einzelnen Übersetzungen zeichnen sich durch recht unterschiedliche Qualitäten aus. Es ist das besondere Verdienst des allerersten Berlioz-Übersetzers, Joseph Adolph Leibrock, eine vergleichsweise präzise und möglichst wörtliche Übersetzung des ursprünglichen berliozschen Textes geschaffen zu haben. Wie der Vergleich mit dem französischen Original zeigt, ist seine Übertragung geprägt von dem Bestreben, nicht nur den Sinn, sondern auch die Syntax des Originals nachzubilden. (Aus dieser Syntaxtreue lässt sich freilich manche Schwerfälligkeit der Übersetzung erklären.) Verdienstvoll ist Leibbrocks Fassung auch insofern, als sie auf jegliche heimliche Zutaten und ‚Verbesserungen‘ verzichtet, sondern es bei insgesamt nur drei – durchaus kritischen – Fußnoten belässt, die als „Anmerkungen des Übersetzers“ vom Haupttext deutlich abgesetzt sind. Hierin unterscheidet sich die Ausgabe des Braunschweiger Musikgelehrten von einigen späteren Editionen, denn die Geschichte der deutschen Übersetzungen des *Grand Traité* ist weithin zugleich eine Geschichte seiner Bearbeitungen.

Bereits die sprachlich blumigere Übertragung aus der Feder Grünbaums enthält einige bemerkenswerte Ergänzungen zum Haupttext und zusätzliche Notenbeispiele aus Werken Haydns und Mendelssohns, zwei Komponisten, die Berlioz selbst an keiner Stelle erwähnt (Haydn kam indes in der Feuilletonfassung noch vor, freilich nur in dem später eliminierten Abschnitt über den Baryton). So findet sich in Grünbaums Ausgabe (S. 132) ein längerer Absatz über die „parodierende Nachahmung“ der „Heldeninstrumente“ durch die Oboe, der

²⁹ *Instrumentationslehre* / von / Hector Berlioz. / Ein vollständiges Lehrbuch / zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren An- / wendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction / des Orchesters. / Mit 70 Notentafeln / und vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. / Autorisirte deutsche Ausgabe / von / Alfred Dörffel. / Leipzig, / Gustav Heinze. / 1864. [Zweite Auflage 1875, dritte Auflage 1881, vierte Auflage 1888, fünfte Auflage 1893; ab sechste Auflage, 1898, Leipzig, Edition Peters].

³⁰ *Hector Berlioz / Große Instrumentationslehre / Mit Anhang: / Der Dirigent / Zur Theorie seiner Kunst / Herausgegeben / von / Felix Weingartner / Leipzig / Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel / 1904* [S. VII:] *Große moderne Instrumentations- / und Orchestrationslehre / Genaue Bezeichnung des Gebietes, Darstellung des / Mechanismus und Studium über die Klangfarbe und / das Ausdrucksvermögen der verschiedenen Instrumente, / nebst einer großen Anzahl von Partiturbeispielen aus / den Werken der großen Meister und einigen noch nicht / veröffentlichten Werken des Verfassers. / Aus dem Französischen übersetzt / von / Dr. Detlev Schultz / Partiturbeispiele zur Instrumentationslehre ein besonderer Band.* [Zweite Auflage 1911, dritte Auflage 1921, zugleich: Hector Berlioz, *Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe*, X. Band].

³¹ *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss / Leipzig 1905 / C. F. Peters (9039)* [Neuausgaben: Leipzig, C. F. Peters 1955; Frankfurt/Main, C. F. Peters 1986].

durch ein Notenbeispiel (N°. 26a) aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* illustriert wird. Nachgerade kontraproduktiv erscheint die Ergänzung im Kapitel über das Horn, in der sich an Berlioz' Ausführungen über die „horribles cris des cors“ in Méhuls *Euphrosine et Corradin* unvermittelt folgende mit einem umfangreichen Notenbeispiel (N°. 42a) versehene Passage anschließt:

„Sehr sinnig hat Haydn in seiner Schöpfung das stille Wandeln des ersten Menschenpaars in seiner friedlichen Einsamkeit durch ein sanftes Solo zweier Hörner ohne weitere Begleitung ausgedrückt. Die in ruhiger Melodie fortschreitenden, harmonisch sich unterstützenden Doppeltöne mit einem leichten Anstrich von Sehnsucht bezeichnen sehr treffend das glückliche Einverständnis zweier liebenden Herzen, aber auch ihr wehmüthiges Bewusstsein trauriger Abgeschiedenheit von jedem anderen Wesen ihrer Gattung.“

In einem Brief an den Verleger der englischen Ausgabe, Alfred Novello, erwähnt Berlioz im Jahre 1855, dass die Haydn- und Mendelssohn-Beispiele und die zugehörigen Textpassagen ohne sein Wissen in die deutsche Ausgabe eingefügt wurden:

„J'approuve l'exemple extrait de Mendelssohn, mais celui de Haydn n'a aucun intérêt. En outre le texte français relatif à ces deux exemples est presque ridicule.“³²

In späteren Auflagen dieser Übersetzung sind diese und weitere Zusätze bereits nicht mehr als solche zu erkennen, sondern werden kommentarlos dem Haupttext einverleibt. Auch die Zahl der von fremder Hand eingefügten Partiturbeispiele hat sich weiter erhöht. Neben den genannten Beispielen von Haydn und Mendelssohn werden in dieser Ausgabe zusätzlich u. a. auch Richard Wagners *Lohengrin* (an prominenter Stelle als N°. 1a bereits auf S. 10) sowie Giacomo Meyerbeers *Struensee* (N°. 37b, S. 170) und *Dinorah* (N°. 63a, S. 305) ausführlich kommentiert und durch Partiturbeispiele musikalisch illustriert. Grünbaums Übersetzung kursierte, wie erwähnt, in der Massenaufgabe der *Musikalischen Volksbibliothek* noch im frühen 20. Jahrhundert, und ihre Leser mussten zwangsläufig sämtliche dieser Zusätze für den originalen Berlioz halten.

Erst Alfred Dörrfels Übersetzung präsentierte tatsächlich 1864 zum ersten Mal eine zuverlässige deutsche Ausgabe des *Grand Traité*, der jetzt erst den hierzulande fortan verbindlichen Titel *Instrumentationslehre* erhielt. Das von Berlioz unterzeichnete Vorwort, das tatsächlich allerdings nicht vom Autor selbst, sondern von Richard Pohl nach den Anweisungen des Verlegers Heinze verfasst wurde, unterstreicht nachhaltig die Authentizität des Textes:

„Es war längst mein Wunsch, die Instrumentationslehre – deren Verbreitung in Frankreich, England, Italien und Spanien eine für den Autor höchst erfreuliche Thatsache ist, – auch in Deutschland, dem meine Sympathien von jeher so lebhaft zugewendet waren, noch allgemeiner als bisher verbreitet zu sehen. Denn hier fehlte es noch an einer vollständigen und correcten Ausgabe.“³³

Der Musikkritiker und Lektor Dörrfel hatte sich nicht zuletzt durch seine Notenausgaben der Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel und Peters große Verdienste erworben.³⁴ Dörrfels Ausgabe bringt – ähnlich wie vor ihm Leibrock – den Text ohne Ergänzungen und Anmerkungen. Dies unterscheidet sie nicht nur deutlich von der bis dahin einzigen *Traité*-Über-

³² Vgl. *Correspondance générale*, Bd. V (1855–1859), Paris 1989, S. 183–184.

³³ *Instrumentationslehre* (wie Anm. 29). Zur Verfasserschaft des Vorworts vgl. *Correspondance générale*, Bd. VI (1859–1863), Paris 1995, S. 511. Zum Verhältnis Berlioz-Pohl siehe den Beitrag von Peter Jost, „Berlioz und Wagner in den Schriften von Richard Pohl“, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. v. Sieghart Döhring, G. Braam, A. Jacobshagen, Kongressbericht Bayreuth 2001 (Dr. in Vorb.).

³⁴ Vgl. Lothar Schmidt, Art. „Dörrfel, Alfred“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 5, Kassel u. a. 2001, Sp. 1310–1312.

setzung Grünbaums, sondern auch von den beiden am Beginn des 20. Jahrhunderts (im Anschluss an die Berlioz-Feiern zu seinem 100. Geburtstag im Jahre 1903) konkurrierenden Ausgaben von Felix Weingartner und Richard Strauss.

Weingartners und Strauss' Ausgaben enthalten die weitreichendsten editorischen Eingriffe, gehen dabei jedoch von höchst unterschiedlichen Voraussetzungen aus. Betrachten wir zunächst die heute nur noch selten herangezogene Ausgabe von Weingartner, der die Neuübersetzung von Detlev Schultz zugrunde liegt. Schultz' Übersetzung ist vergleichsweise schlanker und knapper als die seiner Vorgänger, gleichwohl besonders prägnant und präzise, wie sich anhand von Textvergleichen deutlich zeigen ließe.³⁵ In der Buchausgabe Felix Weingartners sind die Kommentare des Herausgebers konsequent in den Fußnotenapparat verbannt, und nicht – wie wenig später bei Strauss – in gleicher Schriftgröße in den Haupttext eingefügt. Weingartners Bearbeitung erhebt nicht in gleicher Weise wie Strauss den Anspruch, Berlioz' Arbeit weiterzuführen oder zu verbessern, bietet jedoch einen sehr zuverlässigen Kommentar, der den inzwischen erreichten Entwicklungen der Orchestertechnik und des Instrumentenbaus Rechnung trägt. Hierfür versicherte sich Weingartner der Mitarbeit zahlreicher Experten, darunter Camille Chevillard, Charles Malherbe, Max Ibach und Alfred Sittard sowie mehrerer Mitglieder der Berliner Hofkapelle, deren Chefdirigent Weingartner damals war. Die Kommentare in Weingartners Ausgabe entfallen auf vier Hauptgruppen: 1. Erörterung sprachlicher Probleme im Original; 2. biographische Angaben zu den von Berlioz genannten, im frühen 20. Jahrhundert jedoch nicht mehr allgemein bekannten Persönlichkeiten;³⁶ 3. Hinweise auf neue Entwicklungen des Instrumentenbaus und der Spieltechnik;³⁷ 4. instrumentatorische Neuerungen in jüngeren Kompositionen, insbesondere bei Richard Wagner.³⁸ Gewiss kann man Weingartners Ausgabe nicht in jeder Hinsicht an den Maßstäben heutiger wissenschaftlicher, textkritischer Editionen messen. Für ihre Zeit war sie jedoch eine sehr bedeutende Editionsleistung, die die Integrität des Berlioz'schen Textes respektierte und zugleich die Benutzbarkeit zu Unterrichtszwecken auch sechzig Jahre nach dem Erscheinen des *Grand Traité* gewährleistete. Sie bietet neben der fachlich und stilistisch besten deutschen Übertragung zugleich einen umfassenden und profunden Kommentar, der als „Paratext“ klar separiert bleibt.³⁹

Dies gilt bekanntlich nicht in gleichem Maße für die Ausgabe von Richard Strauss.⁴⁰ Sie enthält und erörtert neben den von Berlioz vorgesehenen Partiturbeispielen zahlreiche vom Herausgeber hinzugefügte, vor allem aus Werken von Wagner (nämlich aus der *Faust-Ouvertüre*, *Götterdämmerung*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tristan und Isolde*, *Das Rheingold*, *Siegfried*, *Tannhäuser*, *Die Walküre*) und

³⁵ So benötigt Schulz für die Übersetzung der Einleitung, die im französischen Original 412 Wörter umfasst, nur deren 367, gegenüber 401 bei Leibrock und 390 bei Dörffel. Die annähernd gleiche Wortanzahl bei Berlioz und Leibrock ist vor allem auf die bereits angesprochene Syntaxtreue dieser Übersetzung zurückzuführen.

³⁶ Beispielsweise Charles Auguste de Bériot, Pierre-Marie François Baillot und Peter von Winter (S. 8), François Antoine Habeneck (S. 17), Antonio Maria Gasparo Sacchini (S. 36) oder Antoine Guillaume Dieppo (S. 192).

³⁷ Hierzu zählen auch Berichtigungen einzelner Angaben von Berlioz, die durch jüngere Entwicklungen des Instrumentenbaus überholt waren, etwa zur Ausführung der Triller auf der Oboe, S. 94 f. Unter den neu hinzugekommenen Instrumenten werden z. B. die chromatische Pedalharfe und pedallose chromatische Harfe von Pleyel (S. 73), das Heckelphon (S. 100) und die Ventiltrompeten (S. 165) diskutiert.

³⁸ So z. B. Wagners Verwendung der Bass-Trompete (S. 177) und der Kontrabassposaune (S. 180).

³⁹ Vgl. oben, Anm. 1.

⁴⁰ Zu Strauss' Bearbeitung siehe Edward Lockspeiser, *The Berlioz-Strauss treatise on instrumentation*, in: *ML* 50 (1969) 1, S. 37–44.

natürlich von Strauss selbst, der mit *Feuersnot*, *Symphonia domestica*, *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, *Tod und Verklärung* und *Also sprach Zarathustra* prominent vertreten ist. In dem Bestreben, das Werk auf den neuesten Stand der Orchestertechnik zu bringen, nahm Strauss im Text sehr umfangreiche Ergänzungen vor, die in erster Linie den genannten Werken gelten, „wobei das Alpha und Omega meiner Ergänzungen naturgemäß die Partituren Richard Wagners sind.“⁴¹ Anders als bei Weingartner bilden Strauss' Ergänzungen einen gleichwertigen Bestandteil des Haupttextes und erfahren durch Wellenlinien am Spaltenrand typographisch zudem eine besondere Hervorhebung. Es erfordert einige Mühe, sich auf dieser Textgrundlage auf das eigentliche Thema des Buches einzulassen, die Instrumentation vor 1840. Zu sehr wird der Leser dazu angehalten, sich die teleologische, im Werke Wagners gipfelnde Musikgeschichtskonstruktion des Bearbeiters und seiner Epoche zu eigen zu machen, als dass in dieser Perspektive ein Verständnis für die Entwicklung der Orchestersprache und der musikalischen Poetik im frühen 19. Jahrhundert eine Chance hätte. Ungeachtet der Modernität von Berlioz' Instrumentierungskunst ist sein *Grand Traité* primär historisch-retrospektiv angelegt, wie aus der besonderen Akzentuierung der Musik Glucks, Beethovens und Webers deutlich wird.⁴²

Welche vorläufigen Schlussfolgerungen lassen sich hieraus im Hinblick auf die deutsche Berlioz-Rezeption ziehen? Die „Instrumentationslehre“ wurde in Deutschland nicht nur in Übersetzungen, sondern in Bearbeitungen rezipiert, die in unterschiedlicher Weise den originalen Text transformieren und erweitern: bei Weingartner um einen sauber getrennten und fachlich fundierten Kommentar, bei Grünbaum um heimliche, gleichsam germanisierende Zutaten, und schließlich bei Strauss um eine konsequente Fortschreibung und Aktualisierung des Gegenstandes insgesamt. Die Verdienste von Strauss in dieser Hinsicht sind völlig unbestritten: Zum einen bietet seine Bearbeitung eine bis heute grundlegende Darstellung der Instrumentation bei Wagner, auf die alle jüngeren Arbeiten zu diesem Thema aufbauen,⁴³ zum anderen gewährleistet die Aktualisierung, dass das Buch für Unterrichtszwecke bis in die Gegenwart hinein verwendbar blieb. Abgesehen davon, dass der ursprüngliche Text bei ihr in den Hintergrund rückt, ist Strauss' Ausgabe aber vor allem wegen ihres Geschichtsbildes problematisch. Strauss sah in Berlioz' Schrift „ein Werk voll genialer Ahnungen, deren Erfüllung durch Richard Wagner für jeden Kundigen so deutlich ist“ und rühmte die „leuchtende Sehergabe, die für den aufmerksamen Leser oft in wenigen Zeilen den ganzen Wagner voraussehen lässt.“⁴⁴ Nachdem die deutsche Musikpublizistik Berlioz bereits Jahrzehnte zuvor zu einer Galionsfigur der sogenannten „neudeutschen Schule“ erklärt hatte, als deren teleologischer Bezugspunkt zunehmend das Werk Richard Wagners in den Vordergrund rückte, wurde der Franzose mehr und mehr auf die Rolle des Vorläufers verwiesen. Es erübrigt sich, an dieser Stelle näher darauf einzugehen, wie wechselseitig die persönlichen Beziehungen zwischen Berlioz und Wagner waren.⁴⁵ Aber auch und

⁴¹ *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, (wie Anm. 31), S. III.

⁴² Vgl. Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise*, S. XXX–XXXI.

⁴³ Zu nennen sind hier vor allem Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt 1952, 21974, Kapitel V, S. 57–65; sowie Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 24), Regensburg 1970. Voss zufolge (ebd., S. 13) sind die aufschlussreichsten Aussagen über Wagners Instrumentation „in den Ergänzungen, die Strauss der Berliozschen Instrumentationslehre beigelegt hat“, zu finden.

⁴⁴ *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss* (wie Anm. 31), S. I.

⁴⁵ Vgl. P. Bloom, „Berlioz and Wagner: Épisodes de la vie des artistes“, in: *The Cambridge Companion to Berlioz*, S. 235–250; sowie den Kongressbericht *Berlioz, Wagner und die Deutschen*.

gerade im Bereich der Instrumentation verfolgten Berlioz und Wagner in vieler Hinsicht unterschiedliche Ziele. Ist die Orchesterbehandlung zumal des frühen Berlioz einer Ästhetik des Charakteristischen, oftmals gar des Hässlichen verpflichtet, was sich in grellen Kontrasten und einer Vorliebe für naturalistische Klangwirkungen manifestiert, so liegen die besonderen Qualitäten der Instrumentation des späteren Berlioz wie derjenigen Wagners primär im Kontinuum der Klangfarben, in den Verschmelzungsklängen und in dem vor allem von Adorno herausgestellten „Auskomponieren der Übergänge“.⁴⁶ Und während der späte Berlioz ebenso wie Wagner tendenziell alle Momente der Klangentstehung unhörbar macht, kehrt der Komponist der *Symphonie fantastique* sie hervor und steigert sie bisweilen bis zur auskomponierten Geräuschhaftigkeit.⁴⁷ „Tout corps sonore mis en œuvre par le compositeur est un instrument de musique.“ – „Jeder vom Tonsetzer verwendete klingende Körper ist ein musikalisches Instrument.“ Dieser zentrale Gedanke der „Instrumentationslehre“, dessen kompositorische Konsequenzen weit über die Musik des 19. Jahrhunderts hinausweisen, stammt aus dem ersten Feuilleton-Artikel vom 21. November 1841.

Die Geschichte der deutschen Ausgaben von Berlioz' „Instrumentationslehre“ verdeutlicht, wie der Text im Wandel der Zeit den jeweiligen Bedürfnissen angepasst wurde, wobei sich schließlich gerade jene Fassung durchsetzte – diejenige von Richard Strauss – die die weitreichendste Bearbeitung darstellt. Diese Rezeptionsgeschichte spiegelt die schnelle Entwicklung des Instrumentenbaus und der Orchestertechnik, die es mit sich brachte, dass Instrumentationslehren in ihren mechanisch-technischen Bereichen generell rasch veralten und von späteren Generationen nur noch dann zu Rate gezogen wurden, wenn sie – wie im Falle von Berlioz – auch auf ästhetischem Gebiet Wesentliches zu sagen hatten.⁴⁸ Schon Richard Strauss erkannte in den von ihm sogenannten „ästhetischen Fragen der Orchestertechnik“ das Hauptinteresse:

„Der unvergängliche Wert von Berlioz' Buch liegt nun aber darin, dass Berlioz, der als erster die schwierige Materie mit größtem Sammlerfleiß geordnet und bearbeitet hat, sofort mit größter Beharrlichkeit nicht nur die mechanische Seite behandelte, sondern durchweg die ästhetischen Fragen der Orchestertechnik in den Vordergrund rückte.“⁴⁹

Insofern liegt es nahe, sich heute wieder der ursprünglichen Fassung zuzuwenden, den sechzehn Feuilletonartikeln, denn sie enthalten die ästhetische Substanz der „Instrumentationslehre“. Sämtliche (oder zumindest die wesentlichen) Schichten des Palimpsestes ließen sich indessen ohnehin nur in einer digitalisierten Ausgabe adäquat zugänglich machen.⁵⁰

⁴⁶ Adorno, *Versuch über Wagner*, S. 57–65. Zur Instrumentation in Berlioz' *Les Troyens* im Vergleich zu Wagner siehe Jürgen Maehder, „Orchesterbehandlung und Klangregie in *Les Troyens* von Hector Berlioz“, in: *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik)-Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, hrsg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Anif/Salzburg 2002, S. 511–537, insb. 530 f.

⁴⁷ Zu Berlioz' Klangfarbenästhetik siehe Michel Guiomar, *Le Masque et le fantôme. L'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz*, Paris 1970.

⁴⁸ Einen Überblick über die auf Berlioz aufbauenden Instrumentationslehren gibt Katja Messwarb, *Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt 1997 (*Europäische Hochschulschriften* XXXVI/171).

⁴⁹ *Instrumentationslehre von Hector Berlioz / ergänzt und revidiert von Richard Strauss* (wie Anm. 31), S. I.

⁵⁰ Im Rahmen der Berlioz-Gesamtausgabe wird in Kürze eine kritische Edition des *Grand Traité* erscheinen, hrsg. v. P. Bloom (= Hector Berlioz, *New Edition of the Complete Works* 24). Bemerkenswerterweise schreibt auch die jüngste englische Neuausgabe (Macdonald, *Berlioz's Orchestration Treatise*) die hier skizzierte Rezeptionsgeschichte des „Palimpsestes“ fort, wenn auch in wiederum eigener Weise: Sie lässt Übersetzung und Kommentare abschnittsweise im Haupttext alternieren. Der Herausgeber verzichtet aus pragmatischen Erwägungen auf die Wiedergabe der meisten heute relativ leicht zugänglichen Notenbeispiele von Berlioz, Beethoven, Gluck u. a. und illustriert stattdessen Berlioz' Bemerkungen über entlegene Werke mit eigenen Notenbeispielen, die im *Grand Traité* fehlen.