

Hector Berlioz (1803–1869) – Symphonie fantastique op. 14

»Berlioz will auch gar nicht für artig und elegant gelten; was er haßt, faßt er grimmig bei den Haaren, was er liebt, möchte er vor Innigkeit zerdrücken. ... Wir wollen aber auch das viele Zarte und Schönoriginelle aufsuchen, das jenem Rohen und Bizarren die Wage hält.«
Robert Schumann

Nicht nur Schumann konnte der 26-jährige Berlioz mit seinem ersten großen Werk für sich einnehmen. Auch Spontini, Meyerbeer und Liszt waren begeisterte Zuhörer der Uraufführung 1830 im Pariser Conservatoire. Mit einem Schlag errang Berlioz gleichzeitig die lang ersehnte Anerkennung seiner Eltern und vieler Skeptiker seiner nahezu autodidaktischen kompositorischen Bildung, deren Hauptbestandteile exzessive Opernbesuche und ein intensives Studium Beethovenscher Partituren waren. Beides hinterließ Spuren in der Fantastique. Der 4. Satz stammt direkt aus Berlioz' Fragment gebliebener Oper *Les Francs-Juges*, vor allem aber sind es – von doppelten Pauken bis zum plastischen Nebeneinander – Mittel der Oper, die in die Sinfonie Eingang fanden.

Ungeachtet der »Hoffnung, daß die Symphonie an und für sich, und abgesehen von aller dramatischen Absicht, ein musikalisches Interesse darbieten kann«, veröffentlichte Berlioz zur Uraufführung ein detailliertes poetisches Programm, dessen Hintergrund seine Schwärmerei für die englische Schauspielerin Harriet Smithson war (die er allerdings erst viel später überhaupt persönlich kennenlernte und 1833 tatsächlich heiratete!). Mit der semantisch aufgeladenen *idée fixe* statt klassischer Themenverwandtschaft setzte Berlioz neben der Gattung der Programmmusik auch den Gedanken des Leitmotivs in die Welt.

*»Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall von Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer *idée fixe*, die er überall wiederfindet, überall hört.«*

Rêveries. Passions

Die große Einleitung des ersten Satzes eröffnet fast bildlich den Raum für die ganze Erzählung: Ein einzelner repetierter Ton entfaltet sich harmonisch als Grundlage für eine weit gespannte elegische Melodie der Geigen, deren Seufzermotiv auf die *idée fixe* voraus weist. Über einem Orgelpunkt folgt ein geheimnisvoll statischer Wartezustand, in dem ein Wechsel von Signalrufen durch mediantische Umfärbungen immer neu ausgeleuchtet wird.

»Der Übergang aus jenem Zustand melancholischer Träumerei, unterbrochen durch Anwandlungen grundloser Freude, zu jenem einer wahnsinnigen Leidenschaft mit ihren Regungen von Raserei und Eifersucht, ihrer zurückkehrenden Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihren religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.«

Die sehnsüchtig drängende *idée fixe* beherrscht das ganze Allegro: Verselbständigte Motivteile werden Anlass und Material amorpher Passagen sowie anarchischer, naturhafter Aufwallungen, die oft wie ins Leere führen. Jähe Stimmungsumschwünge, rasante Gänge durch die Tonarten, unerwartet zart ziselierte Kontrapunkte, eine suchende Oboen-Melodie über sich aufschaukelnder Themenkopf-Imitation in Bratschen und Celli – selbst die überdrehte Bestätigung und der Religiosamente-Schluss können nicht über die Zerbrechlichkeit dieser Architektur hinwegtäuschen.

Un Bal

Ein unregelmäßig gruppiertes, immer wieder in unerwartetes Licht getauchtes Präludieren öffnet den Vorhang auf einen rauschenden Walzer, der nur hin und wieder ironisch gebrochen scheint. Die Extreme des Bläserregisters sind ausgespart, der Glanz zweier Harfen verstärkt die tonale Aufhellung ins mediantische A-Dur. Die *idée fixe* gleicht sich zwar rhythmisch dem Tanz an, bleibt aber durch ihre Entrückung ins potenziert subdominante F unerreichbare Vision. In der Coda erscheint sie noch einmal, schwebend in einen Liegeton eingespannt, zum Terzenduett und Innehalten in der Oktav-Vereinigung sich weitend, bis im nächsten Moment der Walzer wieder darüber herfällt.

Scène aux Champs

»Nach tausendfacher Unruhe schöpft er Hoffnung; er glaubt geliebt zu werden. [...] dieses pastorale Duo versenkt ihn in eine liebliche Träumerei. Die Melodie erscheint für einen Augenblick wieder. Am Schluß wiederholt einer der Hirten den Kuhreigen; der andre antwortet nicht mehr... Fernes Donnergerollen... Einsamkeit... Stille«

Ein räumlich inszenierter Dialog der Pastoral-Instrumente Englischhorn und Oboe evoziert auch durch seine metrische Unklarheit das Bild unberührter Natur. Das in immer neuen Variationen auftretende sangliche Thema des Satzes ist Inbegriff paradiesischen Aufgehobenseins: Zum schlichten In-sich-Kreisen treten der süße Schmelz der Oberterz und eine cantus firmus-artig ansteigende Klarinettenphrase hinzu. Der verführerisch leuchtende Bläserklang ist von den Streichern anfangs nur grundiert, später ergänzen sich die Schichten mit immer neuen Gegenstimmen. Verdüsterungen dieser nostalgischen Seligkeit scheinen zunächst nur traumhaft angedeutet. Erst die idée fixe irritiert: Ihre gerade metrische Struktur passt sich nicht – wie im zweiten Satz – in die Umgebung ein, sondern bleibt ein Fremdkörper, der große Eruptionen in Form eines aggressiv auftretenden Bassmotivs hervorruft. Das Metrum gerät aus dem Gleichgewicht, die idée bleibt auf einem Spitzenton „hängen“, während sich die Gegenstimme in einen dramatischen Ausbruch versteigt. Alles Motivische ist verschwunden, die angestaute Erregung in gespannter Harmonik konzentriert, bevor sie, fast zu schnell, ritardierend abflaut. Der Abgesang der Melodie unterbleibt, erst in einer Abschiedsgeste scheint sie versöhnt auf.

Marche au Supplice

»...schauerliche Vision, in der er glaubt, er habe die Geliebte getötet, sei zum Tod verurteilt und nehme an seiner eigenen Hinrichtung teil. Zum Schluß erscheint noch einmal die »Melodie«, wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen vom verhängnisvollen Streich.«

Die stumpfe, geräuschhafte Eröffnung der Pauken und Bläser bereitet den Wechsel zweier Ideen vor: ein groß ausgreifendes Skalen-Thema, das in der Ritualhaftigkeit einer strengen Variationenfolge sukzessive durch Kontrapunkte ergänzt wird, und ein militärischer Marsch, dessen helle Klangfarbe von geradezu brutalen, rauen Pedaltönen in der Tuba untergraben ist. Das zunehmend aufgepeitschte Gegeneinander von Streichern und Bläsern hält erst für den Auftritt der idée fixe in gequälter C-Klarinette inne, bevor es über ihr zusammenschlägt.

Songe d'une nuit du Sabbat

»Er sieht sich umringt von einem widerlichen Haufen Hexen und Teufel, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, Ausbrüche von Gelächter, ferne Schreie. Schließlich tritt die Melodie auf, die zu einer trivialen, gemeinen Tanzweise geworden ist: das geliebte Wesen ist's, das zum Hexensabbat kommt, um beim Leichenbegräbnis seines Opfers dabei zu sein. Nun beginnt die Zeremonie, die Glocken läuten, das ganze infernalische Element wirft sich nieder; ein Chor singt die Totensequenz, zwei andere Chöre wiederholen sie, auf burleske Weise parodierend; schließlich wirbelt der Sabbat-Rundtanz vorüber, in seinem gewaltigsten Ausbruch mischt er sich mit dem Dies irae, und die Vision ist zu Ende.«

Eine Reihe ausdrucksstarker musikalischer Bilder, deren direkte Abfolge von dies irae-Choral und Walpurgisnacht direkt dem Ende des von Berlioz kurz zuvor kompositorisch verarbeiteten *Faust I* entlehnt scheint, bildet das Finale des drame musical. Aus einer Einleitung, die stellenweise geradezu Bartók'sche Züge trägt, tritt eine idée fixe hervor, deren bizarre Verfremdung beispielhaft für Berlioz' Klangeffekte ist: Mit Es-Klarinette und piccolo-Flöte überlagern sich die grellsten Farben des Orchesters zu einem ordinären, durch die Vorschläge noch verschmutzten Ton. Das Gegenstück dazu ist die grobe, erdige Instrumentierung der dies irae-Ausschnitte (kleine Noten: orig.) mit vier Fagotten und den gerade erst erfundenen Ophicléiden (heute: Tuben). Ihre diminuierte Wiederholung verunklart die ursprüngliche Metrik, während die vom Choral entkoppelten Glocken ein weiteres Moment von Irrationalität hinzufügen. Voller Ironie wird der Hexenrundtanz in einem geradezu akademischen Fugato vorgestellt, erst später zeigt er in chromatisch zusammengedrückter Form und schließlich mit col legno-Geklapper seine dämonische Natur.

Nicht nur prosahafter Phrasenbau und Emanzipation der Klangfarbe zu einem zentralen Parameter weisen auf Mahlers Symphonik voraus; insbesondere ist es die Konfrontation des Subjekts mit der entfesselten Masse, sind es Einbrüche des Naturhaften wie Transzendenten, Parodie und absichtsvolle Trivialität. In ihrer Hingabe an Rausch und Traum ist die *Symphonie fantastique* aber auch erstes Beispiel jener Seite der Romantik, die mit der Betonung des Unbewussten, der Suche nach dem unmittelbaren künstlerischen Ausdruck innerster Seelenregungen ihre Fortsetzung im Expressionismus findet.

Almut Gatz