

Poetische Entgrenzung – Hector Berlioz' Symphonie dramatique *Roméo et Juliette*

Was erwartet man von einem musikalischen Werk, welches das berühmteste Liebesdrama aller Zeiten, Shakespeares *Romeo and Juliet*, vertont und eine Besetzung mit Gesangssolisten, Chören und Orchester vorzuweisen hat? Vermutlich ausgedehnte Liebesduette und eine recht genaue Wiedergabe der Handlung. Wenn es sich dabei um ein Werk des französischen Romantikers Hector Berlioz handelt, sollte man freilich jegliche Erwartung gleich wieder beiseite räumen. Wenn sich Berlioz dem Liebesmythos zuwendet, wie er es in seiner 1839 komponierten und uraufgeführten *Symphonie dramatique Roméo et Juliette* tat, gibt es garantiert kein Liebesduett, und die Handlung wird nur soweit mitgeteilt, wie sie für poetische Augenblicke, musikalische Dramatik oder emotionale Hochspannung sorgen kann.

Ungewöhnlich ist es zu dieser Zeit ohnehin, dass sich Berlioz der Tragödie innerhalb einer Sinfonie widmet. Aber der Komponist, der mit seiner *Symphonie fantastique* (1830) und *Harold en Italie* (1834) die Initialzündung lieferte für die Entwicklung der Programmmusik – die in hitzige Kontroversen mündete –, suchte sich als radikales Experimentierfeld für seine Neuerungen eben mit Vorliebe die altehrwürdige, hochanspruchsvolle, aber seinerzeit ästhetisch und formal recht betonierte Gattung Sinfonie aus. Ausgerechnet! Weswegen die Meinungen über sein Werk bis heute zwiespältig geblieben sind.

»Faszination des Befremdlichen«

Sein Einfluss auf die Geschichte der Sinfonie kann allerdings kaum überschätzt werden. Es sei die »Faszination des Befremdlichen«, die von seinen Werken ausgehe, schreibt der Musikwissenschaftler Wolfram Steinbeck über Berlioz' sinfonische Musik. Befremdend sei ihre »exzessive Heftigkeit, ›romantische‹ Intensität und mitunter sogar Rücksichtslosigkeit des Ausdrucks«, die sich in der Arbeit mit Instrumentalmitteln niederschläge,

die vor allem der Oper entstammen. Weiterhin falle die Vielzahl drastischer Effekte und raffinierter Instrumentalwirkungen auf, genauso wie der Einsatz komplexer Satzstrukturen einerseits und ans Banale grenzende Melodienseligkeit andererseits, außerdem die radikale Kontrastfähigkeit und die scheinbar willkürliche Unregelmäßigkeit des Satzbaus. »All diese zu seiner Zeit hochmodernen, aber durchaus nicht unumstrittenen Mittel«, schreibt Steinbeck, »werden durch eine versteckte, hintergründig waltende Ratio gesteuert und zusammengehalten, der mit herkömmlichen Mitteln, d.h. mit den vor allem in Deutschland des 19. Jahrhunderts entwickelten Formkriterien nicht oder nur schwer beizukommen ist«.

Dies trifft auch uneingeschränkt auf Berlioz' *Roméo et Juliette* zu. Das ist für Berlioz selbstverständlich: Die formale Gestaltung unterwarf er seiner poetischen Idee und nicht umgekehrt. Dementsprechend wandelte er die gattungstypisch normierte Form um in ein Werk poetischer Entgrenzung, das Programm- und Ballettmusik, Solokantate, Sinfonie und Opernszenen gleichermaßen in sich vereint.

Der Originaltext ist Nebensache

Für Berlioz war das Pariser Gastspiel einer englischen Theatergruppe 1827 die Initialzündung für seine Shakespearebegeisterung. Er sah neben der Aufführung des *Hamlet* auch *Romeo and Juliet* – in einer stark gekürzten und auch inhaltlich leicht veränderten Version, wie es damals, in Zeiten, da man *Romeo and Juliet* noch als mäßiges Stück erachtete, eben üblich war. Berlioz war des Englischen nicht mächtig, dennoch war die Wirkung seiner Theaterbesuche immens: »Shakespeare, der so unerwartet über mich kam«, berichtet er, »traf mich wie ein gewaltiger Blitzschlag, dessen Strahl mir mit überirdischem Getöse den Kunsthimmel öffnete und mich bis in seine weitesten Fernen blicken ließ. Ich erkannte die echte dramatische Größe, Schönheit und Wahrheit.« In seinen Memoiren beschreibt Berlioz seine Eindrücke während der Aufführungen: »Aber das Spiel der Darsteller, besonders das der Darstellerin [Harriet Smithson, Berlioz'

spätere Frau!], die Reihenfolge der Szenen, die Gebärden und der Klang der Stimmen bedeuteten für mich mehr und brachten mir Shakespeares Gedanken und Leidenschaften viel näher als die Worte meiner blassen, ungenauen Übersetzung.« Es war die Dramatik und Emotionalität der szenischen Darstellung, ihrer Gesten und Klänge, es waren die Menschen und ihre Leidenschaften und Konflikte, die Berlioz in den Bann zogen, weniger die Worte, die sie sprachen. Von »verzweifelten Kämpfen der Liebe und des Todes«, vom »Rausch des Glücks im Kampf mit Raserei und Verzweiflung, wollüstigen Liebesseufzern, verwandelt in Todesröcheln«, schreibt Berlioz an anderer Stelle über *Romeo and Juliet*. Kein Wunder, dass ihn das Stück unmittelbar inspirierte: »Welch' ein Sujet! Wie ist alles darin für die Musik vorgezeichnet!«

Doch Berlioz kam erst 1839 dazu, seine Pläne umzusetzen. Sponsor seines kompositorischen Unternehmens war niemand Geringeres als der bereits kränkelnde Starvirtuose Niccolò Paganini, dem Berlioz *Roméo et Juliette* dann auch widmete. Paganini hatte Berlioz im Dezember 1838 nach der Uraufführung von *Harold en Italie* 20 000 Franc geschenkt.

Das Libretto zu *Roméo et Juliette* skizzierte Berlioz zunächst als Prosatext selbst, für die Versifizierung sorgte der französische Dichter Émile Deschamps. Berlioz ging mit den Szenen und Motiven aus Shakespeares Drama recht frei um, verband Vokal- und Instrumentalteile locker und ohne durchgängige Handlung miteinander. Überraschenderweise wird die Schilderung der Liebesszenen ganz dem Orchester überlassen. Im Vokalpart dominieren die Chöre, die entweder Erzählfunktion besitzen oder die beiden verfeindeten Familien darstellen. Die drei Gesangssolisten – Alt, Tenor, Bass – spielen eine untergeordnete Rolle, sieht man einmal von der Basspartie des Père Laurence im Finale ab, der als Vermittler zwischen den Familien für den finalen Frieden sorgt. Alt und Tenor haben keine bestimmte Rolle inne, sondern reflektierende Funktion.

Form und Inhalt

Berlioz bezeichnete *Roméo et Juliette* als »Symphonie dramatique«, als »dramatische Sinfonie«. Ihre formale Anlage ist äußerst ungewöhnlich und komplex. Der Berlioz-Biograph Wolfgang Dömling beschrieb sie als »erweiterte Sinfonie«, die einem fünfsätzigen Konzept folge, das durch weitere drei Sätze (Introduktion, Prolog, »Juliettes Leichenzug«) angereichert sei. Die Großanlage wiederum ist dreiteilig und jeder Teil nochmals untergliedert. Der Komponist stellte den einzelnen Abschnitten jeweils einen kurzen inhaltlichen Abriss voran.

Teil I stimmt auf die folgenden eineinhalb Stunden Musik ein, stellt die Hauptthemen der nachfolgenden Instrumentalsätze im entsprechenden Textzusammenhang vor und erzählt die Handlung. Zunächst erklingt die *Introduction*, eine ausgedehnte Orchestereinleitung, die den Kampf zwischen den verfeindeten Familien der Montagues und Capulets ebenso darstellt wie dessen Beilegung durch die Intervention des Fürsten. Es folgt der ausführliche *Prologue*: Chor, Alt und Tenor singen von der ewigen Feindschaft der Montagues und der Capulets, vom fürstlichen Verbot der Blutrache und der brennenden Liebe zwischen Roméo, Zögling der Montagues, und Juliette, Angehörige der Capulets. Sie nehmen auch bereits den Tod der beiden vorweg und die finale Versöhnung der Familien. Die Alt-Stimme intoniert ein Strophenlied über das Glück der ersten Liebe und preist Shakespeare als den Dichter des ersten Liebesglückes. Der Tenor singt von der Traumfee Mab, die Roméo heimsuchen wird.

Teil II besteht aus drei Einzelsätzen, die deutlich die Charaktere von Sinfoniesätzen besitzen. Zunächst erklingt ein instrumentales *Allegro* mit langsamer Einleitung. Es widmet sich Roméo, der einsam während eines Festes im Hause der Capulets seiner Liebessehnsucht nachsinnt und sein Schicksal betrauert, sich hoffnungslos in Juliette aus dem Hause der verhassten Capulets verliebt zu haben. Es folgt ein ruhig-heiteres *Adagio*, das die zu Ende gegangene Festnacht im nun leeren Garten der Capulets malt. Die jungen Capulets verlassen das Fest, ziehen vorüber und singen, berauscht von der Ballmusik (Doppelchor: »Ohé! Capulets,

bon soir!«). Als Roméo noch einmal in den Garten der Capulets schleicht, sieht er die Angebetete auf einem Balkon, die sich unbeobachtet fühlt und der Nacht ihre Liebe zu Roméo anvertraut. In freudiger Erregung macht dieser sich bemerkbar, und in beiden lodern die Flammen der Liebe auf. Am Ende von Teil II steht ein instrumentales *Scherzo (La reine Mab ou la Fée des songes)*, das die Träume Roméos einfängt, die ihm von der Traumfee Mab zugeflüstert werden.

Mit Teil III springt die Handlung ans Ende des Dramas. Es erklingt der vokal-instrumentale Zwischensatz *Convoi funèbre de Juliette* (Juliettes Leichenzug). Die leblos erscheinende Juliette wird in die Familiengruft der Capulets gebracht. In Wahrheit aber ist sie gar nicht tot, sondern hatte nur einen Kräutertrank genommen, der sie für zweiunddreißig Stunden in einen todesähnlichen Schlummer versenkte. Sie wollte der von ihrem Vater geplanten Heirat mit Paris entgehen. Roméo, der von alldem nichts weiß, ist erschüttert. Es folgt der Instrumentalsatz *Roméo au tombeau des Capulets* (Roméo in der Gruft der Capulets), der als vierter Sinfoniesatz verstanden werden kann: Als Juliette aus ihrem Schlaf erwacht, weicht die überschwängliche Freude bald größter Verzweiflung. Die Liebenden wählen angesichts ihres ausweglosen Schicksals den Freitod. Ein großes, opernhafes Solo-Chor-Finale – der fünfte Sinfoniesatz, der deutlich auf das Finale von Beethovens neunter Sinfonie verweist – beendet das Werk: Angesichts der Verzweiflungstat der beiden Jugendlichen brechen beide Familien wieder in heftigen Streit aus. Sie beruhigen sich erst, als Père Laurence (Pater Lorenzo), Juliettes Vertrauter, vermittelnd zwischen die beiden Parteien tritt und sie auf die unendlich große Liebe von Roméo und Juliette hinweist. Die Familien begraben die alte Feindschaft und schwören sich ewige Freundschaft.

Erhabenheit der Liebe

Das erstaunlichste Phänomen an *Roméo et Juliette* bleibt, dass Berlioz seine Hauptfiguren offenbar nicht singen lassen wollte, sondern ihre Gefühle, ihr Sehnen, ihr Leiden ausschließlich

vom Orchester darstellen ließ. »Die Erhabenheit dieser Liebe«, erklärte der Komponist seine Entscheidung, habe ihn zwingend »zur Instrumentalsprache« greifen lassen, »die reicher, mannigfaltiger, weniger gebunden und durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich mächtiger ist«. Eine Aussage, die ganz im Sinne der neuen romantischen Musikauffassung war, deren bedeutendes Sprachrohr E.T.A. Hoffmann in Zusammenhang mit Beethovens Instrumentalmusik einmal geschrieben hat: »Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.«

Erfolgreiche Uraufführung

Die Uraufführung von *Roméo et Juliette* fand im November unter Leitung des Komponisten am Pariser Konservatorium statt – mit beachtlichem Erfolg. »Jedem Instrument im Orchester hat Berlioz eine Seele verliehen, jeder Note einen Ausdruck; er wollte, dass jede Phrase einen bestimmten Sinn habe. Diese Idee, von einigen Komponisten geahnt, von Beethoven erprobt, hat Herr Berlioz vorzüglich weiterentwickelt«, schrieb etwa der Musikkritiker Théophile Gautier. Und auch Richard Wagner, der die dritte und letzte Aufführung der Sinfonie im Dezember 1839 in Paris miterlebte, zeigte sich schwer begeistert: »Die phantastische Kühnheit und scharfe Präzision, mit welcher hier die gewagtesten Kombinationen wie mit den Händen greifbar auf mich eindringen, trieben mein eigenes musikalisches Empfinden mit schonungslosem Ungestüm scheu in mein Inneres zurück. Ich war ganz Ohr für die Dinge, von denen ich bisher gar

keinen Begriff hatte und welche ich mir nun zu erklären suchen musste.« Und hört man genau hin und erinnert sich an Tristans auflösungsfreies Sehnen, dann kann man gelegentlich in *Roméo et Juliette* etwas von dem hören, was Wagner aus Paris mitgenommen hat.

Verena Großkreutz