



Franz Liszts Oratorium „Christus“ zum erstenmal auf der Schallplatte

Daß unser Musikleben und im Gefolge damit die populäre Vorstellung von Musikgeschichte (ebenso wie trotz allem unser Schallplattenkatalog) vom historisch Gewesenen nur Teilbereiche reflektiert, wird zwar im Hochgefühl eines immer umfassenderen Musizier-Historismus oft vergessen. Es bleibt aber eine Tatsache, und die – völlig legitime – Selektion aufgrund echter oder hochgejubelter künstlerischer Aktualität läßt sich in der Sinfonik ebensogut belegen wie etwa auf dem Gebiet der Oper oder der Klaviermusik.

Ganz besonders lückenhaft ist die Pflege der nachbachischen Chormusik. Hier gibt es seit Jahrzehnten nur noch eine Handvoll Kompositionen, die im Rang von Standardwerken stehen. Vergessen sind die Oratorien des romantischen Spohr, des rechtschaffenen Schneider und des wackeren Loewe, um Schumanns Chorwerke bemüht sich nur selten ein Dirigent, vor Brahms' Deutschem Requiem und Verdis Totenmesse tritt alles in den Schatten, was Zeitgenossen wie Liszt und Raff und Kiel, David und Gounod und Massenet zur Chormusik beisteuerten – kaum, daß die Oratorien Mendelssohns und Berlioz' noch lebendig sind.

Nicht einmal die Schallplatte ist hier bis jetzt als Nothelfer besonders aktiv eingesprungen. Sie hat uns zwar in den vergangenen Jahren mancherlei Aufnahmen von den Philipp-Emanuel-Bach-Oratorien über Schuberts „Lazarus“ bis zu Elgars großen englischen Werken beschert. Aber eine wirklich umfassende Information ist dem Musikliebhaber via Diskus noch nicht möglich. Umso erfreulicher, daß jetzt dank ungarischer Initiative ein Hauptwerk des romantischen Oratoriums dem häuslichen Hörraum erschlossen wurde: als offenbar veritable „Weltpremiere“ veröffentlichte Hungaroton Liszts Oratorium „Christus“.

Ein „Messias“ des 19. Jahrhunderts

Zwei Worte zur Geschichte des „Christus“ zuvor. Am 8. November 1862 schrieb Liszt an Franz Brendel: „Nachdem ich die mir gestellte sinfonische Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum größten Teil gelöst habe, will ich nunmehr die oratorische... erfüllen. Die Legende der heiligen Elisabeth... darf nicht isoliert bleiben, und ich muß dafür sorgen, daß die gehörige Gesellschaft für dieselbe heranwächst!“ Die „gehörige Gesellschaft“ – das war vorab der „Christus“. Geplant war das Werk schon in Weimar, wo Liszt nach

der Eruption seiner „sinfonischen Jahre“ ab 1855 mehr und mehr sein kompositorisches Augenmerk auf die Chormusik legte. Damals entstand auch der Plan, eine eigene Vertonung des Messias-Stoffes, des Lebens und der Wirkung Christi, in Angriff zu nehmen. Als Textdichter wurden Herwegh und Rückert, dann auch die Fürstin Sayn-Wittgenstein und Peter Cornelius ins Auge gefaßt. Am Ende aber, nach mancherlei Versuchen und Enttäuschungen, griff Liszt auf Bibel und Missale zurück und stellte sich daraus seinen Text

selber zusammen. 1855 entstehen als erstes Stück die „Seligpreisungen“, fünf Jahre später wird das „Pater noster“ komponiert, doch die Hauptarbeit fällt in Liszts römische Zeit, wo das Werk allmählich und unter vielen Beschwerden zur endgültigen Form heranwächst: Die vierzehn Nummern der drei Teile – „Weihnachts-Oratorium“, „Nach Epiphania“ und „Passion und Auferstehung“ – werden zwar alle einzeln schon bald nach ihrer Fertigstellung aufgeführt, die Premiere des vollständigen Oratoriums aber findet erst 1873, sechs

Stilfragen

Im Gegensatz zu der anfänglichen Beliebtheit der Elisabeth-Legende hatte es der „Christus“ von Anfang an schwer. Er gehört bis heute, wo doch immerhin sogar die späten Klaviermonologe Liszts ihre Beachtung gefunden haben, zu den unbekanntesten Werken Liszts. Was sicherlich mehr als ein dummer Zufall ist. Mag sein, daß dabei eine Rolle spielt, was im Textheft der ungarischen Aufnahme angeführt wird: Daß das Werk – wie alle größeren Chorwerke des 19. Jahrhunderts – so viel Aufwand erfordere, daß es sich deshalb nicht etablieren konnte, und daß es umgekehrt die reisenden Städtirigenten nicht reize, eben weil es nicht etabliert sei. Aber es gibt auch werkimmanente Gründe für das chronische Schattendasein des „Christus“. Liszt hatte sich mit ihm sozusagen zwischen alle Stühle gesetzt: In der großformatigen Anlage folgte er dem Beispiel der „Romeo und Julia“-Sinfonie von Berlioz, das Wort und den Chor nicht als tragendes Element, sondern als eine Art „Farbe“ einzusetzen. Von den fünf Nummern des eröffnenden Weihnachts-Oratoriums sind drei reine Instrumentalsätze großen Formats, während die beiden Anfangssätze des zweiten Teils umgekehrt reine Chorsätze mit Orgelbegleitung sind: Chor, Orchester- und Städtirigenten gleichermaßen verschreckende Verhältnisse, die zudem für die rein klanglichen Proportionen des Ganzen nicht durchweg günstig sind.

Ebenso ergaben sich auch aus dem Stil des Werkes Probleme für die Durchsetzung des „Christus“. Liszt, seit 1865 Weltgeistlicher der katholischen Kirche, war ebenso wie im Text auch im musikalischen Material auf die Quellen zurückgegangen und hatte mehrere seiner Themen der Gregorianik und der Hymnenliteratur entnommen, und es war seine erklärte Absicht, mit seinem Oratorium einen Beitrag zur Reform der katholischen Kirchenmusik zu leisten. Gewiß wird man ihm nicht vorwerfen können, daß ihm nicht eine künstlerisch überzeugende Einschmelzung der alten modalen Melodik in „seine“ neuromantische Tonsprache gelungen sei. Sogar so kirchenaufgeklärte Melodieformeln wie der aufsteigende Sekund-Quintschritt des ersten Tons wirken hier nie wie „arrangierte“ oder „kolorierte“ Gregorianik, sondern fügen sich zwanglos in den Satz ein. Das Problem liegt darin, daß der Abbé Liszt in seinem Eifer, ein für die Kirchenpraxis nützliches Werk zu verrichten, an manchen Stellen das kompositorische Gefüge allzu sehr auf größtmögliche Vereinfachung hin reduziert hat. Manche Chorsätze, etwa das „Simon Joannis“ aus der „Gründung der Kirche“ oder das Hosanna erinnern in ihrer Verbindung aus glatter, popularisierender Melodie, „süßer“ Harmonik und einfachster Homophonie doch reichlich an die kirchliche Gebrauchskunst und fallen damit gegenüber den ausgearbeiteteren Teilen an künstlerischer Durchformung ab. Irrelevant geworden scheint mir dagegen das Argument, mit dem Liszt sich nach den ersten Aufführungen auseinanderzusetzen hatte: Daß er nämlich im Dreikönigsmarsch des Weihnachts-Oratoriums ungarische Melodiefloskeln verwendet habe. Einmal wirken sie durchaus nicht folkloristisch aufgesetzt, und zweitens kann nur die Liszt-Frage wiederholt werden: Warum denn nicht, wenn in der Malerei der Stall von Bethlehem unzählige Male in eine deutsche oder italienische Landschaft versetzt worden ist?

Insgesamt aber ist deutlich zu merken, daß Liszt diesem Werk besondere Bedeu-

tung zumaß und daß er es nicht unter Zeitdruck niedergeschrieben hat. Die Sätze sind sehr sorgfältig auskomponiert, das genialische rezitativische Wesen, das Liszt noch heute für viele suspekt macht und mangels Kenntnis seines Gesamtwerks oft als „typisch“ für ihn bezeichnet wird, fehlt hier völlig. Alle Sätze haben eine ausgewogene, abgerundete Form, und was die Themen gelegentlich vielleicht an packendem Einfall vermissen lassen, hat die Komposition an motivischer Durchführung und Bindung gewonnen. Strenge auch in der Orchestration, so daß im Endergebnis bei den Orchestersätzen eine fast an Beethoven erinnernde Tonsprache das Resultat ist.

Auch inhaltlich wird die Musik dem großen Vorwurf durchaus gerecht. „Außerlich“, wie man es Liszt zu seinen Lebzeiten so gerne ankreidete, wirkt sie gewiß nicht. Im Gegenteil, die Sprache bleibt, am merkbarsten im großen Christus-Monolog „Tristis est anima mea“, bei aller Ausdrucksfülle stets würdig und spürbar von echter Gläubigkeit erfüllt, und der Weihnachts-Teil atmet eine glücklich-heitere Grundstimmung, die die Vernachlässigung zumindest dieses Teils vollends unverständlich macht. Überhaupt sind Zweifel an der Wahrheit des Satzes vom „gerechten Urteilspruch der Geschichte“ hier ebenso angebracht wie etwa bei Berlioz' „Trojanern“. Als eines der unbestritten bedeutendsten Werke Liszts verdiente dieser „Messias des 19. Jahrhunderts“ stärkere Beachtung als bisher.

Die Aufnahme

Die ungarische Ersteinstrumentation ist geeignet, in dieser Richtung zu wirken. Sie ist, was Ernst und Sorgfalt der Realisierung angeht, dem Werk völlig angemessen. Ihr überzeugendster Teil sind die sehr schön klingenden Chöre – man merkt der Aufnahme an, daß ein Chorleiter (Miklós Forrai ist seit 1948 Direktor des Budapest Chors) die Oberleitung hatte. Unter den Solisten, die außer in der Sequenz „Stabat mater dolorosa“ keine umfangreichen Aufgaben zu erfüllen haben, ist József Réti bei uns am bekanntesten; er singt seinen Part künstlerisch untadelig. Einen erfreulichen Eindruck macht der Bariton Sándor Nagy, der als Sänger der Christus-Partie die solistische Hauptpartie zu absolvieren hat. Nicht ohne Schärfe dagegen die beiden Solistinnen. Orchestral wirkt manches etwas oberflächlich heruntergespielt – hier ließe sich sicherlich ein Mehr an Plastik des Klangs und Ausdrucks erreichen. Andererseits aber läßt Forrai zügiges Dirigieren an keiner Stelle unangebrachte Pastoral- oder Passions-Sentimentalität aufkommen. Klanglich ist die Aufnahme ausgewogen, wenn auch etwas blaß in den Orchesterfarben, fertigungstechnisch war der Eindruck beim Rezensionsexemplar durch leichtes Rauschen und Knistern getrübt. Immerhin: „Christus“ ist erschlossen.

Ingo Harden



LISZT, Christus – Sándor Nagy, Bariton; Eva Andor, Sopran; Zsuzsa Németh, Mezzosopran; József Réti, Tenor; József Gregor, Baß; Lajos Bastj, Sprechstimme; Zoltán-Kodály-Mädchenchor, Ilona Andor; Ungarische Nationalphilharmonie, Miklós Forrai
Hungaroton LPX 11506/8 (3 SM 30)

Klangbild: offen, geringfügig entfernt, transparent, wenig voll, etwas blaß, ausgewogen, recht räumlich
Fertigung: dauernde geringfügige Oberflächenstörungen, geringfügiges Rumpeln

IN EINEM SATZ

Neben seiner neuen Beethoven-Sonatenreihe nimmt Alfred Brendel für Philips auch die späten Klavierwerke Schuberts auf. In diesem Monat steht unter anderem die *posthume Sonate in c-moll* zur Aufnahme, die Veröffentlichung der beiden anderen späten Sonaten in B-dur und A-dur, der Deutschen Tänze und der Wanderer-Fantasie steht kurz bevor.

Pierre Boulez hat in seiner ersten New Yorker Saison „Vor-Konzerte“ eingeführt, in denen eine Stunde vor Beginn der Philharmonischen Konzerte Kammermusik der im Programm des Abends vorgestellten Komponisten quasi zur „Einstimmung“ gespielt wird. An diesen Vorkonzerten beteiligen sich unter anderen André Watts, Daniel Barenboim, Jorge Bolet, Betty Allen und Anthony Newman.

Rafael Kubelik hat eine neue Sinfonie komponiert, deren Uraufführung das Kölner Sinfonieorchester unter Zdenek Macal übernommen hat.

Boris Blacher arbeitet an einer elektronischen Vertonung eines Ariadne-Sujets.

Wolfgang Fortners neue Oper „Elisabeth Tudor“ wird während der diesjährigen Berliner Festwochen in der Inszenierung von Günther Rennert und unter der Leitung von Gerd Albrecht uraufgeführt. In den folgenden Monaten wird das Werk in Zürich, München, Köln und Kiel gespielt werden.

Eine dreiwöchige Konzertreise durch die (orgel-arme) Sowjetunion führte den Bayreuther Stadt Kantor und Organisten Viktor Lukas bis in das kasachstanische Alma-Ata.

Beim diesjährigen Internationalen Jugendfestspietreffen vom 30. Juli bis 21. August in Bayreuth werden unter anderem Wagners Jugendoper „Das Liebesverbot“, Pendereckis „Threnos“ und Strawinskys „Dumbarton Oaks“ erarbeitet. Das Treffen ist für Jugendliche und Studierende im Alter von 18 bis 25 Jahren bestimmt.

„Lorenzaccio“ heißt das erste große Bühnenwerk von Sylvano Bussotti, der vom Deutschen Akademischen Auslandsdienst für 1972 nach Berlin eingeladen wurde. Das Werk, nach de Musset, soll im November in Palermo zur Premiere kommen.