

Arno Forchert

Totenmesse für die Lebenden

Berlioz' Requiem
unter Charles Munch

Musik, die mit Bedacht für den Effekt geschrieben ist, hat sich, in Deutschland zumal, noch immer gegen das Vorurteil zu behaupten gehabt, sie sei nicht ganz für voll zu nehmen. Ein Komponist, der, statt blindlings einer wie immer beschaffenen höheren Eingebung zu gehorchen, sich überlegt, womit er am nachhaltigsten sein Publikum beeindrucken könne, gilt eben darum diesem Publikum weniger als einer, der es verachtet – oder wenigstens vorgibt, es zu verachten.

Vielleicht dürfte nicht zuletzt darin der Grund dafür zu suchen sein, daß es Berlioz' Musik bis auf den heutigen Tag so schwer gehabt hat, sich bei uns durchzusetzen. Denn Berlioz war alles andere als ein Verächter des Publikums. Er suchte es mit allen Mitteln für sich zu gewinnen, es zu umschmeicheln, zu rühren, zu erschüttern oder auch zu verblüffen. Und exzentrisch wie der Mensch Berlioz ist auch seine Musik – Musik, die sich in den Extremen verwickelt, im Nebeneinander von ekstatischem Jubel und tiefster Depression, von Schlichtheit und Pathos,

von bombastischem Besetzungsprunk und solistischer Intimität.

Solcher Vorliebe für die Extreme verdankt auch die „Grande Messe des Morts“ ihre Existenz. Der äußere Anlaß – ein ministerieller Auftrag, für eine pompöse Trauerfeier im Invalidendom die Musik zu komponieren – gibt nur den letzten Anstoß, ein Projekt zu verwirklichen, das Berlioz schon lange beschäftigt hatte. „Der Text des Requiems“, so erinnert er sich später, „war für mich eine seit langem ersehnte Beute, die man mir nun endlich auslieferte und auf die ich mich mit Begeisterung stürzte.“ Und an seine Schwester schreibt er, es solle eine „grande affaire“ werden. Der offizielle Auftrag verschafft ihm die Möglichkeit zu einer fast unbegrenzten Erweiterung des Aufführungsapparats, und Berlioz war nicht der Mann, solche Möglichkeiten ungenutzt zu lassen. Das Resultat ist ein Werk von bis dahin unerhörten Dimensionen: ein Orchester, dem unter anderem zwölf Hörner, nicht weniger als sechzehn Pauken und in einigen Sätzen zusätzlich vier Blasorchester angehören,

die nach des Komponisten Willen in den vier Himmelsrichtungen aufzustellen sind, dazu ein Chor von mehr als 200 Sängern. Und selbst damit sind nur Mindestbesetzungen angegeben. Denn falls es die Räumlichkeiten gestatten, so schlägt Berlioz vor, könne man „den Chor verdoppeln oder verdreifachen und im gleichen Verhältnis den Instrumentalkörper etwas vermehren“. Der Effekt, den das „Requiem“ bei seiner ersten Aufführung machte – sie sollte wegen der unter normalen Umständen kaum zu meisternden Besetzungsschwierigkeiten denn auch für lange Zeit die letzte bleiben –, entsprach dem Aufwand. Die Hörer waren gefesselt, erschüttert, begeistert. Und bezeichnend ist die Befriedigung, mit der Berlioz vermerkt, daß der Pfarrer am Altar während der Aufführung in Tränen ausbrach und eine der Choristinnen einen Nervenzusammenbruch erlitt.

Heute freilich fällt niemand mehr in Ohnmacht, wenn im „Tuba mirum“ die Pauken donnern, die Trompeten schmettern. Unsere Ohren sind ganz andere Klänge gewöhnt, unsere Nerven durch künstlerische Stilisierungen kaum mehr zu erschüttern. Dennoch bleibt der Eindruck eines zwar problematischen, aber großartigen Werkes. Das liegt sicher nicht zuletzt an der unbedingten Ehrlichkeit, mit der diese Partitur geschrieben ist, einer Ehrlichkeit, die allerdings ganz und gar nichts mit den Vorstellungen von naiver Unschuld und Reinheit zu tun hat, die zumal im 19. Jahrhundert gern als Prädikate kirchlicher Musik ausgegeben wurden. Von der „Reinheit der Tonkunst“, wie sie der Heidelberger Professor Thibaut, Berlioz' Zeitgenosse, gerade für die Kirchenmusik proklamierte, ist hier wenig zu finden. Die Ehrlichkeit, die das Requiem auszeichnet, liegt im Gegenteil gerade darin, daß es nicht mehr präntiert, kirchliche Kunst zu sein. Sie war, nach Beethoven, nur mehr da möglich, wo die Musik ihre Mundigkeit verloungte und in schwächlichem Nazarenertum sich willig ans Gängelband der Liturgie nehmen ließ. Nichts davon bei Berlioz. In seiner Totenmesse, die sich schon durch Textauswahl, Umfang und Besetzung jeder liturgischen Verwendbarkeit widersetzt, werden nicht die Seelen der Verstorbenen, sondern die Empfindungen der Lebenden angerufen, herrscht nicht Glaubensgewißheit und fromme Ergebung, sondern Hoffnung und Verzweiflung in einem, Zweifel, der nur in ekstatischer Entzückung eine Beruhigung findet. Dem entspricht, daß sich die Musik nirgendwo zu einem einheitlichen Stil beruhigt: Theaterdonner und Arienschmelz stehen unvermittelt neben kontrapunktischen oder liedhaft-innigen Partien. Und wo wirklich einmal, wie im „Hostias“, der homogene Chorklang nazarenischen Kirchenstils zitiert wird, da stellt ihn Berlioz durch ein paar abgründig instrumentierte Akkorde



Einsatz für Berlioz:
Charles Munch

sofort wieder in Frage. Ein eklektischer Stilmischmasch also, ein Werk ohne innere Einheit? So möchte es vielleicht in den Augen jener Verfechter einer "reinen Tonkunst" aussehen, deren musikalisches Ideal dem ungetrübten palästinensischen Schönklang anhing. In Wahrheit freilich stellt sich die Einheit des Werks gerade erst durch die Extreme hindurch her; Der Gegensätzlichkeit auf der stilistischen Ebene entsprechen die Kontraste des Ausdrucks, der Klangfarbe, der Dynamik, der Lage und der Besetzung. Die Einheit des Requiems liegt in seiner durchgehaltenen Gegensätzlichkeit.

Hier liegt die Aufgabe und das Problem jeder Interpretation. Sie verlangt vom Dirigenten ebenso wie von Orchester und Chor ein Außerstes an Geistesgegenwart und Flexibilität, an Begeisterungsfähigkeit und Klangsinlichkeit, aber auch an kühler Kalkulation des Effekts und seiner optimalen Verwirklichung. Solchen hohen Ansprüchen wird die neueste Einspielung des Requiems mit Charles Munch, dem Chor und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks freilich kaum gerecht. Es liegt eine gewisse mechanische Starre über weiten Teilen dieser Aufnahme, eine Starre, die allerdings mehr aus der Gestaltung des Details kommt — manche Instrumentalarabesken wirken geradezu wie eingefroren —, während Munch in Tempofragen manchmal eher relativ freizügig verfährt. Die gewaltigen und nicht selten gewaltigen Kontraste, die Berlioz nebeneinanderstellt, sind fast durchweg gemildert und eingeebnet, und zwar meist auf Kosten der leisen Stellen. Die intensive dynamische Modellierung, die Berlioz noch für die kleinsten Details vorschreibt, geht aufgrund solcher Nivellierung häufig verloren. So beginnt etwa das „Dies irae“ nach Berlioz' Vorschrift „poco forte“, um dann,

in den letzten drei Takten des den ganzen Satz beherrschenden Ostinato-Motivs, überganglos ins Piano zurückzusinken. Für den anschließenden Einsatz der Sopranen ist Pianissimo vorgeschrieben. Hier, wie in vielen ähnlichen Fällen, macht Munchs Interpretation kaum Unterschiede. Ein leichtes Decrescendo am Schluß der ersten Phrase glättet die Kontraste eher, als daß es sie hervorhebt. Auf diese Weise geht die fiebrige Unrast, die unter der Oberfläche der scheinbar ruhig dahinschreitenden Dies-irae-Melodie von Anfang an verborgen liegt, weitgehend verloren. An rhythmischem Profil fehlt es vor allem im großartigen „Lacrimosa“, dessen konsequent gegen die metrische Gliederung des 3/4-Takts gesetzte Akzente freilich nur dann richtig deutlich werden können, wenn die Vokalstimmen im Vordergrund stehen. Der Chor des Bayerischen Rundfunks aber, der im übrigen nur zu loben ist — er übertrifft die Chöre der Temple University, die in Ormandys CBS-Einspielung des Requiems zu hören sind, bei weitem —, kann dem gewaltigen Orchesteraufgebot kein gleichwertiger Partner sein: Er ist einfach zu schwach besetzt. Das sehr exponierte Tenor-Solo des Sanctus wird von Peter Schreier überlegen gemeistert, wie überhaupt dieser Satz den stärksten Eindruck der gesamten Aufnahme hinterläßt. Eine Einspielung, die dem Werk sowohl hinsichtlich der Interpretation als auch hinsichtlich der Aufnahmetechnik volle Gerechtigkeit widerfahren ließe, steht nach wie vor noch aus.

○ BERLIOZ, Requiem — Peter Schreier: Chor und Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Charles Munch
Deutsche Grammophon 104 969/70, (SM 30), Subskriptionspreis 38,— DM



WERGO IMPORT DIENST

liefert ab Lager sofort

Import-Schallplatten neuer Musik

aus USA, Frankreich, Schweiz usw.

Katalog mit den ersten

100 Bestellnummern soeben erschienen!

WERGO SCHAALLPLATTEN GMBH
757 Baden-Baden

Postf. 1103, Tel. (072 21) 25682 o. 23264

IN EINEM SATZ

Die Kasseler Musiktage finden in diesem Jahr zum 25. Male statt. Vom 1. bis 3. November werden sechs Konzerte, eine Aufführung von Zimmermanns „Soldaten“ und Studioveranstaltungen gegeben. Schwerpunktthema der Musiktage 1968 ist „Musik in Rumänien“.

Wolfgang Marschner

Violin-Recital Wolfgang Marschner

Giuseppe Tartini, Teufels-
triller-Sonate • Niccolò Paga-
nini, Hexentänze • Wolf-
gang Marschner, Paganini-
Variationen • Maurice Ravel,
Tzigane • Camille Saint-Saëns,
Introduction und Rondo ca-
priccioso • Pablo Sarasate,
Zigeunerweisen
Wolfgang Marschner, Violine •
Karin Elsner, Klavier
SCGLX 75 952, 30 cm, 21 DM

Antonio Vivaldi Die vier Jahreszeiten opus 8 livre 1

Wolfgang Marschner, Violine •
Kammerorchester Wolfgang
Marschner • Klaus Störck,
Continuocello • Gottfried
Bach, Cembalo • Leitung:
Wolfgang Marschner
SCGLP 75 932, 30 cm, 21 DM

Violin-Recital

TARTINI
Teufelstriller-Sonate
PAGANINI
Hexentänze
MARSCNER
Paganini-Variationen
SARASATE
Zigeunerweisen
SAINT-SAËNS
Introduction und Rondo capriccioso
RAVEL
Tzigane - Konzerttrapezodie



Wolfgang Amadeus Mozart Eine kleine Nachtmusik KV 525 Violinkonzert A-Dur KV 219

Wolfgang Marschner, Violine
Kammerorchester Wolfgang
Marschner
SCGLX 75 923, 30 cm, 21 DM

Weitere Schallplatten mit
Wolfgang Marschner:

Haydn, Streichquartette D-Dur
opus 64.5 und C-Dur opus
76.3 (SCGLX 75 951, 30 cm,
21 DM) • Festliches Weih-
nachtskonzert (SCGLX 75 946,
30 cm, 21 DM) • C. Ph. E.
Bach, Concerto/Sonate/Trio
(SCGLX 75 912, 30 cm, 21 DM)
Beethoven, Serenade/Trio
(SCGLP 75 911, 30 cm, 21 DM)

Christophorus- Verlag Freiburg