

Carl-Heinz Mann

„Ein Werk der Ewigkeit“

Beethovens Missa solemnis unter Karajan und Klemperer

Klemperer
und seine Künstler
bei der Aufnahme

In einem Konversationsheft Beethovens vom Februar/März 1823 finden sich die bekräftigenden Worte der Überschrift: „Es ist ein Werk der Ewigkeit.“ An dieser hohen Einschätzung (sie ist mehrfach überliefert) hat sich bis heute nichts geändert — trotz oder gerade wegen des widersprüchlichen stilistischen Erscheinungsbildes seiner „Missa solemnis“. Es ist gut, davon auszugehen: Es beleuchtet die beiden sehr unterschiedlichen, in manchen Zügen auch gegensätzlichen neuen Aufnahmen des gewaltigen Werkes unter Karajan und Klemperer; ja, es begründet auch ihren hohen Rang. Mit den Maßstäben des traditionellen Kirchenstils gemessen, wirkt Beethovens große

Messe in vielen Einzelheiten harmonischer, rhythmischer und instrumentationstechnischer Art und schon äußerlich durch die ins Monumentale geweitete Form — innerlich wiederum durch den gesteigerten oder auch vertieften Ausdruck — kühn, originell, das Herkömmliche wenigstens in Teilen sprengend. Aber schon der Blick auf die Messenkompositionen seiner Zeit (nicht zuletzt auf die Werke Haydns) läßt diesen zunächst bestimmenden Eindruck doch deutlicher wieder zurücktreten. Und vor allem unter Rücksicht auf die benachbarten späten Kompositionen — also die Neunte, die letzten Klaviersonaten und Streichquartette — zeigt sich am Ende, wie sehr Beet-



hoven gerade in seiner Missa solemnis bemüht ist, kirchlichen Traditionen und auch liturgischen Bedingungen gerecht zu werden. Mehr noch: Die Entstehungsgeschichte des Werkes belegt eindeutig, daß es als ein Widmungswerk aus eigener Initiative zu gelten hat — aus Zuneigung oder doch Achtung zu seinem Schüler, dem Erzherzog Rudolph und zukünftigem Erzbischof von Olmütz —, nicht als ein bestelltes Auftragswerk. Daß die Komposition wesentlich später fertiggestellt worden ist und am 19. März 1823, also auf den Tag genau drei Jahre nach der Inthronisation dem Erzherzog überreicht wurde, ändert nichts an der einmal selbstgesetzten Aufgabe. Alle abstrakte Betrachtung der Messe als eines idealistischen, überkonfessionellen Werks, gleichsam eines lateinischen Gegenstücks der Neunten, ist spätere Zutat und durch keine Überlieferung zu belegen — auch nicht unter Hinweis auf den säumigen Kirchgänger Beethoven, den Anhänger Schillerscher und Kantscher Maximen. Aber eben weil Beethoven eine „klassische Messe“ mit seinen Mitteln komponierte, erreichte sein Stil sehr persönliche Aussagebereiche; wie er auch „klassische“ Sonaten, Sinfonien und Kammermusiken schuf: als dritter der großen Wiener Klassiker, und doch von seinen Vorgängern Mozart und Haydn nur allzu deutlich unterschieden.

Es ist derselbe Beethoven, der um die genaue, korrekte Aussprache und Betonung des Meßtextes besorgt ist, der seine Kenntnis über die liturgische Musik einschließlich der alten Kirchentonarten (und ihrer spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten!) zu vertiefen trachtet — und der sich gleichwohl das Recht nimmt, solche Kühnheiten wie das unheimlich bedrohende Agnus Dei zu komponieren, oder der auch das Benedictus-Präludium einfügt. Und gerade dieses ungewöhnliche instrumentale Präludium ist ein Stück festgefügter Tradition, als eine „musica in elevatione“, eine Musik zur Wandlung. Man erkennt die Grundlagen von Beethovens Missa solemnis, wenn man nur auf eine der beiden Seiten blickt, ebnet dort etwas ein, was nur in seiner Gegensätzlichkeit zu verstehen ist, vereinfacht einen komplexen Tatbestand. Und genau das lehren uns die beiden neuen Aufnahmen.

Natürlich kommt zunächst und vor allem der Unterschied in den beiden starken Musikerpersönlichkeiten hier zum Austrag. Gewisse stilistische Merkmale, an Dutzenden und Aberdutzenden bereits vorliegenden Aufnahmen exemplifiziert, kehren auch in diesen Aufnahmen wieder. Aber hier verschmelzen sie doch in hohem Grade mit den Anforderungen, die das Werk selber stellt. Wer den wichtigsten Unterschied beider Auffassungen hören will, der braucht sich nur an das einleitende Kyrie zu halten: Klemperer gibt diesem Teil (und durchweg der ganzen Messe) einen schon ideal zu nennenden Ausgleich von kirchlicher Ruhe, Würde und gleichmäßigem Fließen; Karajan wählt ein noch breiteres Tempo, durch sein Zögern geht sogar ein wenig von der erwarteten (und wohl auch erforderlichen) Kraft verloren. Hier würde ich denn auch Klemperer eindeutig den Vorzug geben. Allein das gilt nur für das Kyrie. — Anders ist überall festzustellen: Klemperer strebt durchweg eine feste, männliche, gerade Stimmführung an; Karajan ist demgegenüber um weichere, vielfältig schattierende Modellierung bemüht: Klemperer ist der „klassische Kirchenmusiker“, Karajan der Interpret des Beethovenschen Spätstils — um eine formelhafte, aber tragfähige Vereinfachung der vorliegenden stilistischen Merkmale zu wagen.

Je weiter man die Fassungen abhört, desto deutlicher treten diese Unterschiede hervor. Mit dem Einsatz des Christe zeigt sich bereits die unterschiedliche Behandlung der Tempi. Klemperer geht fast unmerklich in



Fritz Wunderlich,

der Tenorsolist der Karajan-Aufnahme, starb am 17. September durch einen tragischen Unglücksfall kurz vor der Vollendung seines 36. Lebensjahres. Die deutsche und internationale Musikwelt verliert mit ihm einen der besten lyrischen Tenöre unseres Jahrzehnts, dessen Leistung von der Schallplatte glücklicherweise in großem Umfang festgehalten wurde. In den Monaten vor Wunderlichs Tod entstanden eine Reihe von Neuaufnahmen, deren Veröffentlichung noch aussteht — unter ihnen der Zyklus der Müller-Lieder von Schubert und eine Einspielung des „Lieds von der Erde“ von Mahler unter Otto Klemperer

die beschleunigte Bewegung des Christe-Teils über — wie überhaupt die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Satzteile (vor allem später in den Gloria- und Credo-Teilen) ihm offensichtlich am Herzen liegt, so daß alle verschiedenen Tempi wie die Varianten eines idealen Grundtempos wirken und dem ganzen Werk eine bewundernswerte Geschlossenheit geben. Karajan betont demgegenüber die Zäsuren; sein Christe hebt sich durch die drängende, gesteigerte Bewegung klar ab vom vorausgehenden Kyrie-Teil; gleichzeitig wandelt sich, durch den wiegenden, leichten Rhythmus, der Ausdruck ins Liebliche. Bis in die Einzelheiten der Instrumentalsoli (und der Chorstimmen) ist dieses Bestreben deutlich — so, als ob das von Beethoven in den ersten Kyrie-Takten vorgeschriebene „dolce“ (Klemperer wählt hier ein Crescendo als Steigerungsmittel) für das ganze Werk gälte: die typische Erscheinung einer Intensivierung des Stimmgefüges in Beethovens Spätstil. Das Gloria zeigt ein anderes charakteristisches Merkmal: Schnelle Tempi sind bei Karajan schneller als bei Klemperer, langsame langsamer, wie schon der einleitende Gloria-Teil. Der Einheit des Tempos entspricht bei Klemperer die Geschlossenheit des Ausdrucks. So exponierte Partien wie das „et incarnatus est“ im Credo oder der Rezitativ-Teil im Agnus Dei, auch dessen geheimnisvoller Anfang unterstreichen, daß Karajan der größere Meister des Espressivo ist — vergleichsweise! Da aber alles bei beiden Dirigenten auf sehr hohem Niveau geschieht, wird der Hörer selbst entscheiden

müssen, welcher Auffassung er den Vorzug gibt. Zumal es auch Partien gibt — so das Sanctus —, wo jeder Versuch einer deutlicheren, und das heißt hier zugleich: gröberen Unterscheidung durch die weitgehende Übereinstimmung zur Haarspalterei werden muß. Abweichungen — ein paar lassen sich natürlich aufzeigen — betreffen keine wesentlichen Dinge. Bis auf einen Abschnitt, der, aus jeweils begründetem Anlaß, verschieden besetzt wurde: das Sanctus. Klemperer läßt alle drei Teile, das einleitende Sanctus, Pleni sunt coeli und Osanna-Fuge, vom Solisten-Quartett vortragen — soweit ich sehen kann, in Übereinstimmung mit der Partitur, die keinen Wechsel von Soli (Sanctus) zum Chor (Beginn des Pleni sunt coeli) vorsieht. Oder ist die Angabe eines solchen Wechsels nur vergessen worden zu notieren? Einiges spricht für diese Annahme; auch Karajan hat sich dafür entschieden. Und wenn man sich die Vorschrift des Komponisten gegenwärtig, die Osanna-Fuge fortissimo mit Sforzati zu beginnen, dann hat die chorische Besetzung die größere Wahrscheinlichkeit für sich (Klemperers Begleitung der Solisten geschieht denn auch mezzoforte, allenfalls forte, um die Stimmen nicht zu überdecken).

Beide Dirigenten haben hervorragende Orchester zu ihrer Verfügung, so daß ihre Intentionen voll verwirklicht werden. Dasselbe ist von den Chören zu sagen. Dort, wo man Unterschiede konstatieren will, zeigt sich bei genauem Hin hören, daß sie in den differierenden Stileigentümlichkeiten be-

Für den Feinsehmecker



Da Camera-Schallplatten Heckargemünd

Beethoven: Missa solemnis D-dur
op. 123

1. Gundula Janowitz, Christa Ludwig,
Fritz Wunderlich, Walter Berry;
Wiener Singverein, Berliner Phil-
harmoniker; Herbert von Karajan
Deutsche Grammophon Gesellschaft
SKL 195/196

Subskriptionspreis bis 16. Januar
1967: 38,— DM (später 50,— DM)

2. Elisabeth Söderström, Marga Höff-
gen, Waldemar Kmentt, Martti Tal-
vela; Neuer Philharmonia-Chor und
Neues Philharmonia-Orchester Lon-
don; Otto Klemperer

Electrola SMA 191 489/90

Subskriptionspreis bis 31. Dezember
1966: 36,— DM (später 50,— DM)

gründet sind: etwa die schon erwähnten ge-
steigerten Ausdrucksqualitäten einzelner
instrumentaler und vokaler Stimmen. Zu
den Solisten: Beide Quartette sind gut,
wenn auch nicht bis ins Einzelne ganz aus-
gewogen besetzt. Das liegt im Falle Kara-
jans an der dominierenden Rolle, die er
dem Sopran Gundula Janowitz zuweist —
und sie hat wirklich eine wunderschöne,
voll aufgeblühte Stimme, die im Klang und
im Volumen die anderen drei, nun wirk-
lich nicht leichtgewichtigen Stimmen von
Christa Ludwig, Wunderlich und Berry über-
trifft. Das Quartett unter Klemperer zeigt
demgegenüber größere Geschlossenheit,
wenngleich im Falle des Tenors (Waldemar
Kmentt) leichtere Abstriche zu machen sind:
Hohe Töne wirken bisweilen ein wenig an-
gestrengt — nicht zuletzt deshalb, weil sie
— so im Gratias des Gloria — von unten
angesteuert werden. Hier fällt besonders
der jugendlich volle Baß von Martti Talvela
auf.

Ich finde, daß beide Aufnahmen, bei all
ihren Unterschieden, übereinstimmend einen
sehr hohen Rang einnehmen. Technisch
repräsentieren sie den gegenwärtigen Auf-
nahmestandard — wenn sie auch nicht unbe-
dingt Glanzstücke darstellen. Ein solch
großes Instrumentarium, das Orchester
(mit seinen exponierten Partien), Chor und
Soli umfaßt, stellt die Technik doch spür-
bar vor heikle Aufgaben, die nur an-
näherungsweise gelöst werden können. So-
weit dies möglich war, ist es allerdings ge-
schehen. Ein kleiner Rest muß wohl blei-
ben. Bezieht man die Qualität des Raumes,
eines notwendigerweise großen Raumes, mit
in das Klangspektrum ein, dann neigt der
Tutti-Klang (wie bei der Karajan-Aufnahme)
ein wenig zum Diffusen, wenn auch Ein-
zelheiten wiederum sehr plastisch hervor-
treten; strebt man größere Durchsichtigkeit
an (wie bei Klemperer), wirkt das Ganze
ein wenig abgeflacht. Wie gesagt, größere

Einbußen sind dies nicht. Eher schon ein
paar spürbare Schnitte (etwa bei Electrola
im Kyrie, S. 29 der Eulenburg-Taschen-
partitur) oder hier und da eine Korrektur
mit Hilfe des Lautstärkereglers (jedenfalls
wirkte auf mich in der Klemperer-Fassung
die Steigerung in der „Et vitam venturi“-
Fuge ein wenig „künstlich“. Aber auch dies
sind schließlich nur Randnotizen eines auf
Überdeutlichkeit abgestellten Protokolls...
Die Ausstattung der beiden Kassetten ist
gut, wenn auch das leichtgewichtige Be-
gleitheft der Karajan-Kassette ein wenig unter
dem gewohnten Grammophon-Standard
bleibt.

Ein Wort noch zu Karajans nur knapp fünf
Jahre älterer Parallelfassung der „Missa“
auf Columbia (STC 91 019/20; mit Schwarz-
kopf, Ludwig, Gedda und Zaccaria). Natür-
lich sind die Unterschiede zwischen beiden
Aufnahmen nicht gravierend; auch ein so
ausgeprägter Personalstil wie der Karajans
verändert sich nicht grundlegend in einem
halben Jahrzehnt. Und doch wirkt beim Ver-
gleich — abgesehen von der unterdes weiter-
entwickelten Aufnahmetechnik (die DG-Auf-
nahme ist voller und durchsichtiger im Klang)
— die ältere Columbia-Fassung wie eine
allerdings sehr niveauvolle Vorstufe zur
jüngeren Einspielung (immerhin erhielt sie
1963 den „Preis der deutschen Schallplat-
tenkritik“). Unverkennbar ist bei der neuen
Aufnahme die noch betontere Hinwendung
zum Detail in den Orchester- wie in den
Vokalstimmen. Manche Tempi (Beginn des
Credo oder des Pleni sunt coeli im Sanctus)
nimmt Karajan jetzt eine Spur breiter. Ein
deutliches Indiz für das Bestreben, die Par-
titur noch genauer dem Leitbild eines „schö-
nen Espresso“ anzupassen (gelegentlich,
wie schon oben erwähnt, auf Kosten der
inneren Spannung). Und dies wiederum ist
eine Erscheinung, die ja in vielen seiner
neueren Aufnahmen zu beobachten ist.

Neu bei Christophorus

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

Pièces de clavecin en concert

1. Concert in C: La Coulicam (Rondement) - La Livri
(Rondeau gracieux) - Le Vézinet (Gaiement, sans vites-
se) · 2. Concert in G: La Laborde (Rondement) -
La Boucon (Air gracieux) - L'Agaçante (Rondement) -
Menuets (I/II) · 3. Concert in A: La La Poplinière
(Rondement) - La Timide (Rondeaux gracieux I/II) -
Tambourins (I/II) · 4. Concert in B: La Pantomime
(Loure vive) - L'Indiscrète (Vivement) - La Rameau ·
5. Concert in D: La Forqueray (Fugue) - La Cupis
(Rondement) - La Marais (Rondement)

Robert Veyron-Lacroix, Cembalo · Jean-Pierre Rampal,
Flöte · Jacques Neiz, Violoncello

SCGLP 75894, 30 cm, 33 UpM, 24,- DM

Concerti grossi

Scarlatti, Concerto grosso Nr. 2 D-Dur für Trompete,
Flöte, Streicher und Continuo · Concerto grosso Nr. 4
e-moll für Oboe, Flöte, Streicher und Continuo · Corelli,
Concerto grosso g-moll à 8 parties · Vivaldi, Concerto
opus 3 Nr. 10 für 4 Violinen, Streicher und Continuo

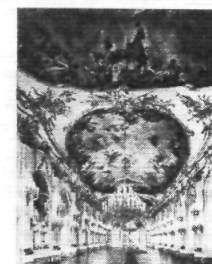
Jean-Pierre Wallez, Nicole Laroque, Cécile Jacquillat,
Nicole Lepinte und Yvon Carracilly, Violine · Annette
Queille, Viola · Henri Martinerie, Violoncello · Raymond
Guiot, Maxence Larrieu, Flöte · Pierre Pierlot, Oboe ·
Maurice André, Trompete · Laurence Boulay, Alain
Roizenblatt, Cembalo

Collegium Musicum Paris
Leitung: Roland Douatte

SCGLP 75896, 30 cm, 33 UpM, 24,- DM



CONCERTI GROSSI



ARCAANGELO
CORELLI
ALESSANDRO
SCARLATTI
ANTONIO
VIVALDI
Collegium
Musicum Paris
Leitung:
Roland Douatte

Christophorus-Verlag Freiburg

