

HECTOR BERLIOZ' „REQUIEM“

Zum 125. Jahrestag einer Stilwende in der liturgischen Musik

In diesen Tagen sind 125 Jahre seit der Aufführung eines der monumentalsten Werke der Kirchenmusik verflossen, einer Schöpfung, die nicht allein für sich gesehen eine Revolution im abendländischen Klangempfinden ankündigte, sondern weit mehr noch einen entscheidenden Markstein in der Entwicklung der liturgischen Musik ganz allgemein darstellte, den später allein Verdi in seinem „Requiem“ für den Dichter Alessandro Manzoni (1884) noch einmal in einer geschichtlich ebenbürtigen Form erreichen sollte. Es war hier freilich auch ein Punkt erreicht, an dem die Grenze liturgischer Verwendbarkeit bereits eindeutig überschritten war und an dem die Kirche gezwungen war, einen Damm gegen den Einbruch kulturreformer Formen in den Bereich der liturgischen Musik aufzurichten.

Die im Rahmen der Totenmesse zur freien Vertonung zur Verfügung stehenden Texte lagen seit langem fest. Vor allem war die Sequenz „Dies irae“ für Berlioz ein Text, der alle Umrisse für den Entwurf eines apokalyptischen Monumentalgemäldes bot, vergleichbar nur dem überwältigenden „Jüngsten Gericht“ des Michelangelo, das Berlioz bei seinem Romaufenthalt in der Sixtinischen Kapelle gefesselt hatte. Aber er suchte diese Erschütterung noch zu steigern, und so wurde sein „Requiem“ maßlos in seinen räumlichen Dimensionen wie im Ausdruck des Grauens und der Schrecken des Weltendes.

Für Berlioz war Musik von jeher nur Drama gewesen, eine Kunst also, die alle von kirchlicher Tradition vorgezeichneten Regeln als Hemmnis für die Entfaltung des eigenen Ich empfinden mußte, eine Kunst ohne Gleichgewicht, dafür aber von einer so bedrückenden Unmittelbarkeit, daß sich ihrer Kühnheit keiner zu entziehen vermochte. Schon in Rom hatte Berlioz mit einem Oratorium-Gedanken gespielt, der den „Weltuntergang“ zum Vorwurf haben sollte — in einem Sinne freilich, der schon näher bei einer Walpurgisnacht als bei einer christlichen Vorstellung vom Weltende lag. Er gab den Gedanken nur halb wieder auf: Hier fand er jetzt eine Vorlage, die ihm alles zu enthalten schien, was er ausdrücken wollte.

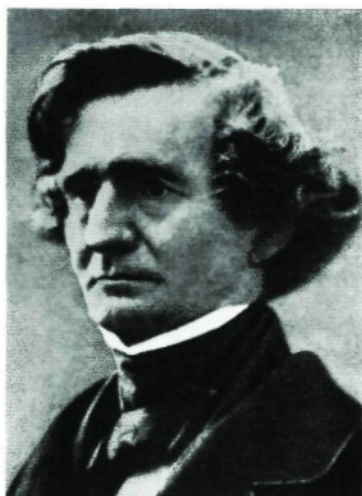
Daß er sich dabei von der ganzen Grundhaltung einer demütigen und schuldbehafteten Fürbitte für die Verstorbenen, wie sie in den Gebeten und Gesängen der Totenmesse zum Ausdruck kommt, ins Ungemessene entfernte, hat Berlioz wenig gestört. Nicht einmal die liturgischen Texte selbst ließ er unangetastet: Er stellte um und tauschte aus, erweiterte hier und kürzte dort, ganz wie es ihm für die Realisierung seiner musikalischen Vorstellungen geeignet erschien. Der liturgische Text wird der Musik unterworfen — ein in der Geschichte der

liturgischen Musik völlig neuartiges Phänomen — und der Sinn der Totenmesse wird willkürlich umgedeutet und damit zugleich tiefgreifend mißdeutet. Es ist unverkennbar, daß er so keinesfalls von einem gläubigen Katholiken mißverstanden werden konnte.

Die Totenmesse war bis dahin nicht in den Strudel des allgemeinen Verfalls der Kirchenmusik im Verlaufe des 18. Jahrhunderts hineingerissen worden. Aber Berlioz setzte sich selbstherrlich über alle Vorbilder hinweg, er schrieb im Auftrag des Staates, nicht der Kirche, um deren „Placet“ er gar nicht erst nachzusuchen brauchte; darum konnte er es auch wagen, sich den Text so zu bearbeiten, wie er ihn brauchte. Hätte eine kirchliche Stelle die Möglichkeit einer Zensur gehabt, dann würden allein schon seine Textveränderungen die Verwendung des Werkes im Rahmen eines Gottesdienstes von vornherein ausgeschlossen haben. Berlioz' Musik ist alles andere als „fromm“ im landläufigen Sinne; Verdis „Requiem“, das einzige vergleichbare Werk, ist erschütternd gerade um der gläubigen Haltung willen, die aus ihm spricht. Berlioz' Musik ist dagegen weit eher erregend, es ist sogar vielleicht die einzige Musik mit liturgischem Anspruch, die ihrer Grundhaltung nach eigentlich nicht als „religiöse“ Musik bezeichnet werden kann.

Berlioz' „Requiem“ war von allem Anfang an eine zweite „Phantastische Symphonie“, eng mit dem eigenen Erleben und mit dem politischen Tagesgeschehen verbunden — ein Stück Selbstbiographie. Er hat wohl nur wenige Zeitgenossen gehabt, bei denen das Tagesgeschehen gleich stark in die Kunst hineinwirkte wie bei ihm. Was alles ist in dieses pathetische Drama eingeschmolzen an sehr irdischer Liebesenttäuschung und Leidenschaft und an persönlichen Kämpfen um Anerkennung! Welche Erinnerungen von den Straßentumulten der Julirevolution bis zu den Berichten von den blutigen Kämpfen in Algerien vermengen sich hier mit einem liturgischen Text! Den Begriff einer „absoluten Musik“ kannte Berlioz nicht und er hätte für ihn zweifellos auch nicht das leiseste Verständnis aufgebracht. — Daß schließlich ein im Kampf um Constantine in Nordafrika gefallener, tapferer, aber im übrigen wohl kaum sehr bedeutender General der äußere Anlaß zugleich für eine Siegesfeier wie für eine prunkvolle Gefallenen-Ehrung wurde, brachte eine zusätzliche Aktualität.

Am 5. Dezember 1837 (wenige Tage vor seinem 34. Geburtstag) fand die Staatsfeier im Invalidendom in Anwesenheit der königlichen Familie, des diplomatischen Korps, der Mitglieder der beiden Kammern des Parlaments, der obersten Behörden des



Staates und der Spitzen des Militärs vor der Elite der Pariser Gesellschaft statt. Ein Heer von 500 Ausführenden wurde aufgegeben, das in fünf getrennten Orchester- und Chorgruppen für eine gleichmäßige akustische Durchdringung des Raumes zu sorgen hatte.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß sich viele unter diesen festlichen Hörern der Bedeutung dieser Stunden für die Musik bewußt gewesen sind. Es ging ihnen ja nicht so sehr um diese Musik, die alle Tiefen und Höhen des Lebens aufzureißen suchte, als darum, bei der Totenfeier für die Gefallenen der siegreichen französischen Algerienarmee zu sehen und gesehen zu werden.

Ob sie das Weltchaos spüren konnten, das hier vor ihren Ohren in den Raum der Kirche hereinzubrechen schien, wer will das sagen? Raum und Anlaß verboten ebenso jede Form von Beifalls- wie Ablehnungskundgebungen. Das einzige, was wir über den Erfolg wissen, stammt aus Berlioz' eigener Feder und scheint, gelinde gesagt, von Übertreibungen nicht ganz frei zu sein. Viel glaubhafter scheint es, daß das Publikum vor der dramatischen Wucht dieser keineswegs eingängigen Musik verständnislos schweigend kapituliert. Das kühne Werk ist aber, geschichtlich gesehen, ein höchst bedeutsamer Angelpunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft liturgischer Musik, wenn seine Wirkung auch nicht unmittelbar in Erscheinung treten konnte. Seine musikalisch revolutionäre Haltung gegenüber der Tradition, rein äußerlich aber auch sein riesenhafter Aufwand und die übermäßige Länge, vor allem aber die willkürliche Behandlung der liturgischen Texte machen es verständlich, daß seiner häufigen Aufführung bis heute, und dies natürlich vor allem im kirchlichen Rahmen, die größten Schwierigkeiten gegenüberstanden.

Franz Junghanns

DISKOGRAPHIE

Requiem op. 5
David Lloyd, Tenor / Hartford Schola Cantorum /
Chor und Orchester der Hartford Symphonie /
Fritz Mahler Amadeo AVRS 6111/12