

Tod, wo ist dein Tenor!?

Berlioz' „Grande Messe des Morts“

Und die Seele tobt durch Himmelshöllen und zimmert sich ein unerhörtes Theater für Jenseitsszenen. Das „Requiem“ des Hector Berlioz, porträtiert von Gerhard Stadelmaier. Aufgeführt wird es Ende Mai von den Wiener Symphonikern, Bryan Hymel (Tenor) und dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, dirigiert von Philippe Jordan.

Die Affäre war ganz und gar nach dem Geschmack des jungen Mannes (da war er knapp vierunddreißig) – den er sich in seinen späteren Memoiren noch einmal auf der nachgenießenden Alterszunge zergehen ließ. Denn er schrieb genauso überwältigend gute Prosa und vor allem Kritiken, wie er als Komponist schaffenszeitlang ein Überwältigungsmusiker war. Jetzt aber, 1837, der Skandal; die Intrigen; Feinde bis in höchste politische und künstlerische Kreise; ein zunächst schäbigst verweigertes Honorar, das ihn auf immensen Kosten für Kopisten und Choristen und fürs Orchester sitzen ließ; Barrieren allüberall! Aber dann Triumph! Sieg! Mit Pauken- und Trompetenkompanien! Trotz einer Uraufführungspanne, bei der natürlich eine Schnupftabaksdose die Hauptrolle spielte! Und das bei einer Musik zum Tode, der „Grande Messe des Morts“. Einer höchst erregenden, aufgepeitschten, massensensiblen Sterbemusik. Ein einziges riesig komponiertes Ausrufezeichen, wie mit Flammenfarben in den Jahrhunderthimmel gefetzt. Man kommt bei diesem Mann ja sowieso aus dem Ausrufezeichen-Setzen kaum heraus.

Rätselhaft verhüllend, schamlos enthüllend

Was sein Leben angeht, hatte er damit kompositorisch schon früh abgeschlossen. Indem er es fulminant auskomponierte. Und sich auf es stürzte wie auf eine Genie-Beute. Mit einer Allüre, der im nächsten, also zwanzigsten Jahrhundert allenfalls noch Salvador Dalí nahekam: Ich bin der Größte, der Interessanteste, der Bedeutendste. Der Siebenundzwanzigjährige knallte seiner Zeit 1830 seine „Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste“ hin, wobei die Welt staunend zum ersten Mal lange vor Wagner (der Berlioz mehr nachahmte als er neidhammelig zugeben wollte) so etwas wie ein Leitmotiv vernahm, eine rasend sehrende, höhnisch scharf bis sehnsuchtswahnvoll alle Orchestergruppen und Sätze penetrierende melodische *idée fixe*. Eine so rätselhaft verhüllende wie schamlos enthüllende Bekenntnismusik, aufgezogen auf die Folie eines übermenschlich großen Künstlerlebens (hätte auch „Ein Heldenleben“ heißen können): ans Kreuz einer wahnsinnigen Liebe zu einer Traumfrau genagelt, der britischen Schauspielerin und weltberühmten Ophelia-Darstellerin Harriet Smithson. Berlioz umschwärmte, bestürmte und verfolgte sie – und bekam sie prompt zur Ehefrau (Erfolg eines Stalkers)! Das ergab, wie es so geht, wenn Traumfrauen in Erfüllung gehen, eine absolut katastrophale Marriage. Samt späterer Scheidung.

„Gattung: kolossal“

Nun aber, sieben Jahre später, nimmt sich der junge Mann nicht mehr sein Leben zur kompositorischen Ausbeute – sondern gleich den Tod: der Menschheit. Im Auftrag des französischen Staats, der die Toten der Revolution von 1830 ehren wollte, machte sich Berlioz an die Arbeit, der sich auf den Text der alten römisch-katholischen Totenmesse stürzte „wie auf eine fette Beute“. Wurde dann wieder zurückgepfiffen; man wolle die Revolutionstoten ohne Musik ehren; bekam dann doch den Zuschlag, diesmal nicht vom Innen-, sondern vom Kriegsministerium, das ein Requiem zu Ehren eines Generals bestellte, der bei der Belagerung der algerischen Stadt Constantine gefallen war. Luigi Cherubini intrigierte, was das Zeug hielt. Er war der allerheiligste Direktor des noch allerheiligeren Konservatoriums und geschworener Feind des jüngeren, sämtliche Konservatoriumsregeln verachtenden Kollegen Berlioz, der diese Feindschaft allerdings masochistisch genoss. Aber am 5. Dezember 1837 fand im Pariser Invalidendom dann doch die Uraufführung der „Grande Messe des Morts“ statt. Mit nie dagewesenem Aufwand. „Gattung: kolossal“ schrieb sich Berlioz selbst ins Stammbuch. 50 Geigen, 20 Bratschen, 20 Celli und 18 Kontrabässe. Dazu 16 Pauken, 210 Sänger und vor allem: vier Blechblas-Fernorchester. Wobei Berlioz meinte, man könne das Instrumentarium je nach Raum auch

verdoppeln oder gar verdreifachen. (So viel zur historischen Korrektur der allüberall unsere Ohren unterfordernden gegenwärtigen vibratolosen Magersucht-Ideologie der sogenannten „historisch informierten Aufführungspraxis“ ...)

Theater des Todes

Und dann öffnet sich sozusagen der Vorhang für ein unerhörtes Theater des Todes. Das sich um die Gottesdienststörung einer Totenmesse wenig schert, auch wenn ein Priester, wie Zeugen bekunden wollen, sich bei der Uraufführung hemmungslos erschüttert, völlig aufgelöst in Tränen, vor den Altar hat fallen lassen. Das „Requiem aeternam dona eis, Domine“, mit dem die Messe beginnt, lässt Berlioz nicht als Anrufung, als flehentliche Bitte aus Trauer und Düsternis hinauf an einen Gott stehen, der alles und alle richtet, sondern gleichsam als Bühnenschleierbild aus dem Hinter- und Untergrund die Szene betreten. Aus den sich in Urgründen wiegenden tiefen Streichern hinein in die mittleren, leise aufsteigend in fahlem Licht. Als traue diese Bitte keinem Gottesfrieden. Die Chorstimmen, vor allem die Tenöre, die von oben sozusagen gegen die Strömung der Ewigkeitsbitte ansingen, geraten sofort an eine Intonations- und Ausdrucksgrenze, an der sie das ganze Werk über ekstatisch entlangschrammen. Wie überhaupt die gewaltige Tenorüberanstrengung des Todes im Verlauf des „Requiem“ als Heimholung des Unmöglichen in Himmelsverzweiflungshöhen sich höchst dramatisch darbietet: die Stimmlage bis hin zum Stimmbandkollaps als Ausdruck einer Seinslage.

Wo ist Gott?

Wobei das „Lux perpetua“, das ewige Licht, gleich zu Beginn auch wie ein verlorenes Spotlight im grellen Blitz-Staccato aufzischt, das „Luceat“ den armen Seelen in hohem gleißendem Streicherfunkeln heimleuchtet, als bade sich schon ein Lohengrin *avant la lettre* in eisblauen Ätherfluten. Dieses Kälte-Universum kennt keinen Gott – es sei denn, dass es ihn schon gründlich kennengelernt hätte in aller Erbarmungslosigkeit. Denn das sich anschließende „Kyrie eleison“ ist der pure Hohn auf jede Bitte um Erbarmen. Ein schaurig stotternder und stockender Monotonengesang, als schlage eine Totentrommel den Sängern aufs Stimmband. Auch das „Christe eleison“ klingt, obwohl im Kontrast dazu *legato*, schaurig statt barmherzig. Man hört einen heillosen Marsch ins Verderben. Die Tragödie, die hier aufgeführt wird, kennt keinen *Deus caritatis*, der gütig ist („*quia pius es*“), allenfalls einen *Deus absconditus*, den verborgenen Gott, der nicht zitiert, nur beschworen werden kann.

Die Posaunenorgie des Jüngsten Gerichts

Der Tag des Zorns und des Verderbens kommt im „*Dies irae*“ zunächst in uralter liturgisch parodierter Manier daher: im gregorianischen Streichertiefengesang, bis der „*judex*“, der Richter, kommt, und die Soprane in Verzweiflungsschreie ausbrechen. Worauf der Dirigent der Uraufführung, François-Antoine Habeneck, ein alter musikalischer Haudegen, seine Schnupftabaksdose gezogen und eine kräftige Prise genommen – und so den absoluten Tollheitseffekt des ganzen „*Requiem*“ fast geschmissen haben soll, nämlich den Beginn des „*Tuba mirum*“, den Berlioz vier gewaltigen Blechblasfernorchestern an allen Ecken des Raumes überantwortet hat, die mitsamt einem wahren Pauken- und Trommelmassenensemble jeweils eine Terz höher versetzt einsetzen und die Posaunenorgie des Jüngsten Gerichts zu einem himmelhöllischen Erdbeben steigern in einem mauerstürzenden Untergangstriumph sondergleichen. Dass sich da die Gräber öffnen und die Toten in heillosem Durcheinander zum Rechenschaftsappell – vor dem Gott des Textes, nicht dem Gott von Berlioz – tobend versammeln, versteht sich von selbst. Auch wenn das ganze Tohowabohu in lichtem, fast zynisch heilem Dur endet.

Endspiel um die Höllenfahrt

Es ist ein Dauer-Wechselbad der Jenseitskatastrophengefühle, das Berlioz im „*Requiem*“ komponiert. Die streicherbeseligten Erzengel zum Beispiel, angeführt vom Solotenor, dem Protagonisten der himmlischen Unmöglichkeit im Endspiel um die Höllenfahrt der „*Maledictis confutatis*“, der als großes, grenzensprengendwollendes Individuum aus dem Chorkollektiv quasi austritt, werden im „*Hosanna*“-Teil des „*Sanctus*“ von einer Fuge konterkariert, die im Untergrund ihr düsteres Werk verrichtet, bis wieder die Himmelsleiter hinauf ins „*Gloria tua*“ als *Fata Morgana* auftaucht. Das „*Quaerens me*“ ist reiner A-cappella-Gesang eines intimen Chorsatzes, der sopranglückstraurig um Gnade fleht, während in den Bässen die Trommel-Trauer-Stotter-Manier des „*Kyrie*“

wiederkehrt und überhaupt wie als eine musikalische Idée fixe sich durchs ganze „Requiem“ zieht. Das ja eigentlich die Form eines gigantischen eschatologischen Rondos hat.

Wer hat das letzte Wort?

Denn wie in einem großen Bogen kommt Berlioz in der letzten Anrufung des „Requiem“, also im „Agnus Dei“, auf die Dramaturgie der Trostlosigkeit des „Introitus“ zurück. Das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünden der Welt, wird hier mit Posaunen und Basstuba ohne Rhythmen, ohne Motivik, ohne thematische Arbeit, allein reduziert auf pure, geheimnisvoll leere Harmoniefolgen, zur ewigen Ruhe weniger gebettet als vielmehr in Opferblut gewaschen. Und das scheinbar hymnische Harmonien versprechende „Luceat eis“ in höchsten Sopranregionen mit Piccoloflötengirlanden leitet gnadenlos über zum Trommel-Stotter-Gesang des „Cum sanctis tuis“. Und die Dur-Chor-Seligkeiten des „Amen“ und des „Quia pius es“ (denn du bist gütig, Herr) wird sofort dementiert vom letzten Wort des Werks. Das hat die Pauke. Die mit kurzen, dumpfen trostverlorenen Schlägen „Endlich Schluss! Endlich am Ende!“ verkündet. Es ist ein Shakespeare'sches Gefühl, so, wie man am Ende des „König Lear“, auch einer Art von Erbarmungslosigkeits-Requiem, immer das Gefühl hat, als sei eine gewaltige Dampfwalze über einen hinweg gerollt. Nur dass die Dampfwalze des Hector Berlioz die höheren Töne hat.

Gerhard Stadelmaier

Dr. Gerhard Stadelmaier, Jahrgang 1950, bis September 2015 der fürs Theater und die Theaterkritik verantwortliche Redakteur im Feuilleton der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, lebt in Bad Nauheim. Zuletzt erschienen von ihm „Regisseurstheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists“ und der Roman „Umbruch“.