WAR REQUIEM

141

Auszug aus:

Stefan Hanheide:

Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts. Kassel 2007.

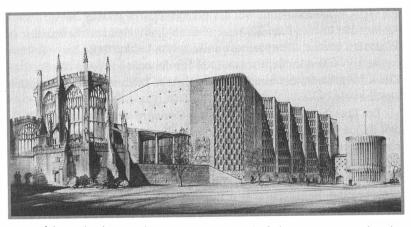
Benjamin Britten

WAR REQUIEM (1962)

Die Antikriegskomposition, die bislang den höchsten Bekanntheitsgrad erreicht hat, dürfte das »War Requiem« von Benjamin Britten (1913–1976) sein. Das Werk komponierte er als Auftragswerk für die Einweihungsfeierlichkeiten der wieder errichteten Kathedrale von Coventry, die im Zweiten Weltkrieg zerstört worden war. Es gelangte am 30. Mai 1962 innerhalb eines mehrtägigen Kunstfestivals zur Aufführung. Als weiteres musikalisches Auftragswerk erklang Michael Tippetts Oper »King Priam« (zu Tippett vgl. den Text über »A Child of our Time«).

Hitler hatte 1940 großsprecherisch verkündet, er werde englische Städte »ausradieren«. Die darauf folgende »Luftschlacht um England« traf in besonders schwerer Weise die Stadt Coventry. Die als Industriestandort und Rüstungslieferant bedeutende mittelenglische Stadt wurde in der Nacht vom 14. zum 15. November 1940 von deutschen Fliegerbomben nahezu völlig zerstört. Nach London war Coventry die erste englische Stadt, die Luftangriffen ausgesetzt war, und für das Ausmaß der Zerstörung prägte die deutsche Luftwaffe fortan die Wortschöpfung »coventrieren«. Entgegen anderer englischer Städte hatte Coventry auch seine Kathedrale St. Michael verloren. Die Stadt vereinbarte später mit Dresden, einer der am schwersten zerstörten deutschen Städte, eine Städtepartnerschaft.

Im Rahmen des schon bald beschlossenen Wiederaufbaus band man zwei verkohlte Dachbalken zu einem Kreuz zusammen, stellte es auf einem



Entwurf des Architekten Basil Spence zur neuen Kathedrale von Coventry neben den Ruinen des alten, im Krieg zerstörten Bauwerks

Trümmerhaufen im zerstörten Altarbereich im Chor auf und schrieb auf die dahinter stehende Wand »Father, forgive«. In gleicher Weise vereinigte man drei große mittelalterliche Nägel zu einem Kreuz, das später auf dem dort errichteten »Altar of Conciliation« installiert wurde. Bei einem Architekten-Wettbewerb zum Wiederaufbau der Kathedrale gingen 19 Vorschläge ein, aus denen 1951 der Entwurf des damals eher unbekannten Basil Spence (1907-1976) als Gewinner hervorging. 1956 nahm Queen Elizabeth II. die Grundsteinlegung vor, und nach sechsjähriger Bauzeit fand die Weihe am 25. Mai 1962 statt. Der Großteil der im Krieg zerstörten Kirchenbauten wurde nach 1945 in weitgehend unveränderter Form wieder aufgerichtet, so zuletzt die Dresdner Frauenkirche; der Entwurf von Spence sah dagegen vor, die Ruine stehen zu lassen und sie mit einem neu zu erbauenden modernen Gotteshaus zu verbinden. Darin lässt sich eine Verknüpfung von Mahnmal und Neubeginn erkennen, von Leid und Vergebung, von Karfreitag und Ostern. Dem Beispiel Coventrys, Ruine und modernes Gotteshaus zu vereinigen, folgte man in Berlin mit der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, die etwa gleichzeitig fertiggestellt wurde. Sie birgt heute eine Kopie des Nagelkreuzes von Coventry, das Bundespräsident Richard von Weizsäcker beim Gedenkgottesdienst, der 1990 zum 50. Jahrestag der Zerstörung Coventrys stattfand, von der britischen Königin-Mutter als Geschenk überreicht bekam.

Britten erhielt im Oktober 1958 den Auftrag, für das im Mai 1962 stattfindende Festival zur Einweihung der neuen Kathedrale von Coventry

WAR REQUIEM

ein Werk zu komponieren. Mit der Komposition begann er im April 1961, schloss den Entwurf am 20. Dezember ab und vollendete die Partitur im folgenden Monat. Chorpartituren der ersten beiden Teile hatte Brittens Sekretärin schon im September 1961 für die ersten Proben des Festival-Chors hergestellt, der aus Laiensängern der Diözese Coventry gebildet worden war.

Die Entscheidung, dem Auftrag aus Coventry mit einem abendfüllenden Requiem entgegenzukommen, geht allein auf den Komponisten zurück. Ursprünglich sollte es ein Werk von dreißig- bis vierzigmimütiger Dauer und unbestimmter Gestalt sein. Brittens »War Requiem« benutzt im Gegensatz zur großen kompositorischen Tradition des Requiems jedoch nicht nur den liturgischen Text der Totenmesse, sondern verknüpft ihn mit Gedichten von Wilfred Owen (1893–1918). Jedem der liturgischen Teile ist je ein Gedicht Owens gegenübergestellt; in der langen Sequenz »Dies irae« erscheinen vier Gedichte, so dass insgesamt neun Dichtungen Owens in das »War Requiem« integriert wurden.

Der englische Dichter Wilfred Owen lebte seit 1913 als Englischlehrer in Bordeaux.¹ Er hatte sich durchaus mit pazifistischem Gedankengut auseinandergesetzt, sich aber davon distanziert, nachdem seit Kriegsbeginn in England die Feindschaft gegen diese Richtung zunahm. Er trat am 21. Oktober 1915 der Armee bei und gelangte nach der Ausbildung im Januar 1917 an die Somme. Im Mai des Jahres erkrankte er an Kriegsneurose und wurde zur Rekonvaleszenz in ein Hospital in Craiglockhart nahe Edinburgh verlegt, wo er vier Monate verbrachte. Hier lernte er Siegfried Sassoon kennen, einen Dichter und zum Pazifisten gewordenen Kriegshelden. Dieser Kontakt ließ Owens Haltung sowohl zum Krieg als auch zur darauf reagierenden Dichtung reifen. Beide, Sassoon und Owen, klagten an, dass der Krieg nicht mehr zur Verteidigung und Befreiung geführt wurde, sondern als Aggressionskrieg. In dieser Zeit entstanden die Gedichte »Anthem for Doomed Youth« und »The Next War«, die im ersten und zweiten Satz des »War Requiems« aufgenommen sind; letzteres trägt als Motto einen Vers Sassoons. In der Folgezeit, in der Owen militärische Pflichten in England versah, entstanden die weiteren von Britten herangezogenen Gedichte, bevor Owen im August 1918 zur Kriegsfront an die Somme zurückkehrte. Als Grund für sein fortgesetztes militärisches Engagement gab er an, er müsse erst einige Anerkennung auf dem Schlachtfeld erlangen, bevor er erfolgreich seine Prinzipien erklären könne. Tatsächlich erhielt er Anfang Oktober eine militärische Auszeichnung, diese Haltung wurde ihm jedoch zum Verhängnis, denn

er fiel in den letzten Kriegstagen, am 4. November 1918, im Alter von 25 Jahren bei dem Versuch, mit seiner Kompanie den Sambre-Oise-Kanal nördlich von Ors zu überqueren. Nur fünf seiner Gedichte waren bis dahin in Zeitungen gedruckt worden, darunter die ins »War Requiem« eingegangenen »The Next War« und »Futility«. Er hatte allerdings eine erste Sammlung vorbereitet, aus deren Vorwort Britten das Motto seines »War Requiems« nahm:

My subject is War, and the pity of War. The Poetry is in the pity. All a poet can do is to warn.

Owens vorausgehenden Vers »Above all I am not concerned with Poetry«,² der den Vorrang der Kriegsthematik gegenüber der Kunstproduktion unterstreicht, hat Britten nicht mit aufgenommen. Er kam erst 1958 in näheren Kontakt zu den Gedichten Owens. Zu dieser Zeit war seine pazifistische Grundhaltung schon bekannt. Sie hatte sich kompositorisch bereits in frühen Werken gezeigt, so in der Musik zum Film »Peace of Britain« 1936, in dem »Pacifist March« von 1937, dann vor allem 1939 in der »Ballad of Heroes«, die den Spanischen Bürgerkrieg thematisiert, und teilweise auch in der »Sinfonia da Requiem« von 1940.

Einen weiteren Schritt in diese Richtung ging Britten mit seinem Antrag auf Anerkennung als Kriegsdienstverweigerer, der mit dem 4. Mai 1942 datiert ist. Darin schreibt er: »The whole of my life has been devoted to acts of creation and I cannot take part in acts of destruction. Moreover, I feel that the fascist attitude to life can only be overcome by passive resistance. If Hitler were in power here or this country had any similar form of government, I should feel it my duty to obstruct this regime in every non-violant way possible, and by complete non-cooperation.«3 Seinem Antrag wurde in der Verhandlung am 28. Mai 1942 in erster Instanz nicht stattgegeben, und er hatte »non-combattant military service« zu leisten. Dagegen legte er Widerspruch ein und wurde mit Datum vom 3. Mai 1943 als Kriegsdienstverweigerer anerkannt; hatte nun lediglich Konzerte für das »Committee for the Encouragement of Music and Art« zu geben. Auch der Komponist Michael Tippett (vgl. S. 162) und Brittens Lebensgefährte Peter Pears hatten den Kriegsdienst verweigert. Die gesellschaftliche Isolation als »conscientious objector« hat Britten in seiner Oper »Peter Grimes« thematisiert, die am 7. Juni 1945 uraufgeführt wurde. Gegen die Aufführung gab es Widerstände, da sowohl der

Komponist als auch der Sänger des Grimes, Peter Pears, ebenso wie der Opernproduzent Eric Crozier Verweigerer waren. Man hielt es für unangebracht, dass das Kriegsende mit einem Werk gefeiert werden sollte, deren Hauptbeteiligte an dem Sieg keinen Anteil hatten. Die ganze Menschenverachtung des Hitler-Regimes nahm Britten wahr, als er im Sommer 1945 mit Yehudi Menuhin im Konzentrationslager Bergen-Belsen ein Konzert gab. 1949 fügte er ein von ihm und Peter Pears unterschriebenes pazifistisches Bekenntnis dem Programmheft von Konzerten bei, die sie beide in Nordamerika gaben, was die Verfolgung durch die McCarthy-Behörde nach sich zog.⁴

Wer im 20. Jahrhundert ein Requiem schreibt, kann ohne die Tradition dieser Gattung, wie sie sich seit Mozarts unvollendetem genialen Werk ausgebildet hat, kaum arbeiten. Schon Verdi bekannte bei seinem 1874 vollendeten Requiem, er habe zunächst die Totenmessen von Mozart, Cherubini und Berlioz studiert. Die oft angesprochene Nähe von Brittens Werk zu Verdis Requiem muss jedoch relativiert werden.⁵ Denn Verdis deutlich hörbare opernhafte Klanglichkeit, die doch fast das zentrale Charakteristikum seines Werkes ausmacht, lässt sich bei Britten, der ein ebenso erfahrener Bühnenkomponist war, kaum wahrnehmen. Sie wäre auch nur in den lateinischen Abschnitten mit vollem Orchester zu finden.6 Neben Verdis Spuren ist manches aus Mozarts Requiem zu erkennen, was im Folgenden noch erläutert wird. Brittens nicht-liturgische Owen-Teile zeigen eher eine liedhafte Gestalt, mit Kammerorchester begleitet, nicht weit entfernt von Mahlers »Lied von der Erde«. Der naheliegenden Gestaltung, den »Tuba mirum«-Teil wie in allen großen Vertonungen der Totenmesse mit opulenten Bläserklängen auszustatten, greift auch Britten auf. Die auf Mozart und früheren Komponisten basierende Tradition, den Requiem-Text in seinen verschiedenen Aussagesegmenten mit allen zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln auszuleuchten, haben die Komponisten des 19. Jahrhunderts fortgesetzt, allen voran die großen musikalischen Dramatiker Cherubini, Berlioz und Verdi. Brahms setzt in seinem »Deutschen Requiem« einen anderen Akzent, indem er den Trost der Hinterbliebenen in den Mittelpunkt stellt. Ihm folgt in gewisser Weise Gabriel Fauré, der sich ebenso von den Schrecken des Jüngsten Gerichts abkehrt - er lässt das »Dies irae« ganz aus - und dagegen ein »Wiegenlied des Todes« schreibt, die Heimkehr des Menschen zum himmlischen Vater. Wenn es ein Werk gibt, das diesen Wandlungen der Totenmesse noch eine ganz andere und neue Richtung gibt, so ist es Brittens »War Requiem«. Hier ist der Tod nicht als natürlicher Endpunkt des Lebens

gesehen, sondern als zutiefst anklagenswerte Auswirkung des Krieges. Entsprechend nehmen Klänge des Krieges einen breiten Raum in Brittens Werk ein. Diesen wird ganz am Ende der Komposition die Idee der Versöhnung entgegengesetzt, ohne aber seine Hauptintention aus den Augen zu verlieren, zu warnen, wie schon das Motto heißt. Somit kann das "War Requiem« also als eine musikalische Umsetzung der in der Kirchenarchitektur der alt-neuen Kathedrale von Coventry angelegten Botschaft gesehen werden.

Diese Anlage findet sich zuvorderst in Brittens Konfrontation des Requiem-Textes mit den Dichtungen Owens. Man kann in den liturgischen Texten ein Abbild des heute in Funktion befindlichen neuen Gotteshauses sehen, in den Owen-Texten die Ruinen der alten Kathedrale als Mahnmal gegen den Krieg. Ebenso ist die umgekehrte Zuordnung möglich: der Requiem-Text steht für die alte und die Owen-Texte für die neue Kathedrale. In jedem Fall zeigt sich also eine Gegenüberstellung von alt und neu im Zusammenhang mit der Kriegszerstörung. Britten hat die verschiedenen Textebenen des Werkes unterschiedlichen Klangkörpern zugeordnet. Der Großteil des liturgischen Requiem-Textes ist dem ersten Klangkörper zugeordnet, der vom großen Chor, vom großen Orchester und vom Solo-Sopran gebildet wird. Diejenigen liturgischen Teile, die im Introitus, im Offertorium und im »Libera me« von der Hoffnung auf Erlösung und vom Ewigen Leben sprechen, gibt der zweistimmige, traditionell englische Knabenchor mit der Orgel wieder. Den dritten Klangkörper mit den Owen-Texten bildet ein 12-köpfiges Kammerorchester mit Tenor- und Bariton-Solist. Die drei Klangkörper sollen in erkennbarer räumlicher Distanz aufgestellt sein, der Knabenchor möglichst auf der gegenüberliegenden Seite des Kirchenschiffes bei der Orgel. Auch stilistisch sind zwei Ebenen voneinander getrennt. Die Requiem-Partien sind im oratorienhaften Stil geistlicher Musik angelegt, die Owen-Texte erscheinen dagegen im Stil eines Liederzyklus.⁷

Die in den Gedichten zum Ausdruck gebrachte Sinnlosigkeit und Niedertracht des Krieges führt Anklage für die geopferte Jugend und die ungelebten Jahre. Brittens äußerst geistvoll angelegte Konfrontation dieser Gedichte mit dem Requiem-Text bringt eine Fülle von Gedanken und Ideenverbindungen hervor. Die liturgischen Aussagen werden durch die drastischen Texte über den Krieg kritisch hinterfragt, ironisiert und beißend konterkariert. Donald Mitchell hat geäußert, dass es viel zu harmlos wäre, von einem Kommentar zu sprechen, vielmehr sei das Wort Subversion angemessen.⁸

Liturgischer Text	Owen-Gedicht	Besetzung	Dauer ⁹
I. Requiem aeterna	m		9'29
Requiem aeternam		Chor und gr. Orchester	3'08
Te decet hymnus		Knabenchor, Orgel und Violinen	1'04
Requiem aeternam		Chor und gr. Orchester	1'46
	Anthem for Doomed Youth »What passing bells«	Tenor und Kammer- orchester	2'20
Kyrie eleison		Chor a cappella und Glocken	1'11
II. Dies irae			25'41
Dies irae		Chor und gr. Orchester	3'38
	Voices (Auszug) »Bugles sang«	Bariton und Kammer- orchester	2'35
Liber scriptus		Sopran, Chor und gr. Orchester	2'57
	The Next War »Out there, we've walked«	Tenor, Bariton und Kammerorchester	1'57
Recordare pie Jesu		Frauenchor und Orchester	3'36
Confutatis maledictis		Männerchor und Orchester	1'15
	Sonnet on seeing a Piece of Our Heavy Artillery Brought into action (Auszug) »Be slowly lifted up«	Bariton und Kammer- orchester	1'50
Dies irae		Chor und gr. Orchester	1'12
Lacrymosa		Sopran, Chor und gr. Orchester	1'54
	Futility »Move him into the sun«	Tenor und Kammer- orchester, verschränkt mit den Vorhergehen- den	3'34
Pie Jesu		Chor a cappella und Glocken	1'13
III. Offertorium			9'38
Domine Jesu		Knabenchor und Orgel	1'22
Sed signifer Sanctus Michael / Quam olim Abrahae		Chor und gr. Orchester	2'08

	The Parable of the Old Men and the Young »So Abram rose«	Tenor, Bariton und Kammerorchester	3'35
Hostias et preces		Knabenchor und Orgel, verschränkt mit dem Vorhergehenden	2'33
IV. Sanctus			9'52
Sanctus		Sopran, Schlagwerk und Klavier	1'40
Pleni sunt coeli		achtstimmiger Sprech- chor und gr. Orchester	0'40
Hosanna in excelsis		Chor und gr. Orchester	1'10
Benedictus		Sopran, Chor und gr. Orchester	2'00
Hosanna in excelsis		Chor und gr. Orchester	0'36
	The End »After the blast of lightning«	Bariton und Kammer- orchester	3'46
V. Agnus Dei			3'37
Agnus Dei	At a calvary near the ancre »One ever hangs«	Abwechselnd Tenor und Kammerorchester, überlappend mit Chor und gr. Orchester	3'37
VI. Libera me			22'40
Libera me		Chor und gr. Orchester	4'06
Tremens factus		Sopran, Chor und gr. Orchester	3'29
	Strange meeting »It seemed, that out of battle I escaped«	Tenor, Bariton und Kammerorchester	9'35
In Paradisum	»Let us sleep now«	Tenor, Bariton und Kammerorchester, Knabenchor und Orgel	1'22
dto.	dto.	Sopran, Chor und gr. Orchester dazu	3'13
Requiescant		Chor a cappella und Glocken	0'55

Die räumliche und stilistische Trennung der beiden Textebenen schließt Übergriffe keineswegs aus, so dass die unheilvolle Kriegsatmosphäre auch weit in die liturgischen Partien hineinragt und andererseits Klänge aus dem Requiem-Teil die Owen-Partien gedanklich bereichern. Diese nur dem musikalischen Kunstwerk gegebenen Möglichkeiten machen wohl erst die Tiefe des »War Requiem« aus. Gleich zu Beginn des Introitus wird vor dem Hintergrund bedrohlicher Orchestermotive vom Chor das musikalische Symbol exponiert, das das gesamten Werk prägt: der Tritonus *c*–*fis.* »This instantly recognizable and invariably disquieting interval serves to symbolize the essentially ambiguous and unresolved nature of the War Requiem's message. [...] Its frequent association with the concept of requiem suggests that any peace which mankind may attain is likely to be uneasy and inconclusive.«10 Die beiden Töne bilden zu dem häufig erscheinenden tiefen A einen D-Dur-Septakkord ohne Grundton, der im Kontrast zu der vom Orchester ausgebreiteten d-Moll-Atmosphäre steht. Plötzlich aufgehellt erscheint dann der von den Knaben gesungene Versus »Te decet hymnus«. Die Aufhellung entsteht neben den Knabenstimmen besonders dadurch, dass die vorher ständig präsenten tiefen Töne verschwunden sind. Sie wurden vor allem durch die tiefen Schlaginstrumente hervorgerufen und evozierten das Dröhnen des Schlachtfeldes. Nun erhebt sich über reinen Dreiklängen in der Orgel eine nahezu zwölftönige Melodie – auch hier also wieder gegensätzliche Welten. Die Melodie wird vom Sopran eingeführt und vom Alt in Umkehrung im Tritonus-Abstand c-fis beantwortet. Ob auch die Umkehrung ein Symbol für das Verkehrte, Unrechte ist, worauf das gesamte Werk hinweisen will, bleibe dahingestellt.

Die erste Owen-Partie steht mit seiner hektischen Orchesterbegleitung – »very quick and agitated« – in völligem Gegensatz zur bislang ausgebreiteten geistlich-oratorischen Atmosphäre. Auch die nun vorherrschende Tonart b-Moll unterstreicht diesen Kontrast. Der Text nimmt Bezug auf die zuvor omnipräsenten Glockenklänge und bringt zudem eine Reihe weiterer Begriffe aus dem kirchlichen Bereich: Gebete, Kerzen, Chöre, Trauer, Lichter. Owen bezeichnete das Gedicht als eines seiner beiden besten. Einzelne Worte werden musikalisch unterstrichen: Die »prayers« erklingen ironisiert, zudem wiederum auf dem Tritonus c–ges gesungen, das Heulen der Granaten ist vernehmbar im von Flöte und Klarinette schrill begleiteten Tenor-Melisma, zu den »Hörnern« ertönen Kriegssignale, und noch bevor von den Knaben die Rede ist, erscheint die vorher von ihnen gesungene »Te decet«-Phrase in den Holzbläsern, begleitet von reinen Dreiklängen in der Harfe und den tiefen Streichern.

Das anschließende Kyrie wird allein vom *c-fis-*Tritonus der Glocken begleitet. Es steht zum Vorangegangenen in extremem Kontrast durch a-cappella-Satz, das Tempo »very slow«, die *ppp-*Dynamik und die Anweisung »substained«. Aber am Schluss dieses Teils erscheint etwas ganz Außergewöhnliches. Die aus dem Tritonus sich entwickelnde Fortschreitung in Dissonanzen lässt überhaupt nicht erwarten, dass der Teil plötzlich in reinem F-Dur schließt. Diese sich genauso am Schluss des »Dies irae« und des Gesamtwerkes wiederholende Wendung, eine quasi exterritoriale Fortschreitung, muss als Symbol des Eintretens in eine andere Welt, die der erlösenden Versöhnung, erkannt werden.

Wie schon das häufige Dröhnen im Requiem-Teil, bestimmen auch im Dies irae Schlachtfeld-Klänge die Atmosphäre. Schon die Eröffnung bringt Militär-Signale in den Bläsern, wodurch gleich zu Beginn deutlich wird, was den »Tag des Zorns« hervorgerufen hat: der Krieg. Dagegen scheint es weniger plausibel, in diesen Signalen die Posaunen des Jüngsten Gerichts zu sehen. Das an Mozarts »Dies irae« erinnernde rhythmische Muster (lang-lang-kurz-kurz) des Chores prägt den ersten liturgischen Teil, in dessen Mitte erst die Posaunen des Jüngsten Gerichts wirkungsvoll erscheinen. Die Dreiklangsmotivik der Militärsignale nimmt der Bariton auf, der mit Owens Worten von traurigem Hörnergesang erzählt. Der folgende liturgische Teil (»Liber scriptus«) ist von Bedrohung und Angst bestimmt. Die Ausrufe des Solo-Soprans bilden den Bedroher ab, und die ganz kleinschrittige – chromatische – Bewegung des Chors zeigt den, der sich aus Angst keine großen Schritte zutraut. Die pochenden Paukenschläge lassen den ängstlich schnellen Herzschlag erkennen. Der Eintritt der kleinen Trommel führt illustrierend sofort in die hektische Unheils-Atmosphäre des Schlachtfeldes zurück. Die Textkombination bringt dabei zum Ausdruck, wie wenig die liturgischen Floskeln der Kriegsrealität noch nahe kommen. Der Chor hatte vorher den »König von erzittern-lassender Majestät« um gnädige Rettung gebeten. 11 Dagegen gehen die beiden Solisten im Owen-Text fast freundlich mit dem Tod, dem »old chum«, dem alten Kumpan um: »Oh, Death was never enemy of ours! We laughed at him, we leagued with him, old chum.« Sie fürchteten ihn nicht, bekämpften ihn um Leben, nicht um Fahnen. Der keck übermütige Stil dieses Owen-Gedichtes »The next war«, das der Dichter neben dem bereits erwähnten »What passing bells« als sein bestes bezeichnete, lässt den Kanonensong aus Brechts und Weills »Dreigroschenoper« hindurchscheinen.

Abermals einen völligen Kontrast bringt der folgende liturgische Teil mit seinem oratorischen Stil, vor allem durch den flehenden Charakter des »Recordare« für Frauenchor, dem sich das bedrohlichere »Confutatis« für Männerchor anschließt. Dabei hat Britten das »Recordare« in einer Permutationsfuge komponiert. Solche strengen Formen repräsentieren in der kompositorischen Tradition Gesetz oder Vertrag. Und tatsächlich werden in dem Teil zwei Grundbestandteile des christlichen Glaubens angesprochen, wie sie im Credo formuliert werden: Die Incarnatus- und Crucifixus-Idee. Der Übergang aus dem »Confutatis« in den Owen-Teil geschieht fließend, aber Fanfaren zeigen das Schlachtfeld, und Paukenschläge lassen die angesprochenen Geschütze hören. Britten fügt nun den »Dies irae«-Text des Beginns ein, was liturgisch nicht begründet ist, aber auch in Verdis Requiem in dieser Form vorkommt – entgegen dem ersten Erscheinen nun mit größter klanglicher Kraft (dabei mit ähnlichem Rhythmus), die sich zum »Lacrymosa« hin in ein dreifaches Pianissimo verwandelt. In dem durch Pausen zerrissenen Lamento von Sopran und Chor findet sich eine weitere Nähe zu Verdi. Aus diesem eindrucksvollen liturgischen Klagegesang führt Britten unmissverständlich wieder auf das Schlachtfeld hinaus, indem mit langen Trillern – zunächst dis-e in der Flöte und den Violinen - ein Surren und Flimmern erzeugt wird, das später anschwillt. In diesem Schlussteil sind die beiden Ebenen viel kurzgliedriger verschränkt, ohne doch ihre eigene Charakteristik - Kirchlichkeit gegen Schlachtfeldflimmern – aufzugeben. Die Verschränkung geht noch einen Schritt weiter, indem der Solo-Tenor mit seinen letzten Tönen die ersten Töne des Solo-Soprans vorausnimmt. Die beiden letzten Töne des Solisten (c-fis) greifen Streicher und Glocken auf und führen in die abschließende Chorphrase, die genauso gestaltet ist wie der Schluss des Introitus-Kyrie-Teils, a cappella mit unvermittelt exterritorialem F-Dur-Schluss. Diese plötzliche Rückung zu einem ganz unerwarteten Schlussakkord findet sich auch beim Amen von Verdis »Dies irae«. Insgesamt zeigt Britten, dass die Drohgebärde, mit der die Kirche jahrhundertelang der menschlichen Sündhaftigkeit begegnete, ihre Macht an eine viel wirkungsvollere Bedrohung verloren hat, die des Krieges. Obwohl die Angemessenheit der im »Dies irae« zum Ausdruck gebrachten Vorstellung eines nach dem Tod die Sünden rächenden Gottes auch im musikalischen Kunstwerk schon lange in Frage gestellt wurde - allen voran in den Requien von Brahms und Fauré - schaffte die katholische Kirche das »Dies irae« erst im Zuge der Liturgiereform auf dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) als Bestandteil der Totenliturgie ab, wenige Jahre nach Brittens Requiem.

Im gesamten »Dies irae« ausgespart, tritt im Offertorium »Domine Jesu« der Knabenchor sinnvoll wieder in Erscheinung, denn dieser Teil thematisiert die Verheißung Gottes an Abraham und seine Nachkommen. Im liturgischen Text nur ein Randthema, stellt Britten es durch den Einbau von Owens Gedicht, das ebenso von Abraham spricht, in den Mittelpunkt. Der liturgische Text handelt vom Licht und vom Leben, das Abraham und seinem Samen versprochen wurde. Owen dagegen beschreibt angelehnt an Genesis (1. Mose) 22, wie Abraham seinen Erstgeborenen, der nach dem Lamm fragte, das geopfert werden solle, fesselte, »Wälle und Schützengräben« baute und die Hand zur Tötung seines Sohnes erhob. Da kommt die Stimme des Engels aus dem Himmel und spricht, Abraham möge anstatt des Knaben den »Widder des Stolzes« opfern. »But the old man would not so, but slew his son, – And half the seed of Europe, one by one.« Die Handlung ist also eindeutig in den Ersten Weltkrieg verlegt und schließt entgegengesetzt zur Bibel, wo Abraham dem Engel folgt und den Widder opfert.

Musikalisch macht Britten diesen Bezug schon im Knaben-Teil durch einen Orgeltriller deutlich, der wiederum Schlachtfeld-Atmosphäre erzeugt, immer an den Stellen, wo die negativen Felder angesprochen sind: die Hölle, der abgründige See, der Rachen des Löwen, die Unterwelt, das Dunkle. Dagegen sind die Anrufungen »Domine Jesu Christe« von diesem Flimmern frei. Deutlicher wird der Bezug zum Krieg in der folgenden Chorpartie durch Schlagzeug und Bläsersignale. Die »Quam olim Abrahae«-Fuge mit seiner Themengestalt und den Synkopen ist Mozart näher als Verdi. Das Thema wird in die Owen-Partie hineingezogen. Auffällig ist hier zunächst das dreimalige eindringliche Appellieren Isaacs »My Father«- das letzte Mal in reinem E-Dur -, die zentrale Aussage des Satzes! In hinreißend schöner Zweistimmigkeit gestaltet Britten die Stimme des Engels, der Isaac retten will, bezeichnenderweise häufig in reinen Quarten singend, und nicht im Tritonus. Die Rettungsaktion bleibt erfolglos, Abraham opfert seinen Sohn. In die »Hostias«-Partien der Knaben singen die beiden Solisten immer wieder hinein: »half the seed of Europe« - »one by one«. Der Chor nimmt das stolze Fugenthema »Quam olim Abrahae« wieder auf, aber es erscheint gebrochen, im pianissimo beginnend gelangt es nur mühsam aus der Zweistimmigkeit heraus zu größerer Komplexität. Am Ende erreicht es zwar Siebenstimmigkeit, sinkt aber zum vierfachen pianissimo ab, bevor das kurze Orchesternachspiel die Auflösung vollendet. Gottes Versprechen von Licht und Leben für die Kinder wurde durch die Väter missbraucht.

Das Sanctus ist in der Kompositionsgeschichte sehr unterschiedlich aufgefasst worden, was schon an den größten Messkompositionen, Bachs

WAR REQUIEM

h-Moll-Messe und Beethovens »Missa solemnis«, deutlich wird: Jubelnder Lobpreis bei Bach, zögerndes Stammeln vor der Größe Gottes bei Beethoven. Britten steuert mit Anklängen an Gamelan-Musik - auf den Tönen c und fis – gleich zu Beginn auf eine ganz andere Welt zu. Mervyn Cooke interpretiert sie dahingehend, dass Britten diese Klangsphäre in seinen späten Opern für unerreichbare Ziele reservierte, etwa für die Darstellung des von Aschenbach geliebten, aber unerreichbaren polnischen Jungen Tadzio in »Death in Venice«. So wäre es hier Sinnbild für die unerreichbare Größe Gottes, also ähnlich wie bei Beethoven. Vielleicht will Britten aber auch darauf hinweisen, dass die Thematik des Krieges eine die ganze Welt betreffende ist und sich nicht auf die westliche Sphäre beschränkt. Es folgt ein achtstimmiger Chor, der die Worte »pleni sunt coeli et terra gloria tua« auf allen zwölf Tönen der Skala rhythmisch frei rezitiert, wodurch das Erfülltsein versinnlicht wird. Das Hosanna erscheint in prächtigem barockem Klang. Im Benedictus tritt eine lyrische Solostimme hervor – bei Britten kann es nach der Anlage des Werkes nur der Sopran sein. Auffallend sind hier die parallelen Quinten in Chor und Orchester, die entschieden das musikalische Mittelalter evozieren, bevor gattungstypisch das Hosanna wiederholt wird. Britten bringt mit der stilistischen Vielfalt in seinem Sanctus die grenzenlose Größe Gottes zum Ausdruck. Sie reicht überall hin, in andere Welten und in andere Zeiten.

Nichts kann dieser Unendlichkeit Gottes deutlicher entgegentreten als die sich im Krieg manifestierende Endlichkeit des Menschen. Der Text von Owens Gedicht »The End« spricht es unmissverständlich aus. Dissonante Liegetöne, Paukenwirbel und die Side Drum rufen Schlachtfeld-Klanglichkeit hervor. Das Gedicht handelt von den Trommeln der Zeit, die geendigt haben. Auch »der lange Rückzug, zu dem geblasen wird«, erklingt ironisiert in gebrochenen Dreiklängen. Der Rückzug bewegt sich, immer leiser werdend und abwärts gehend bis zum tiefsten fis der Ton-Skala, dem Subkontra-Fis.

Die Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen verleiht dem Agnus Dei, dem kürzesten Satz des »War Requiem«, eine Art Schlüsselfunktion. Während bislang die Owen-Gedichte immer als kritischer Kommentar zum liturgischen Text fungierten, ist dieses Verhältnis nun umgekehrt: das Agnus Dei antwortet Owen. Musikalisch geprägt ist der lyrische Satz von einer 5-tönigen absteigenden h-Moll-Skala, beginnend auf der Quinte, und einer 5-tönigen aufwärts geführten C-Dur-Skala, wodurch den jeweiligen Ecktönen *fis* und *c* wiederum eine exponierte Rolle zukommt. Beide Vokal-Partien arbeiten gemeinsam über diesem zugrundeliegenden

Orchestermaterial, und der liturgische Teil greift zunehmend in den Schluss der Owen-Abschnitte hinein. Der Owen-Text spricht ein Bild an, das sich in der Dichtung und Malerei zum Ersten Weltkrieg vielfach findet: Die Präsenz des gekreuzigten Christus auf dem Schlachtfeld, vereint mit den leidenden Soldaten gegen die Krieg führenden Mächte. Sie werden repräsentiert durch die Schriftgelehrten, die durch 5 Takte Side Drum die einzige Percussion-Beteiligung in dem Satz – eindeutig mit dem Krieg assoziiert sind. Doch nicht sie haben das letzte Wort, »But they who love the greater love lay down their life; they do not hate«. In das Wort »hate« singt der Chor sein »Dona eis requiem sempiternam« hinein. Stehen bleibt allein ein gesummter Fis-Dur-Akkord, in den der Tenor ohne »sein« Kammerorchester die Worte »Dona nobis pacem« hineinsingt. Sie gehören weder der Requiem-Liturgie (sondern nur der Mess-Liturgie) an, noch dem Owen-Gedicht. Die Ergänzung Brittens, in der Partitur kursiv gesetzt, könnte auf eine Idee Peter Pears' zurückgehen, wie seine Eintragung in Brittens Notizbuch nahelegt. 12 Britten beginnt den Gesang »Dona nobis« auf einer 5-tönigen aufsteigenden Fis-Dur-Skala, der perfekt zum Dreiklang des Chores passt, doch bei dem Wort »pacem« schwenkt er in die weit entfernte c-Moll-Skala über, als ob dieser Friede unmöglich sei. Erst mit dem Schlusston endet er auf fis¹. Donald Mitchell erkennt in diesem Satz das Herz, die zentrale Botschaft des Requiems.¹³

Zu Beginn des »Libera me« werden die Streicher-Motive aus dem Owen-Teil des Eingangssatzes wieder aufgegriffen. Wiederum schaffen die Schlaginstrumente eine Schlachtfeld-Atmosphäre. Aus der anfangs unbestimmten Bewegung tritt immer deutlicher ein Marsch-Gestus hervor, der langsam beginnt, aber immer schneller und gewalttätiger wird, wofür vor allem die Trommeln verantwortlich sind. Nach dem Hinzutreten des Soprans kommt es zu Passagen größter orchestraler Opulenz mit geradezu infernalen Ausbrüchen, Motive aus dem »Dies irae« aufgreifend, dessen Eingangsworte noch einmal zitiert werden. Vor den letzten beiden Versen des liturgischen »Libera me«, die nach den dargestellten Qualen ewige Ruhe und ewiges Licht erbitten würden, erscheint das Owen-Gedicht »Strange meeting«. Sofort tritt größte Ruhe ein, nur leise, tiefe, dissonante Liegetöne, »cold« zu spielen, bleiben präsent, entferntes Schlachtfeld-Dröhnen assoziierend. Wo vom Elend des Krieges gesprochen wird, kommen die Fanfaren-Motive aus dem »Dies irae« wieder hinzu. Das Owensche Gedicht versetzt das Geschehen in die Unterwelt, wo sich zwei Soldaten begegnen, die abermals die Sinnlosigkeit des Sterbens beklagen. »Durch meine Fröhlichkeit hätte mancher gelacht«, erwägt einer der beiden. Am Schluss gelangt auf ergreifende Weise die Idee der Versöhnung zum Ausdruck, denn er bekennt: »I am the enemy you killed, ma friend. I knew you in this dark; for so you frowned yesterday through me as you jabbed and killed. I parried; but my hands were loath and cold.«¹⁴ Und genau bei diesen Worten setzt das bislang über weite Teile des Werkes präsente tiefe dissonante Dröhnen aus. Erich Maria Remarque hat genau diese Geräuschkulisse des permanenten Dröhnens in seinem Antikriegsroman »Im Westen nichts Neues« (1929) beschrieben: »An der Front gibt es keine Stille [...]. Auch in den zurückliegenden Depots und Ruhequartieren bleibt das Summen und das gedämpfte Poltern des Feuers stets in unseren Ohren. Wir sind nie soweit fort, daß wir es nicht mehr hören.«¹⁵

Wenn genau bei den Worten des Owen-Gedichts, wo zwischen den Gegnern das Wort »Freund« fällt, die Frontgeräusche aussetzen, dann scheint mit diesem Bekenntnis der Krieg zu Ende zu sein. In das folgende Wiegenlied-artige »Let us sleep now« der Beiden klingt das »In paradisum« des Knabenchors hinein. Ab dem Übergang vom »Strange meeting« zu »In paradisum« treten erstmalig alle drei Klangkörper und die liturgische und literarische Textebene gleichzeitig auf, was sich im Agnus Dei vorbereitet hatte - auch dies ein Zeichen der Versöhnung. Himmlischer Glockenklang bereitet eine überwältigende Atmosphäre, bevor die Glocken c-fis dem Knabenchor allein das Wort erteilen, der die beiden letzten noch ausstehenden Verse des »Libera me« singt. Das Werk klingt mit dem schon aus den ersten beiden Sätzen bekannten Schluss auf die nicht-liturgischen - Worte »Requiescant in pace. Amen.« aus. Nicht zuletzt dieser stille Schluss, in den der Tritonus noch einmal hineinklingt, weist darauf hin, dass bei aller finalen Versöhnungs-Botschaft das »War Requiem« dennoch entschieden ein Werk der Warnung bleibt, nicht der beruhigenden Tröstung und nicht der vordergründigen Friedseligkeit: »All a poet can do is to warn«!

Nicht nur die Botschaft des Werkes, sondern auch dessen Uraufführung stand zwischen Krieg und Frieden: Die Idee der Versöhnung sollte in der Weise realisiert werden, dass die drei vokalen Solopartien von Vertretern der ehemaligen Kriegsgegner zu singen waren. Den Tenor-Part übernahm fast selbstverständlich der große englische Tenor Peter Pears, die Bariton-Partie fiel Dietrich Fischer-Dieskau zu. Für den Sopran-Part war die russische Sopranistin Galina Wischnewskaja vorgesehen. Diese Idee wurde jedoch vom Kalten Krieg durchkreuzt, denn die Russin erhielt keine Ausreisegenehmigung nach England. Auf ihre Anfrage nach den

Gründen wurde ihr erklärt: »Weil die Coventry-Kathedrale mit deutschem Geld wieder aufgebaut wurde. Es wäre besser, sie läge noch in Trümmern, um an die Brutalität des Faschismus zu erinnern. Einen früheren Feind sollte man nicht zum Freund machen. Verstehen Sie mich. In dieser Frage stimmen wir mit den Engländern nicht überein und nehmen daher an ihren Feierlichkeiten nicht teil.«¹6 Heather Harper übernahm die Sopran-Partie. Erst für die Schallplattenaufnahme im Januar 1963 konnte die Besetzung mit Galina Wischnewskaja realisiert werden.

Weiterführende Literatur

Mervyn Cooke: Britten: War Requiem (Cambridge music handbooks), Cambridge 1996 Donald Mitchell: Violent Climates, in: The Cambridge Companion to Benjamin Britten, hg. von Mervyn Cooke, Cambridge 1998, S. 188–216

EuropaChorAkademie (Hg.): Benjamin Britten. »War Requiem«. Themenheft, Mainz und Bremen o.J. (2004), mit CD-ROM

Peter Evans: Britten's War Requiem, in: Tempo: the Boosey & Hawkes newsletter 61/62 (1962). S. 20–39

Michael Kennedy: Britten (The Master Musicians Series), London – Toronto – Melbourne 1981; zum »War Requiem« S. 74–80

Jürgen Schaarwächter: »as anti-war as possible«: Versuch einer Annäherung an Benjamin Brittens Pazifismus, in: Die Musikforschung 59 (2006), S. 149–160

Notenmaterial

Boosey & Hawkes (Studienpartitur und Klavierauszug)

Einspielungen

Galina Wischnewskaja (Sopran), Peter Pears (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Melos Ensemble, The Bach Choir, Highgate School Choir, London Symphony Orchestra, Benjamin Britten (Leitung), Label Decca (einschließlich Proben zum Werk, 1963)