

Archaische Seelenräume und Weltenklage

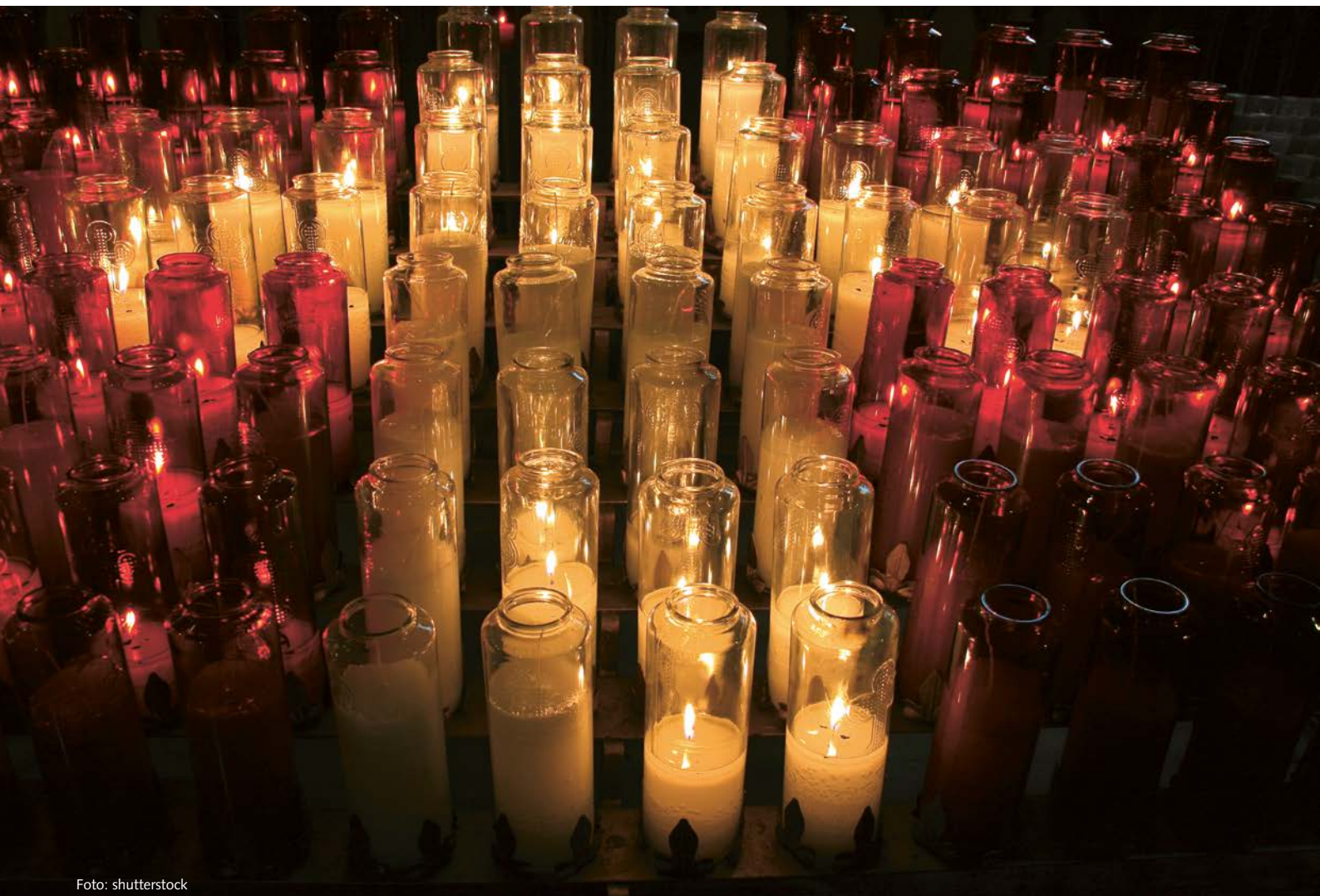


Foto: shutterstock

**Zehn Requiem-
Vertonungen**, die
man kennen sollte.

Von Elisabeth Richter

Musik erklingt, wo angesichts des Nichts Worte fehlen. Das gilt besonders für den Tod. Die Wurzeln des „Requiem“ – eine spezielle Form der katholischen Messe – gehen bis in das erste Jahrtausend. Der Name stammt aus dem Introitus „Requiem aeternam ...“ – Ewige Ruhe, gib ihnen, Herr. Lange hat die Totenmesse ihren

Platz im Gottesdienst. Mit Mozarts Requiem lockerten sich die liturgischen Fesseln. Im 19. Jahrhundert begann die Gattung zum Konzertereignis zu werden.

Erste mehrstimmige Fassungen von Teilen des Requiems sind aus dem frühen 15. Jahrhundert überliefert. Man weiß von Guillaume Dufays verschollener Totenmesse um 1477. Das ältes-

te erhaltene Requiem von Johannes Ockeghem wird auf 1483 datiert. Aber dort fehlt unter anderem ein „Dies irae“. Dieser mittelalterliche Text, die „Sequenz“, beschreibt bildreich die apokalyptischen Höllenvisionen. Die musikalischen Umsetzungen sind in der Frühzeit zurückhaltend, persönliche Ausdeutungen des Textes gibt es nur vereinzelt. Bis in das 18. Jahrhundert hinein ist das Todesbild friedvoll, das ewige Leben eine Gewissheit. Die Schrecken des „Dies irae“ gelten als überwindbar.

Um 1750, mit der Aufklärung, wandelt sich das Bild. Individualisierung setzt ein, die Glaubensgewissheiten scheinen verschwunden. In diesem Spannungsfeld schreibt Mozart 1791 sein Requiem. Er sieht den Tod, wie er 1787 an seinen Vater schreibt, „als Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit“, als „beruhigend und tröstend“. Ein Gegensatz zum Pragmatismus der Aufklärung. Mozart wünschte diese Haltung „von Herzen jedem“ seiner „Mitmenschen“. Dieser humanistische Ansatz wird auch in der ausdrucksstarken Musik zu seinem unvollendet gebliebenen Requiem fühlbar. Hier verbinden sich Tradition und Moder-

ne. Mozarts liturgisch konzipiertes Werk wird schon bald nach seinem Tod als Kunstwerk verstanden und läutet damit den Säkularisierungsprozess der Gattung ein.

Im 19. Jahrhundert zeichnet sich eine Spaltung ab. Komponisten wie Bruckner oder Fauré und noch Du-

mermann wären nur einige Namen – suchen dafür einen künstlerischen Ausdruck, nicht selten als Klage über den Zustand der Welt. Einige kombinieren den Messtext mit Elektronik, Sprach- und Audio-Material. Detlev Glanert thematisiert 2016 in seinem „Requiem für Hieronymus Bosch“ den

Bis in das 18. Jahrhundert hinein ist das Todesbild friedvoll

ruflé im 20. Jahrhundert halten an der alten liturgischen Funktion fest. Opernkomponisten wie Cherubini, Berlioz oder Verdi nutzen besonders die dramatischen Qualitäten des „Dies irae“ zu effektvoller Theatralik. Brahms, der Norddeutsche, der Protestant, will 1868 sein nicht liturgisches „Deutsches Requiem“ auch als Trost für die Hinterbliebenen verstanden wissen.

Zwei Weltkriege, der Holocaust, der Ost-West-Konflikt, die religiöse Spaltung der Welt kennzeichnen die Vertonungen im 20. und 21. Jahrhundert. Komponisten – Britten, Ligeti, Henze, Penderecki, Bernd Alois Zim-

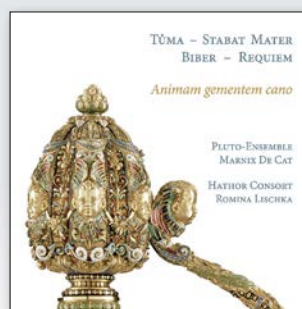
mermann kämpfen von Gut und Böse mit farbiger Instrumentation. Er bezieht auch Texte aus den mittelalterlichen „Carmina burana“ über die sieben Todsünden ein.

Die musikalische Gattung Requiem ist heute fast vollständig säkularisiert, dringt aber dennoch in archaische Seelenräume. Über 2000 Vertonungen aus mehr als sechs Jahrhunderten geben Zeugnis von der Kraft der Musik. ■

Heinrich Ignaz Franz von Biber *Requiem in f (nach 1692)*

Im 17. Jahrhundert ergriff die neue musikdramatische Gattung Oper Herz und Sinn der Menschen. Die Komponisten nutzten ihre Ausdrucksmittel mit den Wechseln von konzertierenden Solisten, Chören und Orchestern auch für die Totenmesse, besonders für den dramatischen Text des „Dies irae“ – so auch Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704). Sein Requiem f-Moll schrieb er vermutlich für eine hochgestellte Persönlichkeit im späten 17. Jahrhundert in Salzburg. Dort war Biber seit 1670 Mitglied der Dom-

kapelle, deren Leiter er später wurde. In seinem Requiem vereint er in der Musiksprache seiner Zeit die ganze Palette der kompositorischen Techniken, von der alten Polyphonie bis hin zu dem neuen konzertierenden Stil. Häufig werden auch Worte ausgedeutet, sogar ausgemalt, wie etwa bei der Textstelle „Quantus tremor est futurus“ (Welch ein Zittern wird es geben) mit pulsierenden Spielfiguren. Das Orchester ist nur mit Strei-



chern besetzt, mit den Chorstimmen können Posaunen parallel laufen, was den dramatischen Gestus verstärkt. Die fünf Solisten, zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass haben zum Teil sehr virtuose Passagen.

Pluto-Ensemble, Hathor Consort, Romina Lischka (2020); Ramee

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem d-Moll (1791)

Mozart konnte den Auftrag des Grafen Walsegg, ein Requiem zu schreiben, nicht vollenden. Die komplettierte Fassung wurde schon 13 Monate nach Mozarts Tod bei einem Konzert im Wiener Jahn-Saal öffentlich aufgeführt. Obwohl als liturgische Messe gedacht, erblickte das Werk also als Konzertstück das Licht der Welt. Und da hat es bis heute seinen Platz. Vollständig komponiert ist nur der „Introitus“, alle anderen Teile mussten mehr oder weniger ergänzt werden. Im Gerüst hatte Mo-

zart das Stück bis zu den ersten acht Takten des „Lacrimosa“ skizziert. Die Instrumentierung mit Bassethörnern und Fagotten gibt einen dunklen, warmen Grundklang vor. Kompositorisch findet Mozart eine geniale Balance zwischen dem alten kontrapunktischen Stil in der Tradition von Bach und Händel und seiner am klassischen, vokalen, italienischen Ideal orientierten Musiksprache. Tradition und Moderne verbinden sich



in der Gleichzeitigkeit von archaischer Tiefe und Neuartigkeit. Heute wird meist die auch kritisierte Fassung von

Süßmayr in der Revision von Franz Beyer gespielt. Keiner der Vervollständigungsversuche verschiedener Autoren konnte bislang überzeugen.

Christine Schäfer, Bernarda Fink, Kurt Streit, Gerald Finley, Arnold Schönberg Chor, Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt (2004); dhm/BMG

Luigi Cherubini

Requiem c-Moll (1815)

Fünf Blechbläserakkorde und ein mächtiger Tamtamschlag. Fortissimo. Im Pianissimo setzen unruhige Streicherfiguren und der Chor ein, die Männer imitieren die Frauenstimmen. Eine kontinuierliche dynamische Steigerung kulminiert an der Textstelle „Tuba mirum“ mit dem Tamtamschlag vom Anfang, aber lauter. Dieses „Dies irae“ lässt einen erzittern und beschreibt das apokalyptische Höllenszenario musikalisch so drastisch und dramatisch wie nie zuvor. Beethoven hielt Cherubinis

Requiem c-Moll für bedeutender als Mozarts Requiem und wünschte es sich für seine eigene Beerdigung. Berlioz meinte, es sei das größte Werk des in Paris lebenden Italieners. Hörbar ließ er sich später für sein eigenes „Tuba mirum“ davon inspirieren. 1815, zum 23. Jahrestag der Hinrichtung von Ludwig XVI. entstanden, 1817 uraufgeführt, ist Cherubinis Requiem ohne Solopartien die bemerkens-



enswerteste Vertonung des Textes im frühen 19. Jahrhundert. Cherubini verbindet kirchenmusikalische Traditionen mit seinem musikdramatischen Ausdrucksbedürfnis. Den Höllenqualen des „Dies irae“ stehen weite Passagen nach innen gekehrter Trauer gegenüber.

Le Concert Spirituel, Hervé Niquet (2016); Alpha

Hector Berlioz

Grande messe des morts Op. 5 (1837)

„Der Priester weinte am Altar nach der Zeremonie eine Viertelstunde lang ... Das Gefühl des Schreckens, das die fünf Orchester und die acht Paukenpaare beim ‚Tuba mirum‘ im Augenblick des Jüngsten Gerichts verbreiten, ist unbeschreiblich, eine der Chor-Sängerinnen hatte einen Nervenanfall.“ Als „kolossal“ bezeichnete Berlioz in seinen Memoiren sein Requiem: 210 Sänger im Chor, dazu ein Haupt- und vier weitere Blechbläserorchester, unter anderem zehn Paar Becken, je zwei große Trommeln

und Tamtams. Wenn die geballte Klangmacht aus vier Himmelsrichtungen auf die Hörer herniederprasselt – die Uraufführung fand im Pariser Invalidendom statt –, dann kann man sich schon einmal das Ende der Welt vorstellen. Bei dieser legendär gewordenen, ins Monströse übersteigerten Stelle aus dem „Tuba mirum“ experimentiert Berlioz mit quadrofonischen Klangwirkungen. Ursprünglich vom französischen Staat



für eine Feier der Opfer der Juli-Revolution 1830 in Auftrag gegeben, kam Berlioz' „Große Totenmesse“ im Dezember

1837 für einen im Algerienkrieg gefallenen General zur Uraufführung. Zur Dramaturgie gehört jedoch, dass Monumentalität und kontemplative Passagen sich abwechseln.

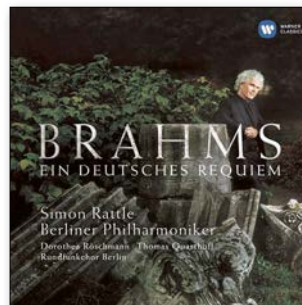
Chor und Orchester des Bayerischen Rundfunks, Charles Munch (1968); Deutsche Grammophon

Johannes Brahms

Ein deutsches Requiem Op. 45 (1868)

Brahms' Requiem wurde 1868 in Bremen uraufgeführt, ohne den späteren fünften Teil. Das geschah ein knappes Jahr später in Leipzig. „Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte.“ So Brahms an den Uraufführungsdirigenten Karl Reinthaler. Mit einer katholischen Totenmesse hat sein siebenteiliges „Deutsches Requiem“ keinerlei Verbindung. Schon 1636 hatte Heinrich Schütz mit seinen „Musikalischen Exequien“

ein erstes „Deutsches Requiem“ komponiert, das sich von den katholischen Kompositionen unterschied. Hier stehen beim Jüngsten Gericht im „Dies irae“ Ungewissheit und Angst des Verstorbenen sowie die Gebete für ihn im Vordergrund, nämlich, dass er auf einen milden Richter treffen möge und die ewige Ruhe erlange. Brahms selbst stellte für sein „Deutsches Requiem“ die Texte aus dem Alten und



Neuen Testament zusammen. Auch er bezieht sich auf das Jüngste Gericht. Doch heißt es etwa in Paulus' Brief an die Korinther: „Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg?“ Die Gewissheit der Überwindung des Todes ist miteingeschlossen.

D. Röschmann, T. Quasthoff, Rundfunkchor Berlin, Berliner Philharmoniker, Simon Rattle (2007); Warner (EMI)

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem (1874)

1868 regte Verdi für den verstorbenen Rossini eine Totenmesse als Gemeinschaftskomposition an, die aber bis 1988 nie aufgeführt wurde. Er selbst schrieb damals das „Libera me“. Dieses Material nutzte Verdi 1873 für ein vollständiges Requiem. Die Uraufführung am 22. Mai 1874 war zu Verdis Lebzeiten die einzige Aufführung in einer Kirche. Das Werk ist für den Konzertsaal gedacht. Verdi war nicht gläubig. Katholisch erzogen, waren ihm die archaischen Bilder des Requiem-Textes

natürlich wohlvertraut. Besonders wirkungsvoll sind die wuchtigen Schläge und die chromatischen Chor-Turbulenzen seines „Dies irae“. Verdi verleugnet nirgends sein musikdramatisches Potenzial, bindet es aber einfühlsam in den Duktus der Totenmesse ein: Etwa in dem flehenden „Quid sum miser“ (Was werde ich Elender sagen) des Solotenors oder dem Aufschwingen des Solosoprans am Schluss zum hohen „B“



im Pianissimo über dem Chor auf dem Wort „Requiem“. Verdi lässt sein Requiem mit dem „Libera me“ enden: Befreie mich, Herr, vom ewigen Tod. Befreiung vom Tod hieß für Verdi auch die Befreiung von Elend und Ungerechtigkeit, Hinwendung zum Leben.

Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Nicolai Gedda, Nicolai Ghiaurov, Philharmonia Chorus & Orchestra, Carlo Maria Giulini (1964); Warner (EMI)

Gabriel Fauré

Requiem Op. 48 (1888/1900)

Entstanden ist Faurés Requiem zwischen 1885 und 1887, den Sterbejahren seiner Eltern. Doch der Komponist betonte, dass er es zu seinem Vergnügen geschrieben habe. Das weitgehend von einem meditativ-versöhnlichen Charakter getragene Werk folgt dem katholischen Text. Allerdings fehlt das „Dies irae“, bis auf die letzte Zeile „Pie Jesu“. Eine dramatische „Ausschlachtung“ all der Fegefeuer-Situationen, die man aus anderen Requiem-Versionen kennt, ist fast gänzlich aus-

gespart. Fauré sah den Tod „als eine freudvolle Erlösung, eine Erwartung von Glückseligkeit“. Dazu passt, dass er nach dem „Agnus dei“ das „Libera me“ und „In paradisum“ anfügt: paradiesische Erlösung statt Jüngstes Gericht. Beide Teile gehören nicht zur eigentlichen Totenmesse. Im „Libera me“ (Befreie mich, Herr, vom ewigen Tod) werden Verse aus dem „Dies irae“ zitiert. Dies ist eine der wenigen Stellen in Faurés Requiem,



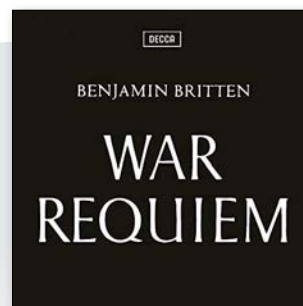
die etwas dramatischer gesetzt sind. Die erste, im Januar 1888 uraufgeführte Fassung mit tiefen Streichern, Harfe, Pauke und Orgel überarbeitete und erweiterte Fauré mehrfach. Die heute meistgespielte Fassung von 1900 ist für großes Sinfonieorchester.

Choral Art Society, Reri Grist, Donald Gramm, New York Philharmonic Orchestra; Nadia Boulanger (1962); Diapason

Benjamin Britten**War Requiem Op. 66 (1962)**

Uraufgeführt zur Einweihung der Kathedrale von Coventry, die neben der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kirche gebaut worden war, thematisiert der Pazifist Britten die Traumata aus zwei Weltkriegen. Es gibt drei musikalische Ebenen. Ein englischer und ein deutscher Soldat singen die Antikriegslyrik des im Ersten Weltkrieg gefallenen Dichters Wilfried Owen, der Chor den lateinischen Requiem-Text. Eine dritte, entrückt-unschuldig wirkende

Ebene übernimmt ein Knabenchor. Owens Lyrik kontrastiert den Requiem-Text zum Teil hart und stellt so das feierliche Messritual in Frage. Wenn es im Offertorium etwa heißt „quam olim Abraham promissisti“ und die Einlösung des Versprechens der Befreiung der Verstorbenen gefordert wird, lässt Britten Owens bittere Fassung der Erzählung von Abraham und Isaak folgen. Hier tötet der



Vater seinen Sohn und „die halbe Saat Europas, einen nach dem anderen“. Und der Schluss „Requiescant in pace“

(Mögen sie in Frieden ruhen) drückt weniger Ruhe als Resignation über das Versagen der Menschheit aus.

The Bach Choir, Highgate School Choir, London Symphony Orchestra, G. Wischniewskaja, P. Pears, D. Fischer-Dieskau, B. Britten (1963); Decca

György Ligeti**Requiem (1965)**

Die Motivation, als Atheist ein Requiem zu komponieren, war, so Ligeti, „Angst vor dem Tode“, vor dem „Weltenende“. Er stammte aus einer ungarisch-jüdischen Familie, von der viele Mitglieder im Holocaust umgekommen waren. Erste Entwürfe datieren bereits aus den 1950er-Jahren. Inspirationsquellen waren für ihn unter anderem die apokalyptischen Schreckensbilder des „Dies irae“ und auch Gemälde von Höllendarstellungen von Hieronymus Bosch und Pieter Breughel. Ligeti vertonte aus dem Requiem-Text den

„Introitus“, das „Kyrie“ und zwei Teile des „Dies irae“. Die umfangreiche Besetzung mit rund 250 Mitwirkenden zeigt auch die Bedeutung für den Komponisten. Er hielt sein Requiem für eines seiner besten Werke. In dem mikropolyphonen Werk arbeitet der Komponist mit Clusterflächen, mit geschichteten Linien und Motiven, die ein flirrendes und flehendes Klanggewebe von starker Expressivität erzeugen. Emotionale Erregtheit setzt Ligeti



mit mittelalterlicher Hoquetus-Technik (sich in hohem Tempo abwechselnde Stimmen) in den beiden Solisten-Partien um. Mit der Instrumentierung erreicht er Hell-Dunkel-Wirkungen, dynamische Extreme reichen von kaum hörbar bis zum Fortissimo.

Liliana Poli, Barbro Ericson, Chor des Bayerischen Rundfunks, Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks, Michael Gielen (1985); Wergo

Bernd Alois Zimmermann**Requiem für einen jungen Dichter (1969)**

„Lingual für Sprecher, Sopran- und Bariton-Solo, drei Chöre, elektronische Klänge, Orchester, Jazz-Combo und Orgel nach Texten verschiedener Dichter, Berichten und Reportagen“ lautet der vollständige Titel. Als Dichter nennt er zwar Sergej Jessenin, aber mit dem „Jungen Dichter“ ist der Abgesang auf die nach dem Zweiten Weltkrieg aus den Fugen geratene Zivilisation gemeint. Der Requiem-Text ist nur ein Teil einer virtuellen Collage aus Musik und Sprach-Einspielungen vom

Orchester und Band sowie Live-Passagen. Die Texte aus acht Sprachen sind von Politikern, Philosophen und Dichtern, die Musik-Anklänge reichen von Beethoven bis zu den Beatles. Eines der wichtigsten Zitate stammt von Konrad Bayer: „worauf hoffen? / es gibt nichts was zu erreichen wäre, außer dem Tod“. Zimmermanns Requiem ist ein verzweifelter Klangaufschrei, ohne Zuversicht und Utopie. Die „Dona nobis



pacem“-Rufe nach Frieden am Schluss sind in den sich fast selbst vernichtenden Schallwellen kaum wahrnehmbar.

Nur wenige Monate nach der Uraufführung des Werkes ging Zimmermann 1970 in den Freitod.

Solisten, Eric Vloeimans Quintet, Tschechischer Philharmonischer Chor Brno u. a., Holland Symfonia, Bernhard Kontarsky (2008); Cybele

Die Klassik Radio

HALL *of* FAME

Wir suchen die 100 größten
Klassiker aller Zeiten.

ABSTIMMEN & GEWINNEN

Bis zum 26.03.2022 abstimmen & gewinnen.

www.klassikradio.de

**klassik
radio** 

