

Programmtext „MOZART – REQUIEM“

Ein Requiem aufführen – heute? Den alten Text der Totenmesse singen – im 21. Jahrhundert? Viele Menschen heute begegnen als aufgeklärte Vernunftmenschen der Moderne dem über Jahrhunderte überlieferten Text des Requiems und den diesem zu Grunde liegenden Glaubensvorstellungen vom Jüngsten Gericht und der Hölle mit vielen Zweifeln und Fragen, wenn nicht mit Ablehnung.

Denn: Hat die Lehre von einem zürnenden und richtenden Gott, auf der der Text des zentralen Kernstücks des Requiems, der sog. Sequenz (von *Dies irae* bis *Lacrymosa*), fußt, nicht jahrhundertlang Generationen von Christen in Angst und Bangheit versetzt, so dass sie etwa bereit waren, durch den Erwerb von Ablassbriefen ihr jenseitiges Seelenheil zu sichern? Zeigen uns die grausamen Strafkündigungen gegenüber von christlichen Glaubens- und Sittenmaßstäben Abweichenden („Gottlosen“, „Götzendienern“, „sündigen Menschen“ usw.), wie sie im Requiem-Text angedeutet, viel klarer aber vor allem in der Offenbarung des Johannes ausgeführt werden, nicht eigentlich inhumane Aspekte des christlichen Glaubens? Stoßen uns göttliche Strafphantasien, die um Gewalt, Drohung, Hass, Rache, Qual, Folter, Tötung, Feuer, Rauch und Schwefel kreisen, nicht ab? Zeichnet die Ankündigung des Kommens Christi („*Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus*“ – „Welch ein Graus wird sein, wenn der Richter kommt“ heißt es im Requiem; in der Apokalypse liest sich das: „Siehe, er kommt mit den Wolken [...] und alle Völker der Erde werden seinetwegen jammern und klagen“, Offb 1,7) nicht ein zweifelhaftes Bild eines „Erlösers“ und einer „frohen Botschaft“? Ist es nicht verwerflich, Glauben auf das Mittel der Angst zu stützen?

Und doch: Die heutige Theologie propagiert die Vorstellung eines allgütigen, liebenden Gottes; die alten Glaubensvorstellungen des rächenden und strafenden Gottes sind verdrängt; auch viele heutige Christen, moderne und aufgeschlossene Menschen, haben ein tiefes Glaubensbedürfnis und einen Glaubenszugang, sehnen sich nach Spiritualität und erleben das Requiem ganz bewusst in seiner Form, auch mit dem Wissen um die überwundenen mittelalterlichen Vorstellungen. Die Totenmesse berührt uns unmittelbar, persönlich. Sie konfrontiert uns mit dem Tod – nicht nur mit dem Tod anderer, sondern auch mit unserem eigenen Tod, mit der unwiderruflichen Tatsache unserer Sterblichkeit. Zwar werden Requiens, vor allem die großen unvergänglichen Meisterwerke der Musikgeschichte (Mozart, Cherubini, Berlioz, Dvorak, Brahms, Verdi, Fauré u. a.) heutzutage meist aus rein musikalischen Erwägungen und im gewöhnlichen Konzertrahmen aufgeführt; dennoch kann sich kaum ein Zuhörer der Unmittelbarkeit ihrer ursprünglichen Bestimmung entziehen.

Mozarts Requiem hat seit Jahrhunderten eine besonders herausgehobene Stellung in der Geschichte der Totenmessvertonung und in der Kirchenmusik überhaupt inne. Die wundervolle Musik trägt – mehr als alle anderen Kirchenwerke Mozarts – sehr subjektive, persönliche, emotionale Züge und wirkt dadurch besonders eindringlich. Sie transportiert die Schwermut, die Ängste des Textes in überwiegend dunklen Farben: Mozart verzichtet auf die hellen Stimmen der Flöten, Oboen und Klarinetten sowie den weichen Hörnerklang und schreibt stattdessen im Holzbläserblock nur die dunkel klingenden Bassethörner und Fagotte vor. Diese sind es auch, die bereits in den ersten Takten des Werkes, in den düsteren ersten d-moll-Akkorden die Atmosphäre vorgeben und den Hörer umfassen. Eine Musik von enormer Suggestionskraft, von großer emotionaler Intensität und dramatischer Ausdruckskraft entfaltet sich ausgehend von diesen ersten Akkorden. Da hören wir das ohnmächtige Zittern und Zagen der ängstlichen Kreatur („*Quantus tremor est futurus*“), flehentliche Anrufungen des Herrn („*Rex tremendae majestatis*“), begleitet von harten, punktierten Rhythmen im Orchester, sanft schmeichelnd vorgetragene Bitten um Erlösung („*Salva me*“), Verzweiflungsschreie des Chores zu angedeuteten Feuerszungen im Orchester („*Confutatis maledictis*“), gefolgt vom fast tonlosen Flehen „*Voca me cum benedictis*“, dann wird plötzlich mystisches Farbenspiel (überirdische Hoffnungsschimmer?) in gewagten Modulationen hör- und sichtbar („*Oro supplex et acclinis*“)... Der Expressivität, der Sinneskraft dieser Toten- und Todes-Musik kann man sich nicht entziehen – sei man nun gläubiger Christ oder nicht.

Mozarts Requiem stellt fraglos eines der beeindruckendsten, aussagekräftigsten und am tiefsten empfundenen geistlichen Chorwerke der Musikgeschichte dar. Und das, obwohl sein Komponist – wie man nach heutigem Forschungsstand meist vermutet – der Kirche und dem kirchlichen Glauben

nicht sehr nahe stand. Wolfgang Hildesheimer zeichnet in seinem wichtigen Mozart-Buch einen eindeutigen (einseitigen?) Entwurf vom Künstler und seiner Religion: „Die Kirche als Gebäude war für ihn weniger eine geweihte Stätte als der Ort, an dem eben eine Orgel stand. Sie war nicht das Instrument seiner Wahl, aber man konnte auf ihr spielen. [...] Andacht war seine Sache nicht [...]. Von je war die Messe für ihn eine Verrichtung gewesen, die er zu erledigen hatte, bevor es zum Kegeln oder zum Tarockspiel ging. [...] Außer im Rückgriff auf allgemeines erbauliches Gedankengut in Beileidsbriefen berührte ihn Kirchlich-Religiöses nicht, es gehörte nicht zu seiner Gedankenwelt [...]. Mozart war Musiker und Dramatiker [...]. Seine Messen mögen bei Gläubigen religiöse Inbrunst hervorrufen, sie waren bewusst darauf angelegt, doch nicht vom Glauben eingegeben, sondern vom Willen, ihn darzustellen. Meist klingt das Verlangen des Dramatikers mit, eine Oper zu komponieren.“ Erich Valentin mildert zwar ab: „Das tragende Element seiner Lebensführung war [...] sein Glaube an die göttliche Fügung und Lenkung.“ Jedoch: „Die immer stärker ihn bedrängende Realität bewirkte das Anwachsen seiner Erkenntnis des Realen, dem er sich nicht durch die Flucht in die Hoffnung auf ein Wunder zu entziehen suchte.“ Und Valentin schließt sein Mozart-Buch mit der Darstellung Mozarts als des schöpferischen Genies, dessen selbstbewusstes Streben nach „bejahendem Sich-Vollenden [...] ihn als den Menschen an sich zwischen die Gottgeborgenheit Bachs und die Gottsuche Beethovens“ stellt.

Und doch ist Mozarts Totenmesse nichts weniger als eine bloß berechnende, raffiniert gestrickte Ausführung eines Auftragswerks. Alfons Rosenberg, der große Mozart- und Symbolforscher, stellt in dem Buch „W. A. Mozart – Der verborgene Abgrund“ Mozarts Todeserfahrungen in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Mozart sei – so heißt es da – unter Berücksichtigung früher Zeugnisse und Kompositionen scheinbar „mit einem unbegreiflichen Vorwissen in sein Erdenleben eingetreten. Jedenfalls ahnte er schon in der Frühe seines Lebens das Mysterium des Todes, ein Wissen, das der aufmerksam Hörende bereits aus den Kompositionen des Jünglings erfährt, nicht als Schauer vor dem Tode, sondern als Vertrautsein mit ihm.“ Ein besonders eindringlicher Beleg für diese These scheint mir die sog. „Waisenhausmesse“ c-moll KV 139 zu sein, die in all ihrem großen Ernst, ihrer tiefen Trauer und Erhabenheit das unbegreifliche Werk eines 12-jährigen ist! Als Schlüsseljahr für die Todeserfahrungen Mozarts bezeichnet Rosenberg aber das Jahr 1787, in dem ihm sein Vater, sein drittes Kind und mehrere Freunde starben. Mozart beschäftigte sich nun intensiv mit der Thematik des Todes. In einem Brief schrieb er: „Da der Tod [...] der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich [...] mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht alleine nichts Abschreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes.“ Der Komposition des Requiem lag also nicht nur – wie oft und naheliegenderweise vermutet – die Vorahnung des eigenen Todes zu Grunde, sondern ihr gingen auch vielfältige schmerzhaftes Todeserfahrungen und eine intensive Beschäftigung mit der Todesthematik voraus.

Mozarts Requiem ist – so schreibt Werner Oehlmann – „zwar eine Vertonung des liturgischen Textes, aber trotz seiner düsteren archaischen Fugenherrlichkeit, trotz der imponierenden Größe der Dies-irae-Visionen weniger ein liturgisches als ein menschliches Werk, eine Auseinandersetzung des am Leben Hängenden mit dem drohend nahenden Rätsel des Todes.“

Mozart hat das Requiem auf geheimnisvolle Bestellung eines Grafen von Walsegg, der das Werk als eigene Komposition bei der Trauerfeier für seine verstorbene Frau aufführen ließ, im Jahre 1791, also in seinem Todesjahr, geschrieben. Er selbst hat es nicht mehr vollenden können. Komplette ausgearbeitet hat er nur die Einleitungssätze Requiem und Kyrie. Vollständig ausgeführt in den Singstimmen und der Basslinie, aber nicht instrumentiert hat er Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis, Domine Jesu und Hostias. Im Lacrymosa sind nur die ersten acht Takte von Mozart selbst, es sind wahrscheinlich die letzten Takte, die er überhaupt komponiert hat. Das Werk wurde ergänzt von seinem Schüler und Freund Franz Xaver Süssmayr, der die fehlende Instrumentation besorgte und das Sanctus, das Benedictus und das Agnus Dei eigenständig hinzukomponierte. Für den Schlusssatz Communio – Lux aeterna bediente er sich der Wiederholung des Mozartschen Anfangssatzes mit anderem Text.

Tonartlich ist unser gesamtes heutiges Konzertprogramm auf dem Ton d grundiert. Bachs Kunst der Fuge, Goreckis Euntes ibant et flebant und Mozarts Requiem stehen in d-Moll, einer Tonart, der man in der Musiktheorieschreibung häufig einen dunklen, klagenden, flammend leidenschaftlichen,

verzweifelten, dämonischen, ja höllischen Charakter zugesprochen hat, die man mit inneren Kämpfen, Seelenqualen, Eingriffen überirdischer Mächte und Todespräsenz in Verbindung brachte. Auch im Werk Mozarts, der d-Moll nicht sehr häufig, dann aber signifikant verwendete, lässt sich diese Tonartencharakteristik erkennen: So klingt diese Stimmung im Klavierkonzert KV 466 d-Moll auf; die zweite Arie der Königin der Nacht in der Zauberflöte („Der Hölle Rache (!) kocht in meinem Herzen“) steht in d-Moll, ebenso der dramatisch-schauerhafte Auftritt des steinernen Gastes, des toten Komturs, der am Ende des Don Giovanni den Protagonisten vernichtet – als dieser sich weigert, sein ausschweifendes Leben zu bereuen, schlagen Flammen aus der Erde, Geisterstimmen ertönen und die Hölle (!) reißt ihr Opfer in den lodernden Abgrund; und schließlich also das Requiem mitsamt seiner Höllenbeschreibungen in d-Moll.

Dunkles, metaphysisches d-Moll auch bei Johann Sebastian Bach (1685-1750) in seinem letzten, wie Mozarts Requiem unvollendeten, im Angesicht des Todes geschriebenen Werk, der Kunst der Fuge. Wir bringen daraus die erste vierstimmige Fuge, Contrapunctus I, zu Gehör, mit dem das ganze Opus zusammenhaltenden musikalischen Hauptthema, das bereits mit seinen ersten vier Tönen d-a-f-d, gespielt von den zweiten Geigen, die Tonart d-Moll wie ein festes Fundament für Bachs Werk (und unser ganzes Konzert) vor dem Hörer aufbaut.

Klagend-elegisches d-Moll bei Henryk Gorecki (geb. 1933): Eunt et flebant – Sie gehen hin und weinen... Diese langsame, getragene, geradezu meditative Motette beruht auf minimalem musikalischem Material: den ersten drei Tönen d-e-f der d-Moll-Tonleiter. Diese kreisen lange um sich selbst, dann baut sich in einem Fortissimo-Teil eine komplexere, dramatischere Akkord-Struktur auf, bevor der Komponist zu der anfänglichen Ruhe und zum bestrickend schönen d-Moll-Ausklang weiterschreitet.

Auch das D-Dur des Ave Verum Corpus von Mozart fügt sich hier nahtlos ein, hat es doch nichts von dem üblichen Glanz und der Strahlkraft dieser Tonart in der Musikgeschichte: Es erscheint vielmehr als ein in Dur gewandeltes d-Moll – dunkel, mysteriös, jenseitig... Mozart schrieb diese Motette mit der innigen Melodie zur Fronleichnamsfeier in seinem Todesjahr 1791.

Wolfram Schmidt