

Die Geheimlandschaft des höchsten Guts

Todesbilder im musikalischen Requiem

Von Annette Kreuziger-Herr

«In dieser Dunkelheit ist Licht, in diesen Gräbern ist Musik», schrieb ein mittelalterlicher Pilger, nachdem er die Katakomben in Rom besichtigt hatte. Dort fanden die ersten Christen nicht nur Zuflucht vor Verfolgung, sondern häufig auch den Tod – einen Tod meist in dem Bewusstsein, auf der richtigen Seite gestanden und keine wahre Idee verraten zu haben. – «Musik in den Gräbern»: Schon hier ist Musik eine Chiffre nicht für das klingende Phänomen, sondern für ein ruhiges Schweigen, für etwas, das den Tod nicht stört, sondern ihm geistige Dimension und Frieden verleiht. Musik auch als etwas, das dem Tod entgegentritt und ihn symbolisch überwindet, oder Musik als etwas, das zeigt, dass der «Tod verschlungen ist in den Sieg».

MUSIK UND TOD

Musik ist die sprachloseste und bilderloseste aller Künste. Sie ist etwas Emotionales und Flüchtliges, das ohne Begrifflichkeit auskommen und von jedem im entsprechenden Kulturkreis durch das eigene Wertesystem dechiffriert und verstanden werden kann. Als «abstrakte» Kunst ist sie offen für Interpretationen und zahlreiche Bedeutungsschichten, sie kann sich also dem Wort öffnen, es ausdeuten, seine tiefen Wurzeln freilegen und beschreiben, sie kann Bilder entwerfen, malen, zu verstehen suchen. Nur eins wird ihr immer unmöglich sein: anstatt die Ewigkeit anzudeuten, selbst Dauer zu erlangen. Musik ist erst ganz da, wenn sie bereits verklungen ist. «Indem ihr transitorisches Wesen selbst auf das Vergängliche verweist, lädt sie ein zum Nachdenken über den Tod», beobachtet Peter Becker in seinem klugen Artikel «Vom Gehen im Eis» und verweist zugleich auf die spätmittelalterliche «meditatio mortis continua». So ist es ein Paradoxon, dass die Musik, als vergänglichste aller Künste, eben am tiefsten in die Geheimnisse des Lebens und des Sterbens einzudringen vermag, in einen vermeintlichen Raum der Unendlichkeit und des schwebenden Lebens.

Tatsächlich gibt es jenen Raum, wo Musik und Tod sich treffen, wo sie sich begegnen und erkennen, nämlich in der Vorstellungskraft von Komponist, Dichter und Hörer. Die «härteste Nicht-Utopie» (Ernst Bloch) ist nur «vor dem Tode, nicht jedoch im Tod selbst schmerzlich, er ist nur, wenn er nicht ist, und ist nicht, wenn er ist», überlegte 1830 Ludwig Feuerbach. Natürlich kann nur im Bewusstsein des Lebens eine Todesvorstellung entstehen, eine Vorstellung, die zeitgebunden und im höchsten Grade subjektiv ist. Unser Todesbild

entsteht aus unserem Lebensbild und wirkt zurück auf sich selbst; wir beschreiben den Tod im Leben, imaginieren ihn und «erkennen, dass er keine autonome Wirklichkeit besitzt» (E. M. Cioran); und da dieses Fehlen einer eigenen, autonomen Wirklichkeit des Todes der Musik einen weiten Raum der Vorstellungskraft und Imagination eröffnet hat, kann nun die wort- und bildlose Kunst der Musik jenen Begriffen und Bildern dienen, die wir uns vom Ende des sterblichen Lebens machen.

«Schweigend, in der Nacht, werden Schätze gehoben, Musik stört dies Schweigen nicht, sie versteht sich auf die Gruft, als Licht in der Gruft. Von daher ihre Nähe nicht nur zum Glück der Blinden, sondern zum Tod, vielmehr: zur Tiefe der Wünsche, die diesen zu erhellen versuchen. Ist der Tod, als Beil des Nichts gedacht, die härteste Nicht-Utopie, so misst sich an ihr die Musik als die utopischste aller Künste. Sie misst sich daran desto betroffener, als eben das Unland des Todes von der Nacht erfüllt ist... So entscheidend die Todesnacht von jeder anderen verschieden sein mag, so fühlt sich die Musik, mit Recht oder Unrecht, doch als «griechisches Feuer», das auch im Styx noch brennt», schreibt Ernst Bloch in seinem Monumentalwerk «Das Prinzip Hoffnung». Und dass die Musik in diesem Sinne als Zeichen der Unbeugsamkeit des Lebens und der Liebe verstanden wurde und wird, belegen am deutlichsten mehr als fünfhundert Jahre musikalische Requiem – fünfhundert Jahre, in denen beinahe zweitausend unterschiedlichste Vertonungen des grösstenteils identischen lateinischen Textes entstanden.

TOTENRITUAL
UND MUSIKALISCHES REQUIEM

Mit der Einführung der römischen Liturgie im Frankenreich durch Karl den Grossen erhält die Sorge um das ewige Leben der Verstorbenen erstmals rituellen Ausdruck: Der Glaube fordert «Garantien fürs Jenseits» (Philippe Ariès) und entwickelt Formen, die diese Garantien liefern. Zunächst wird jede Messe eine Messe auch für die Verstorbenen, dann wird eine besondere Totenmesse, das Requiem, eingeführt.

Die ersten Versuche musikalischer Umsetzung werden aus dem frühen 15. Jahrhundert berichtet, während die erste erhaltene Totenmesse aus dem Ende des 15. Jahrhunderts überliefert ist. Aber die offizielle Geschichte eines musikalischen Totenrituals beginnt mit der Installierung der textlichen Vorlage um 1570: Im gegenreformatorischen Konzil von Trient wird der kanonische Text bestimmt, und die dann mehr als dreihundert Jahre alte Sequenz «Dies irae» ist nun fester Bestandteil der Totenmesse.

Traditionell zu Allerseelen, am Begräbnistag und am Jahrestag des Todes des Verstorbenen wird die Totenmesse gefeiert, deren musikalische Teile eine eigenartige Symmetrie aufweisen: 1. Introitus «Requiem aeternam»; 2. Kyrie; 3. Graduale «Requiem aeternam»; 4. Tractus «Absolve Domine»; 5. Sequenz «Dies irae»; 6. Offertorium «Domine Jesu Christe»; 7. Sanctus; 8. Agnus Dei; 9. Communio «Lux aeterna». Der Höhepunkt des «Dies irae» wird vorbereitet, dann wieder verlassen. Im Gebet um Frieden, in der Klage, aber auch in der Zeichnung eines apokalyptischen Schreckensszenarios und in der Verheissung ewigen Friedens und Erbarmens wird die katholische Sichtweise des Todes beschrieben. «Quia pius es...»: Dieser Schlussvers der Communio umkreist die grosse Hoffnung und den Kerngedanken des Requiems, die Gnade Gottes. Und es scheint zugleich dieser Kerngedanke zu sein, an dem sich der Gesamtcharakter der musikalischen Ausdeutung bildet. Das Gottesbild, damit verknüpft das Menschenbild, diktieren das individuelle Glaubensverständnis und bringen die unterschiedlichsten Vertonungen hervor, die ihrerseits die unterschiedlichsten Gottesbilder belegen.

VOR DEM 19. JAHRHUNDERT

Aus dem «Herbst des Mittelalters», so der Titel eines berühmten Buches von Johan Huizinga, stammt die früheste erhaltene Totenmesse, komponiert wahrscheinlich 1483 von dem Franko-Flamen Johannes Ockeghem, der als Mitglied der Chapelle royale zuständig war für die Trauerfeierlichkeiten von Ludwig XI., einem König, der sei-

nerzeit berühmt für seine gigantische Reliquiensammlung war.

Ockeghems Requiem erscheint uns heute wie ein Spiegel der musikalischen Entwicklung des 15. Jahrhunderts: Von Fauxbourdon über rhetorische Figuren und dramatische Elemente bis hin zur ausgespannten Vokalpolyphonie entfaltet seine Vertonung Variationen über den gregorianischen Choral. Sein dramatisches Todesbild, von ähnlichen apokalyptischen Visionen geprägt wie die Bilder Hieronymus Boschs, verheimlicht nichts von den Schrecken des Todes, verbirgt aber auch die Gnade Gottes und den Schutz, den der Gläubige geniesst, nicht: «De manu inferni et de profundo lacu», synkopierte Ausbrüche, tiefste Lage der Stimmen und virtuose Stimmführung malen hörbares Inferno – für heutige Ohren, denen seismographische, feine Details unwichtig geworden sind, kaum mehr wahrnehmbar. Auch die Frage «Ubi est Deus tuus?» steht bang im Raum, aber dann folgt die homophone Affirmation, die den Glauben musikalisch hörbar akzentuiert.

Jede Vertonung betont andere Aspekte, jede spricht die Sprache ihrer Zeit, ist eingebunden in die derzeitige Mentalität. Die mehr als vierzig Vertonungen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zeigen, dass sich diese Mentalität in den Koordinaten der katholischen Kirche bewegte. Vom 16. bis Anfang des 18. Jahrhunderts ist das Todesbild friedvoll. Der Tod wird in den Hunderten von Vertonungen zum Freund, das ewige Leben ist eine Gewissheit, die Tragik des «Dies irae» eine endliche und damit überwindbare Phase im menschlichen Dasein. So beginnt und schliesst Pier Francesco Cavalli, einer der berühmtesten Opernkomponisten im Venedig des 17. Jahrhunderts und Kantor an San Marco, sein Requiem, das er testamentarisch für seine eigenen Begräbnisfeierlichkeiten vorsah, mit den Anfängen der entsprechenden gregorianischen Melodien. Anfang und Ende, das A und das O, geben dem Werk Balance und Form, weisen aber auch auf die Aufgehobenheit im Glauben hin.

MOZARTS REQUIEM ALS WENDEPUNKT

In den mehr als 1200 Vertonungen seit 1750 zeigt sich ein anderes Bild: Eine radikale Individualisierung setzt ein, die Glaubensgewissheiten sind offensichtlich geschwunden, Fragen der Religion nicht länger Domäne der Kirche.

Hierbei scheint Mozarts Requiem aus seinem Todesjahr (1791) einen Wendepunkt zu markieren. In zeitlicher Nähe zur «Zauberflöte» kom-

poniert, exemplifiziert seine Sichtweise des Todes den Konflikt des konservativen Reformkatholizismus Josephs II. mit den persönlichen Überzeugungen des Freimaurers Mozart: Die biblische Schlichtheit der christlichen Botschaft, die vom Requiemtext überwuchert worden war, wird bei ihm freigelegt und verdeutlicht seine Ansichten der Letzten Dinge. Sein Requiem und dessen Rezeption im 19. Jahrhundert weisen auf das Phänomen der Subjektivierung der Kunst im 19. Jahrhundert durch Geniekult und Transzendierung des Individuums hin und führen auf die Spur des radikalen Funktionswandels des Requiems.

Dieser Funktionswandel konnte konstitutiv für die Neuorientierung des Requiems im 20. Jahrhundert werden und die aus dem Mittelalter stammende musikalische Gattung in unsere Zeit retten. Die sakrale Musik überschreitet nun ihre engen liturgischen Grenzen und wird im Extremfall Ausdruck eines weltlichen Ideals, während die Subjektivierung der Kunst gleichzeitig auch das Christentum seiner engen kirchlich-formellen Bindungen entreisst, um im Extremfall ebenfalls zu einer Sakralisierung von Kunst überhaupt zu führen. Begründet liegt dies einerseits im Fortwirken religiöser Strukturen des 18. Jahrhunderts, die durch Gegensatzpaare wie Rationalismus - Gefühlsseligkeit, Aufklärung - Pietismus, Materialismus - Idealismus beschrieben werden können, andererseits im zunehmenden Glaubensverlust als Folge einer starken Durchrationalisierung und Bildung aller gesellschaftlichen Schichten.

Der allgemeine Vertrauensverlust gegenüber der lehrenden Macht der Kirche und der damit verbundene Glaubensverlust hatte Ersatzmythen zur Folge, aber auch eine übergeordnete humanistische Tiefe, die weniger Dogmen als vielmehr die Seele des Menschen in den Mittelpunkt stellte. Zahlreiche Vertonungen verzichten ganz auf das «Dies irae» und beziehen sich entweder direkt auf die Häresie des Origenes mit seiner Beschreibung der Würde des Menschen oder verschweigen ihren Bezug. Liszt, Saint-Saëns, Dvořák, Bruckner schreiben ihre Vertonungen für den Gottesdienst, während Verdi sein Requiem als Erinnerung an den Tod Alessandro Manzonis komponiert und es nur einmal in einer Kirche aufführt – am Jahrestag von Manzonis Tod (1874), dann nie wieder. Die Requiemvertonungen des 19. Jahrhunderts zeigen in verstärktem Masse, dass sie sich mit dem Leben vor dem Sterben auseinandersetzen, «ante mortem», wie der italienische Verdi-Biograph Massimo Mila schreibt. Eine Auseinandersetzung mit dem Leben nach dem

Sterben wird in zunehmendem Masse Vergangenheit. Wen beschäftigt das Jenseits, wenn das Diesseits bereits so dramatische Züge zeigt?

REQUIEM IM 20. JAHRHUNDERT

Die Requiemvertonungen unseres Jahrhunderts dokumentieren, wie tief die zwei Weltkriege und zunehmende Entfremdung und Vereinzelnung des Menschen ihre Spuren in den Gottesbegriff eingegraben haben. «Quia pius es...»: Wer könnte dies im 20. Jahrhundert – auch vor Auschwitz – noch sagen, wer könnte das sprudelnde Gotteslob im «Sanctus» noch ungebrochen auskomponieren? Es scheint, als würde für die Zeichnung einer Endzeit und eines Jüngsten Gerichts mit der gnadenlosen Aufrechnung menschlichen Versagens kein Jenseits mehr benötigt: Die Hölle findet bereits auf der Erde statt. Wenn in Hindemiths und Brittens Requiem kaum ein Hoffnungsschimmer mehr leuchtet und der Tod (besonders bei Britten) nicht mehr als Ruhe, sondern als «Nichts», als «Schlaf» und «Ende» beschrieben wird, dann wird dieses materialistische Bild ohne die Vorstellung eines lebendigen Jenseits ausgelöst von dem Schrecken und der Vernichtung des Zweiten Weltkriegs, der Millionen Menschen aus dem Leben riss. – Andere Komponisten wie Duruflé kehrten zur gregorianischen Vorlage zurück, als hätte es nie zwei Kriege vor der eigenen Tür gegeben – in seiner Flucht vor der Gegenwart ein paradoxerweise zeittypischer, weil anachronistischer Weg in den Ahistorismus. Fast alle Vertonungen des 20. Jahrhunderts wenden sich nicht, wie noch im Barock, an den Verstorbenen, sondern an die Lebenden. Zumeist sind sie Auseinandersetzungen mit Stil und Funktion der Gattung selbst (Ligeti, Penderecki, Henze), intendieren jedoch mehr. Wie bei Bernd Alois Zimmermann führen sie dem Hörer den Wahnsinn einer verwirrenden Welt vor Augen. Worte von Dutschke, Johannes XXIII., Joyce und Wittgenstein, den Requiemtext flankierend, zeigen in einer Collage aus Wort und Musik, dass in einem millionenfachen Echo babylonischer Dimension die einst klare Gottesbezogenheit verloren ist. Ebenso wird das Schicksal des einzelnen Menschen nicht mehr im Koordinatensystem einer Gott-Mensch-Bezogenheit ausgehandelt, sondern bezuglos durch ein Universum dunkler Mächte bestimmt, dessen Gesetze physikalischer Natur sind. Zimmermanns Requiem ist ein komplexer Aufschrei, der zurückweist auf die Notwendigkeit zur Umkehr, zu einem Neubeginn auf allen Ebenen.

Wjatscheslaw Artjomovs Requiem aus dem Jahre 1988 wird noch konkreter. Den «Märtyrern

des stalinistischen Terrors» gewidmet und in Zeiten der Perestroika in Moskau entstanden, ist es eine späte Rehabilitierung der Opfer, die ihre Auferstehung durch musikalische Symbole in der Musik des «Kyrie» erfahren. Die zwei musikalischen Sphären, die menschliche und die transzendierende, ins Jenseits verweisende, spannen erneut ein Bezugsfeld, «durchbrechen das irdische Todesereignis in der Musik» (Michael John) und gestehen dem Menschen unveräusserliche Rechte zu: «Die Premiere des Requiems in Moskau ist unser aller gemeinsamer Sieg – der Sieg über die ... Schonungslosigkeit gegenüber allem, was das Licht und die Offenbarung trägt» (Wjatscheslaw Artjomov).

MUSIK DES TODES ALS TROST

Es verwundert kaum, dass die Vertonungen, die menschliches Leid und menschliche Tragik ernst nehmen, die Trauer und Schmerz nicht ignorieren, sondern sich ihnen stellen, den stärksten Eindruck hinterlassen. Zu diesen Vertonungen gehören zum einen jene, die sich gedanklich weit in den Bereich ewigen Lebens hineinwagen, zum anderen die, die sich am weitesten der katholischen Dogmatik entwunden haben und entweder mit der unverfälschten biblischen Botschaft (Brahms) oder einem tiefverwurzelten Humanismus (Verdi und Mozart) der Würde des Menschen als eines geliebten, geachteten, schützenswerten Wesens Gehör verschaffen.

Wenn in Brahms' Requiem «Der Tod ist verschlungen in den Sieg» von Chor und Orchester gigantisch sieghaft erklingt, wenn in Verdis

Requiem die Worte des Solo-Soprans «Liberame, domine, de morte aeternam» als scheinbar in überirdische Gefilde gehobene Stimme des einzelnen Menschen über Chor und Orchester noch als individuelle Stimme erkennbar und erlebbar sind, wenn sich in Mozarts vollkommenem, wenn auch unvollendetem Requiem zunächst in einer stockend aufsteigenden Achtlinie über «Qua resurget ex favilla» die Augmentation des «Judicandus homo reus» in absolute Gewissheit und Trost steigert, dann ist die Auferstehung des Menschen, sein ewiges Leben als Erbe keine Hoffnung mehr, sondern eine in der Musik vorgeführte überirdische Realität.

So kann Musik als «offene Kunst» Botschaften tragen und vermitteln, die uns zum einen den Zustand unserer Welt beschreiben helfen, zum anderen Visionen überbringen, die zeigen, wie die Welt sein könnte. Und so ist sie tatsächlich in der Lage, als «griechisches Feuer» auch im Styx noch zu brennen und das zu erreichen, was Ernst Bloch poetisch ausführt: «Musik zeigt hier an: es gibt ein Reis, nicht mehr, aber auch nicht weniger, das zu der ewigen Freude blühen könnte und das in der Finsternis fortbesteht, gar sie in sich bindet. [...] Im Dunkel dieser Musik glimmen die Schätze, die von Rost und Motten nicht gefressen werden, also die dauernden, worin Wille und Ziel, Hoffnung und ihr Inhalt, Tugend und Glück vereinigt sein könnten wie in einer Welt ohne Vereitlung, wie im höchsten Gut: – *das Requiem umkreist die Geheimlandschaft des höchsten Guts.*»