

Eine Totenmesse für den Konzertsaal Zum *Requiem* von Antonín Dvořák

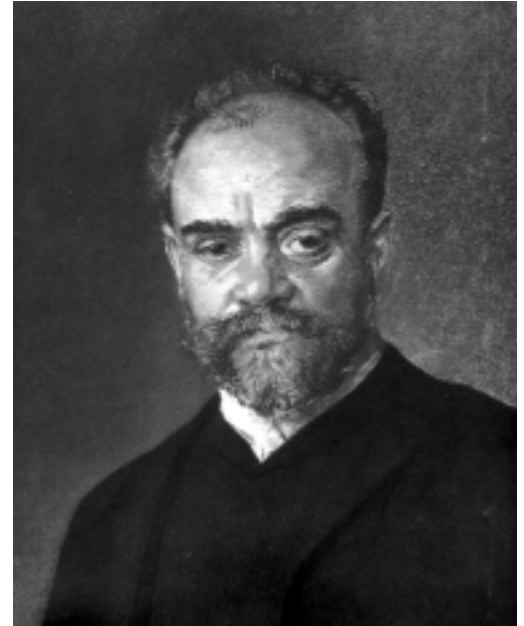
Wie schon vor ihm Felix Mendelssohn Bartholdy erlangte auch Antonín Dvořák mit seinen Beiträgen zur Chormusik einen bedeutenden Ruf in der angelsächsischen Welt. Seit der Aufführung seines *Stabat Mater* in London im Jahre 1883 war Dvořák als Komponist und Musiker in England außerordentlich gefragt. In den darauffolgenden Jahren entstanden deshalb einige Werke im Auftrag der berühmten englischen Chorfestivals: Mit der Kantate *Die Geisterbraut* erlebte Dvořák 1885 beim Musikfest in Birmingham einen der größten Erfolge seines Lebens, und ein Jahr später wurde ebenso die Uraufführung der *Heiligen Ludmilla* in Leeds frenetisch bejubelt.

Auch für das Birmingham Musical Festival 1888 lag eine inoffizielle Anfrage vor: Die Veranstalter wünschten sich ein »großes geistliches Werk«. Doch Dvořák war vorerst mit anderen Projekten beschäftigt. Erst zwei Jahre später konnte er mit der Komposition des *Requiem* op. 89 beginnen, das am 9. Oktober 1891 in Birmingham uraufgeführt wurde. Die Wahl der Gattung war dabei von Dvořák selbst getroffen worden. Vermutlich sah auch er, wie viele andere Komponisten vor und nach ihm, die Komposition eines Requiem als eine ganz besondere Herausforderung an, als eine Möglichkeit der subjektiven musikalischen Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des menschlichen Daseins. So entstand ohne einen besonderen Anlass und ohne einen spezifischen Auftrag ein bemerkenswertes Requiem, dessen Uraufführung – ein erstaunliches Phänomen – in einem Theater stattfand. Aber blicken wir erst einmal zurück...

Einführung



Antonín Dvořák 1891 (Pastell von L. Michalek, Archiv des Prager Konservatoriums)



Ritus und Totenklage

Die Bestattungszeremonie gehört zu den grundlegendsten Kulturleistungen der Menschheit. Die Ehrfurcht vor dem Tod, in dessen Angesicht alles andere seine Wichtigkeit verliert, und das damit zusammenhängende Bedürfnis, den verstorbenen Menschen durch eine angemessene Feierlichkeit über den Tod hinweg Achtung zu erweisen, sind Empfindungen, die am Beginn der menschlichen Entwicklungsgeschichte stehen. Ob im kleinen oder großen Rahmen: Die Bestattungsriten der verschiedenen Kulturen sind darauf bedacht, dem Tod des Menschen Würde zu verleihen und damit sein



Leben zu respektieren. Wird dem Toten eine solche Zeremonie vorenthalten, so wird ihm seine Würde genommen.

Dass Musik erklingt, wenn es um Tod und Trauer geht, hat eine lange Tradition. Neben der angemessenen Untermalung des feierlichen und ehr-

furchtsvollen Charakters der Zeremonie hat sie noch einen weiteren Effekt: Sie scheint die Auflösung erstarrender, stummer Trauer in die emotionsgeladene Artikulation des Weinens bewirken zu können und kann daher der Trauer Ausdruck verleihen. Das wird uns schon im Mythos durch Ovid überliefert: Mit seinem betörenden Gesang gelang es Orpheus, seine geliebte Eurydike wenigstens vorübergehend dem Toten-

»... Während er [Orpheus] so sang und zu seinen Worten die Saiten schlug, weinten die blutlosen Seelen, Tantalus griff nicht nach der fliehenden Welle, stauend stand Ixions Rad still, die Vögel zerfleischten nicht die Leber des Tityos, die Beliden ließen ihre Krüge stehen, und du, Sisyphus, saßest auf deinem Stein. Damals sollen zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden von Tränen feucht geworden sein, weil der Gesang sie überwältigte. Weder die Königin noch der Herrscher der Unterwelt bringen es über sich, die Bitte abzuschlagen, und sie lassen Eurydice rufen. Sie befand sich unter den neuangekommenen Schatten, kam heran, und die Wunde erlaubte ihr nur langsam zu schreiten. Orpheus vom Rhodopegebirge erhält sie unter der Bedingung, nicht zurückzublicken, bevor er die Täler des Avernus verlassen habe – sonst werde das Geschenk zunichte ...«

Ovid: *Metamorphosen*



Jean-Baptiste-Camille Corot:
*Orpheus leitet Euridice aus
der Unterwelt*, 1861 (Museum
of Fine Arts, Houston)

reich zu entreißen: Überwältigt von der gewaltigen musikalischen Totenklage Orpheus' sollen sogar zum ersten Mal die Wangen der Eumeniden, der Rachegöttinnen, von Tränen benetzt gewesen sein.

Requiem und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert

Die Diskrepanz zwischen allgemeingültigem Ritus einerseits und dem Bedürfnis individueller Trauer andererseits schlägt sich auch in der langen Tradition der katholischen Totenmesse, des Requiems, nieder. Als Gattung für die musikalische Ausgestaltung von Begräbnis- und Gedenkgottesdiensten gedacht, hat das Requiem seine bis heute gültige Text-Gestalt bereits 1570 erhalten. Damals war die katholische Kirche darauf bedacht, die verschiedenen Texttraditionen der Länder zu vereinheitlichen, was jedoch nicht vollständig gelang. Es musste weiterhin akzeptiert werden, dass Textkürzungen, -umstellungen und -ergänzungen vorgenommen wurden.

Bemerkenswert am Requiem ist die Tatsache, dass nicht die Trauer um die Verstorbenen im Mittelpunkt des liturgischen Textes steht, sondern die Kraft des Glaubens, mit der die Angst vor dem jüngsten Tag überwunden werden soll. Zweck des Requiems ist die Stärkung des Glaubens an Gott, an die Erlösung und an die Überwindung des Todes durch Wiederauferstehung. Das mag einerseits ein tröstlicher Gedanke sein, andererseits lässt es den individuellen Gefühlen wenig Raum.

Vielleicht ist das der Grund, warum die Komponisten des 19. Jahrhunderts darangingen, die damals sehr beliebte Gattung aus ihrer liturgischen Funktion und den damit verbundenen Beschrän-



kungen zu befreien und sie im öffentlichen Rahmen aufzuführen. Als Folge dieser Entwicklung begannen nun auch evangelische Komponisten, den Messetext zu vertonen. Das Requiem wandelte sich langsam von der katholischen Totenmesse zum konfessionsübergreifenden Vokalwerk für säkularisierte Trauerfeiern und damit zu einem zunehmend eigenständigen Kunstwerk, das die Möglichkeit bot, individuelle Gedanken und Gefühle – wie etwa den Schmerz über den Verlust eines oder vieler Menschen oder die Angst vor dem eigenen Tod – ganz unabhängig von der Liturgie aus einer subjektiven Perspektive heraus in Musik zu fassen.

Im Zuge dieser Lösung aus dem kirchlichen Rahmen eröffneten sich dem Requiem neue Wege. Da der liturgische Text vielen Komponisten als nicht mehr zeitgemäß erschien, gab es neue Konzepte.

Arnold Böcklin:
Die Toteninsel, 1883
(Nationalgalerie, Berlin)



Johannes Brahms etwa griff in *Ein deutsches Requiem* (1868) nicht auf bestehende Vorlagen zurück, sondern stellte sich das Libretto aus Bibeltexten der Luther-Übersetzung selbst zusammen. Andere Komponisten suchten nach Vorlagen, die sich dem Thema Tod und Trauer auf persönlichere Weise näherten. Oder sie verzichteten ganz auf die Worte: Nur der Titel des Werkes nimmt dann noch Bezug auf die ursprüngliche Textvorlage.

Dvořáks *Requiem* trägt dieser allgemeinen Entwicklung Rechnung. Zwar bediente sich der Komponist des liturgischen Textes, doch ist sein *Requiem* weder ein liturgisches Werk, noch ist es irgendeinem aktuellen Anlass entstanden. Es gab weder einen eigentlichen Auftrag noch ein privates auslösendes Ereignis. Um im Vergleich andere Beispiele zu nennen: Zwar sind auch die Requiem-Vertonungen von Hector Berlioz und Giuseppe Verdi nicht mehr für den liturgischen Gebrauch gedacht. Dennoch wurden sie aus bestimmten Anlässen komponiert: Die *Grande Messe des Morts* von Hector Berlioz aus dem Jahre 1837 wurde im Rahmen einer Trauerfeier für einen französischen General im Pariser Invalidendom uraufgeführt. Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* erklang erstmals zum einjährigen Todestag des italienischen Dichters Alessandro Manzoni 1874 in der Kirche San Marco in Mailand.

Dvořáks *Requiem* steht hinsichtlich seiner Form und seines Ausdrucks der Gattung des Oratoriums nahe. Weil es für eine konzertante Aufführung konzipiert ist, gliedert es sich in zwei Teile: Im ersten Teil – Introitus, Graduale und Sequenz – kommen

Einführung



Trauer, Schuldeingeständnis und Bitte um Erlösung zum Ausdruck. Die Stimmung ist vorwiegend düster, beklemmend, oft auch erschreckend. Bei der Textvertonung gibt es einige Besonderheiten: Wie im 19. Jahrhundert üblich werden die einst eigenständigen liturgischen musikalischen Teile Introitus und Kyrie in einem Satz vertont, der Tractus bleibt unverändert. Den Text der Sequenz verteilt Dvořák auf sechs Sätze (»Dies irae«, »Tuba mirum«, »Quid sum miser«, »Recordare«, »Confutatis«, »Lacrimosa«), wobei das »Dies irae« am Ende des »Tuba mirum« noch einmal aufgegriffen wird. Auch die letzten Worte der Sequenz – »Pie Jesu, Domine« – erscheinen später noch einmal: Sie bilden die Grundlage für den zwölften Satz. Der zweite Teil – Offertorium, Sanctus und Agnus Dei – steht inhaltlich komplementär zum ersten: Er bringt Trost, die Stimmung hellt sich auf.

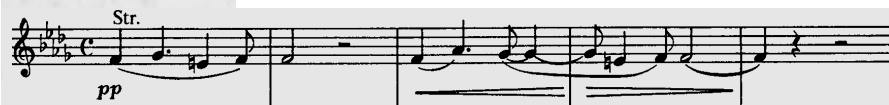
Chiffre des Todes

Inwiefern schlägt sich der öffentliche Charakter dieses Werkes in der Musik nieder? Wie gelingt es Dvořák, zu einer so universellen Ausdruckskraft zu gelangen?



Antoine Watteau: *Der Tod*, Skizze (National Museum, Stockholm)

Zum Zeitpunkt der Komposition des *Requiem* hatte Dvořák bereits acht seiner insgesamt neun Symphonien geschrieben. Er hatte also in der Artikulation einer differenzierten instrumentalen Klangsprache höchste Meisterschaft erlangt. Aus der symphonischen Praxis stammt die Idee, durch Aufgreifen eines Themas des ersten Satzes innerhalb späterer Sätze – also in neuem Umfeld – Zusammenhang zu stiften. Diese Idee nimmt in Dvořáks *Requiem* poetische Gestalt an und stellt eine besondere Bedeutungsebene her: Das in den ersten beiden Takten exponierte Leitthema durchzieht das ganze Stück und bringt immer wieder den Grundgedanken der Gattung zur Sprache: den Tod. Wie aus dem Nichts – *pianissimo* und *con sordino* – intonieren die Streicher zu Beginn des *Requiem* unisono ein Viertel-Motiv, das für das gesamte Stück von größter Bedeutung sein wird:



Metrisch unbestimmt, harmonisch schwebend, vage, verwischt... Und doch ist das Motiv so prägnant, dass es sich im Folgenden wiedererkennen lässt. Die ersten beiden Takte sind die Keimzelle des Ganzen. Immer wieder taucht das Motiv auf, in fast allen Sätzen. Stets kunstvoll abgewandelt in Tonart, Rhythmus, Taktart und Klangfarbe scheint es weit über hundert Mal aus dem Stimmengeflecht hervor, hier im Orchester, dort in den Vokalstimmen. Immer wieder wird es wirkungsvoll in Szene gesetzt. So rufen in der langsamen Einlei-



tung des »Tuba mirum«, dem Beginn des Jüngsten Gerichts, die Trompeten nicht – wie bei Berlioz oder Verdi – mit schmetternden Fanfaren zur Auferstehung. Nein, hier gleichen ihre Stimmen einsamen Rufen, die unbeantwortet bleiben: Dreimal, immer um einen Halbton aufwärts versetzt, erklingt jenes Motiv, das jedes Mal in die Dissonanz eines sich nicht auflösenden, übermäßigen Dreiklangles mündet. Dann greifen gedämpfte Streicher den Leitgedanken auf.

Die Bedeutung dieses Motivs liegt auf der Hand: Es ist eine Chiffre für den Tod. Der Musikwissenschaftler Klaus Döge nennt in seiner Dvořák-Biographie noch andere Werke Dvořáks, in denen dieses »Todesmotiv« in demselben Sinnzusammenhang auftritt. Erstmals erscheint es im Klaviernachspiel des 6. Liedes der *Liebeslieder* op. 83 (1888) nach den Worten »Wann spült die Lebensflut auch mich hinab?«. Auch in der 1892 komponierten Ouvertüre *Othello* op. 93 findet sich das Motiv, und zwar nur wenige Takte vor jener Stelle, an der sich in der Partitur Dvořáks Vermerk findet: »Othello ermordet sie [Desdemona] in toller Wut.«

Ein anderer Komponist nahm später ebenfalls semantisch Bezug auf dieses Motiv. Josef Suk war seit 1891 Kompositionsschüler von Dvořák und heiratete 1898 dessen Tochter Ottilie. Als Dvořák 1904 starb und 1905 auch noch Ottilie, brach für Suk eine Welt zusammen. Unter diesen Eindrücken



Josef Suk (1874–1935)

Trauerzug zum Begräbnis
Antonín Dvořáks am 5. Mai
1904 in Prag

schrieb er 1905/06 seine Symphonie op. 27 *Asrael*, benannt nach dem Todesengel, der die Seelen der Verstorbenen begleitet. Die Symphonie ist gewidmet »Dem Andenken Antonín Dvořáks und seiner Tochter, meiner Gattin Ottilie«. Zu Beginn des zweiten Satzes zitiert Suk jenes Todesmotiv Dvořáks... als ein Stück Trauerarbeit.

Dvořáks Verwendung dieses Motivs kann übrigens auch als eine Reminiszenz an Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* aufgefasst werden. Dort erscheint eine ähnliche Tonfolge im zweiten Kyrie – als Kopf des Fugenthemas.



Poesie

Dvořák wird oft als Lyriker unter den Komponisten bezeichnet. Auch in seinem *Requiem* herrsche der lyrische Gestus vor, so der Allgemeinplatz. Dennoch kann man nicht behaupten, dass dem *Requiem* Dramatik fehle. Dvořák nähert sich der Textvorlage mit Ehrfurcht und Respekt, aber der dem Text

Einführung



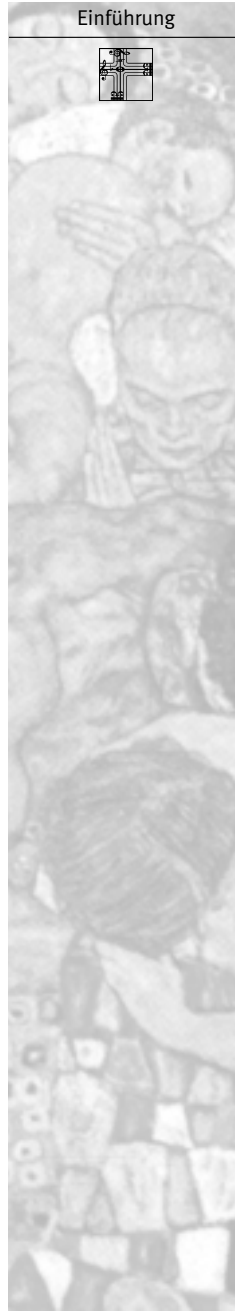
Gustav Klimt: *Tod und Leben*,
1911 (Privatbesitz, Wien)

innewohnende poetische Gehalt wird inszeniert, wenn auch nicht im theatralischen Sinn.

Vor allem in den Vokalpartien lässt die Musik häufig eine Aura der Erhabenheit entstehen. Solisten und Chor scheinen manchmal wie aus einer anderen Zeit heraus zu singen. Dann erinnert die Stimmführung und Harmonik zuweilen an alte Kirchenmusik. Besonders der Gesang der Solisten wirkt oft, als werde musikalisch eine rituelle Handlung nachgezeichnet: so zum Beispiel im Tenor-Solo »Liber scriptus« des »Tuba mirum«. Der Text des *Requiem* scheint für das Alte, Überlieferte und Vertraute zu stehen und damit auch Sicherheit ausstrahlen und Trost zu spenden: Die Liturgie ist die Grundlage der Glaubensgemeinschaft. Dies wird von Dvořák vorgeführt. So zum Beispiel im Abschnitt »Domine Jesu Christe, Rex Gloriarum« des Offertorium, wo der solistische, traurige Gesang langsam übergeht in eine sich steigernde Chormelodie: In der Gemeinschaft der Gläubigen ist der Einzelne sicher aufgehoben.

Zwar gibt es auch in diesem Requiem, wie etwa im »Dies irae«, immer wieder Abschnitte von erschreckender und bedrohlicher Natur. Die starken, krassen Bilder des Jüngsten Gerichts, die dem Text der Sequenz zugrunde liegen, sind dennoch im Ton viel milder umgesetzt als bei Berlioz oder Verdi, die diese Passage hochdramatisch mit den expressivsten musikalischen Mitteln und in den grellsten Farben geschildert haben. Bei Dvořák ist der Schrecken des Todes zurückgenommen. Das Bedrohende liegt nicht im Requiemtext selbst, sondern es wird von außen an ihn herangetragen: auf der symphonischen Ebene. Jenes »Todesmotiv« ist





es, das die sorgenvolle Frage nach dem Mysterium von Leben und Tod stellt. Immer wieder stört es die durch die Tradition hergestellte Sicherheit. Stehen die Solisten für das Individuum, der Chor für die Gemeinschaft, so könnte man die symphonische Ebene als das lyrische Ich des Komponisten bezeichnen. Es reflektiert, es ist beunruhigt, es stellt in Frage. Es ist sich bewusst, dass der Tod allgegenwärtig ist.

Dvořák schildert die liturgische Ebene, inszeniert den Text und komponiert das subjektive, individuelle Empfinden aus. Es gelingt ihm auf beeindruckende Weise, auch die Diskrepanz zwischen Ritus und Individuum musikalisch differenziert zu thematisieren.

Es gibt ein berühmtes Gedicht, das den poetischen Kern dieses Werkes trifft: Es ist das Gedicht *Schlußstück* von Rainer Maria Rilke: »Der Tod ist groß. / Wir sind die Seinen / lachenden Munds. / Wenn wir uns mitten im Leben meinen, / wagt er zu weinen / mitten in uns.«

Verena Großkreutz