

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Band: - (2007)

Heft: 97

Artikel: "Aber schliesslich ist im Leben doch alles Tod? : Giuseppe Verdis realistische und singuläre "Messa de Requiem" = "Tout n'est-il pas mort dans la vie?" : La singulière et réaliste "Messa da Requiem" de Guiseppe Verdi

Autor: Haefeli, Anton

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927721>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 20.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«ABER SCHLIESSLICH IST IM LEBEN DOCH ALLES TOD?»

VON ANTON HAEFELI

Giuseppe Verdis realistische und singuläre «Messa da Requiem»¹



*Giuseppe Verdi
im giardino di
Sant' Agata.*

*Archivio
Storico Ricordi,
Milano*

« Tout n'est-il pas mort dans la vie ? » — *La singulière et réaliste « Messa da Requiem » de Giuseppe Verdi.*

La Messa da Requiem n'est pas une musique d'église, ni une messe, ni non plus une musique prévue pour la liturgie, mais une invitation magistrale faite aux hommes libres de penser de façon autonome à la « dure vérité de la vie » (Dieter Schnebel) et de la mort, non sans se rebeller courageusement contre cette fatalité. Anton Haefeli appréhende cette œuvre dans son contexte musical. Il en conclut que Verdi réunit les deux grandes conceptions européennes de la mort de l'ère chrétienne : l'idée collective d'une éternelle tranquillité consolatrice et prétrinitaire qui progressivement évolue en une peur, individuelle, face à sa propre mort, une peur qu'il s'agit dès lors de compenser.

« Es gibt nur eine einzige wirklich radikale Nachricht, und die ist immer wieder dieselbe: der Tod. »

Walter Benjamin²

VOM «GEZÄHMTE» ÖFFENTLICHEN ZUM «WILDEN» VERDRÄNGTEN TOD

Philippe Ariès (1914–1986) zeichnete in seinem sozialhistorischen Werk *L'homme devant la mort* eindrücklich den Prozess nach, der den Tod, zumindest in grossen Teilen Europas, allmählich aus dem menschlichen Bewusstsein verdrängte. Einstmals war er kein individuelles Schicksal, sondern ein Problem der Gemeinschaft, das mittels Riten «gezähmt» und zum öffentlichen Ereignis gemacht werden musste. So blieb die Balance zwischen Natur und Gesellschaft gewahrt, und vieles spricht dafür, dass der Tod von den Menschen nie als wirkliche Bedrohung empfunden wurde. Natürlich half ihnen dabei der Glaube an die kirchlichen Lockrufe, der Tod beende das irdische Jammertal und sei in Wahrheit der Durchgang oder Eintritt in ein ewiges glückseliges Leben; die Namens-tage der katholischen Heiligen beziehen sich ja auch nicht auf ihre (früher selten bekannten) Geburts-, sondern Todestage.

Gegen Ende des Mittelalters veränderte sich hingegen die Mentalität «Wir sterben alle» zum Postulat des «eigenen Todes».³ Dieses bot die Gelegenheit, das Besondere eines Menschenlebens an dessen Ende hervorzuheben und zu loben. Ab dem 16. Jahrhundert, nach der Erschütterung des katholischen Straf- und Belohnungssystems, wurde deshalb mehr und mehr die Erinnerung an Verstorbene verewigt, sei es in Tafeln an den Wänden der Kirchen oder in pompösen Trauerfeiern und -musiken.⁴ Generell, so Ariès, fürchteten die Menschen indes den Tod bis etwa zur «Französischen Revolution» weiterhin nicht sehr – trotz oder vielleicht gerade wegen aller Zeremonien, Bräuche, Gebete und Sakramente: «Sie empfanden etwas Angst vor ihm und sagten es auch ruhig. Aber gerade diese Angst überschritt niemals die Schwelle des Unsagbaren, des Unausdrückbaren. Sie wurde in befriedigende Worte übersetzt und in vertrauten Riten kanalisiert.»⁵ Der Tod war ja auch allgegenwärtig und -täglich, in das Leben der Menschen integriert und diese mit ihm nur zu gut vertraut. Die Friedhöfe lagen folglich lange Zeit mitten in der Stadt und dienten oft auch als Marktort, Asyl, ja sogar als Freiluftbordell.⁶ Beinhäuser mit zum Teil Hunderten von aufeinandergeschichteten Schädeln, Skelettdarstellungen aller Art in den Kirchen, der omniprésente Totenkopf in den Vanitasbildern des 17. Jahrhunderts oder Totentänze und Abbildungen von Totentänzen bannten die hie und da doch aufkeimende Furcht vor dem Tod, die am Ende des Mittelalters, von der Kirche angeheizt, sowieso weniger eine Angst vor dem Tode als eine vor der Hölle war.

Vor rund zweihundert Jahren brach aus Gründen, die hier leider unerörtert bleiben müssen, in das Modell des «gezähmten Todes» dessen «natürliche Wildheit» ein und verbreitete

zunehmend einen nie gekannten Horror vor dem Sterben. Der Tod wird allmählich zum Skandalon, zum nicht mehr hingenommenen perversen Ereignis, zur unerhörten Störung der sonst so vernünftigen menschlichen Ordnung.

Elias Canetti (1905–1995) hasste den Tod geradezu⁷, ja sein Hass auf den Tod war «die Rechtfertigung seiner poetischen Existenz [und] das affektive Zentrum seiner [schriftstellerischen] Produktion».⁸ Der Tod war für ihn der «Feind der Menschheit»⁹ und damit sein Hauptfeind, und die höchste und schönste Aufgabe des Menschen sollte es sein, gegen ihn anzukämpfen.¹⁰ Wie begründet sich dieser auf den ersten Blick doch absurde Hass auf eine biologische Notwendigkeit? In seinem Hauptwerk *Masse und Macht*¹¹ verknüpft Canetti Macht eng mit Gewalt und Todesmonopol; pointiert gesagt: Wer Macht hat, kann den Tod androhen, ja vollstrecken oder vollstrecken lassen. Hinter jedem Befehl steckt für Canetti eine offen ausgesprochene oder kaschierte Todesdrohung. Nur wer dem Befehl widersteht, was bisweilen lebensgefährlich wird, oder, etwas weniger riskant, ihm ausweichen kann, ist ein freier Mensch; gegen die Macht zu kämpfen heisst laut Canetti gegen den Tod zu kämpfen und vice versa.

«JEDER IST DER ERSTE, DER STIRBT»

Das Konzept eines individuellen «eigenen Todes» wird endlich ins Extreme getrieben, wenn Eugène Ionesco behauptet: «Jeder ist der erste, der stirbt.»¹² Unter dieses Motto stellt Vladimir Jankélévitch (1903–1985) sein Buch *La mort*, vielleicht die eindrücklichste und umfassendste philosophische Meditation über den Tod. Er nähert sich dem Rätsel Tod (Sokrates / Platon: «Denn niemand weiss, was der Tod ist»¹³) in mehreren Paradoxa an: Er ist zugleich eine «metaempirische Tragödie und eine naturgegebene Notwendigkeit».¹⁴ Obwohl er wie nichts anderes vorhersehbar ist, ist er am unvorhersehbarsten: «Mors certa, hora incerta» ist die gelehrte Formel dafür.¹⁵ Einerseits erweitert der Tod den Horizont gerade dadurch, dass er ihn begrenzt; andererseits «besiegelt [er] letztlich die Sinnlosigkeit des Lebens» und ist dabei selbst absurd. «Das Wissen vom Tod stirbt im Augenblick seines Entstehens»; kann ein solches Wissen aber noch Wissen heissen? Es ist, wie der Moment des eintretenden Todes selbst, ein «Fast-Nichts». Und jenseits des Todes ist der Tod für den, der ihn zu denken versucht, ein «Überhaupt-Nichts».¹⁶

Atheist wie Canetti und viele andere bedeutende Denker über den Tod kann Jankélévitch mit den Trostangeboten von Religion und Glauben nichts anfangen; für ihn kommt der Tod vielmehr einer Vernichtung des Menschen gleich; er ist eine Leere, die plötzlich mitten im Leben eines Wesens aufbricht, das absolute Nein, das kein Danach kennt. Ganz ähnlich formuliert Ernst Bloch, dass «der Tod, als Beil des Nichts gedacht, die härteste Nicht-Utopie»¹⁷ sei, und auch Giuseppe

1. Ich widme diesen Aufsatz meinen lieben Freunden und wunderbaren Kollegen Markus Jans zum 60. Geburtstag und Tobias Schabenberger zum 40. Geburtstag mit allen guten Wünschen und in Dankbarkeit.

2. Zit. nach Constantin Seibt, *Das Versprechen des ewigen Lebens soll wahr werden*, in: *Tages-Anzeiger*, Zürich, 114. Jg., Nr. 54 / 6. März 2006, S. 37.

3. Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977; dt.: *Geschichte des Todes*, München 1980. Das «erste Buch» heisst «Die Zeit der Ruhenden» und umfasst die Teile 1 «Wir sterben alle» (dessen erstes Kapitel den «gezähmten Tod» untersucht) und 2 «Der eigene Tod»; das «zweite Buch» hat den Titel «Der verwilderte Tod» und beinhaltet die Teile 3 «Der lange und nahe Tod», 4 «Der Tod des Anderen» und 5 «Der ins Gegenteil verkehrte Tod» und befasst sich mit dem radikalen Wandel in der Einstellung zum Tod in den letzten zweihundert Jahren.

4. Siehe hierzu ebd., S. 278ff.

5. Ebd., S. 515.

6. Siehe dazu und überhaupt zur Geschichte der Friedhöfe ebd., S. 43ff., 404ff., 431ff. und 603ff. In aussereuropäischen Gesellschaften gilt der Friedhof zum Teil heute noch als «Ort des Lebens» (!) (siehe Kasten auf Seite 6).

7. Vgl. z. B. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Frankfurt am Main 1983, S. 11.

8. Harry Timmermann, *Die Klage des Gilgamesch. Elias Canettis Herausforderung des Todes*, www.freilach.com/Literatur/Canetti2.htm (9. Januar 2006), S. 5.

«Man reise doch einmal nach Fes, Marokko, und man besuche den gewaltigen und wunderbaren Totengarten. Ein Ort des Lebens. Schneeweisse Gräber spenden Liebespaaren Schutz und Schatten, und atemlose Kinder hüpfen schreiend über ihre Ahnen. Da wird gegessen, dort entleert sich einer, und unter jenem krüppeligen Mandelbaum rasieren zwei Barbieri ihre Kunden. Die Toten nehmen teil am Leben, und die Lebendigen sind ihren Toten nah. So soll es sein. Dass unsre Abgelebten Anstoss daran nehmen, wenn über ihnen das Leben weitergeht, das scheint mir unwahrscheinlich. Der Totenfriede ist die Erfindung derer, die mit dem Sensenmann auf Kriegsfuss stehn: Ein lautes Lebenszeichen könnte ihn provozieren. Die feierliche Leisetreterei auf unseren Gottesäckern gibt sich als Ehrfurcht aus und ist in Wirklichkeit nur Ausdruck blanker Angst. Am liebsten sähe man den Tod zur Gänze ausgezont, Friedhof als Sperrbezirk, Zutritt allein für Leichen.»

Markus Werner, *Froschnacht*, München 2004⁸, S. 41f.

Verdi dachte radikal: «Man sagt, [*Il trovatore*] sei zu traurig und es gäbe zu viele Tote darin. Aber schliesslich ist im Leben doch alles Tod? Was lebt schon?»¹⁸

Solche Denkfiguren und Aussagen entspringen nach Ariès der Vorstellung eines «verwilderten» Todes», den er auch den «verdrängten Tod» nennt, weil dieser in den letzten zweihundert Jahren nach und nach aus dem Bewusstsein der Menschen und dem öffentlichen Leben verbannt worden ist. Die Friedhöfe und Skelette wurden deshalb im 19. Jahrhundert aus den Städten ausgelagert (natürlich auch wegen neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse über die Verbreitung von Krankheiten und Seuchen), und «die Fähigkeit zu trauern» verschwand schnell und machte einer Art Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod und den Toten Platz. Starben die Menschen früher im Kreise ihrer Angehörigen und wurden die Leichenbegängnisse als Prozessionen im öffentlichen Raum zu einem Ereignis für alle, ja bei entsprechenden Totenfeiern zu einem Fest für alle, so wird heute in der Regel einsam auf der Intensivstation eines Krankenhauses gestorben; Begleitpersonen und Ansprechpartnerinnen sind hier höchstens Maschinen. Nach dem im doppelten Sinne klinischen Tod wird der Leichnam möglichst schnell und heimlich ins Krematorium geschafft und entsorgt. Der Sterbende werde um den eigenen Tod betrogen, empört sich Ariès, und die gegenwärtige Einstellung zum Tod als gigantischer Akt der Verdrängung (der Jugendlichkeitswahn und die Unfähigkeit, das Altern zu akzeptieren, sind die Kehrseiten davon) sei zum Symbol eines allgemeinen Niedergangs gesellschaftlicher Solidarität geworden.

Jankélévitch plädiert aber nicht für ein Sich-Schicken ins Unvermeidliche, will nicht lehren, wie man sich auf den Tod vorbereitet, ist nicht todesversessen, sondern grenzt sich explizit von nekrophilen Philosophien ab, die aus dem Leben einen fortschreitenden Tod machen wollen. Sein Buch handelt mindestens ebenso sehr vom Leben wie vom Tod. Und so gibt es bei ihm auch hoffnungsvolle Kapitel und Überlegungen: «Denn nur, was stirbt, lebt. [...] Ohne Tod wäre das Leben nicht lebenswert. Verflucht, ein Leben ohne Tod! [...] Eine sich endlos hinziehende Existenz wäre in vielerlei Hinsicht die charakteristischste Form der Verdammnis; [...]

die Hölle bedeutet, nicht sterben zu können. [...] Der Tod des Lebens macht das sterbliche Leben erst faszinierend. [...] Wenn jemand geboren wurde und gelebt hat, wird immer etwas von ihm bleiben, auch wenn man nicht zu sagen vermag, was.»¹⁹ Schliesslich erlaubt sich Jankélévitch ein ironisch-tröstliches (oder furchtbares?) Resumé: «Wozu war es nütze, den Tod sein ganzes Leben gedacht zu haben, wenn man in der letzten Minute doch umkommt? Die letzte Minute stellt alles in Frage: Warten wir also die letzte Minute ab, bevor wir uns äussern.»

DIE THRENODIE ALS URSPRUNG DER MUSIK?

«Im Munde des Zauberers, des orphischen Beschwörers, ver-röchelt unter Krämpfen und erstirbt die Threnodie – denn dies und nichts anderes ist sein Klagegesang gewesen – und offenbart mir, der ich wie geblendet bin, dass ich eben der Geburt der Musik beigewohnt habe.»²⁰ Wenn auch Alejo Carpentier (1904–1980) in seinem bedeutenden Buch *Los pasos perdidos* noch weitere Erklärungen findet, wie Musik entstanden sein könnte, und sehr wahrscheinlich alle Theorien hierzu – von den alten Kulturen und mittelalterlichen Denkern über Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottfried Herder, Charles Darwin und Herbert Spencer bis zu Carl Stumpf, Karl Bücher und Curt Sachs – nur je einen Aspekt der wie immer komplexen Wahrheit erfassen oder, positiv ausgedrückt, diese alle zusammengezogen erst überzeugen können, so hat die *Threnodie*, Trauer- und rituelle Totenklage, wohl doch einen bedeutenden Anteil an der Genese von Musik.

Musik ist einerseits gesteigerter Ausdruck, Gesang gehobene Sprache; vielleicht stehen deshalb wortlose Rufe am Anfang von Musik und Sprache, ja die Entstehung von Sprache ist nicht, wie es alte Denkmuster wollten, prioritär und eine Prämisse für die Entstehung von Musik, sondern umgekehrt. Trauer gehört als eines der stärksten menschlichen Gefühle andererseits zu den wenigen *musikalischen Universalien*, das heisst zu den kulturell und zeitlich übergreifend und voraussetzungslos verständlichen musikalischen Phänomenen und

9. Elias Canetti, *Die gerettete Zunge*, S. 11.

10. Vgl. z. B. Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, Frankfurt am Main 1983, S. 51, oder dens., *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt am Main 1982, S. 284.

11. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Düsseldorf 1960.

12. Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, Paris 1963, S. 65; dt.: *Der König stirbt*, Neuwied/Berlin 1964, S. 28.

13. Sokrates / Platon, *Apologia* 29a; dt.: Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von Walter F. Otto u. a., Hamburg 1957, S. 19. Die *Apologia* enthält überall bemerkenswerte Gedanken über den Tod.

14. Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris 1966, Neuausgabe Paris 1977; dt.: *Der Tod*, Frankfurt am Main 2005, S. 12.

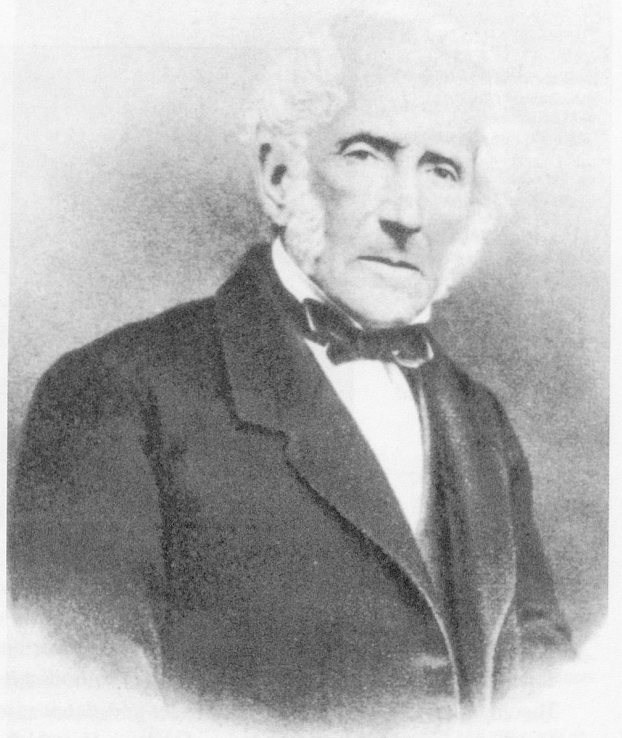
15. Ebd., S. 190ff.

16. Ebd., S. 449.

17. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3 / Kap. 51, Frankfurt am Main 1959, S. 1289f. Die Kap. 51 und 52 sind für unser Thema überhaupt von grosser Bedeutung.

18. Giuseppe Verdi, Brief an Clara Maffei vom 20. Januar 1853, in: Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Bd. 2, Milano 1959, S. 190.

Alessandro
Manzoni
(1785–1873),
Aufnahme aus
den letzten
Jahren. Der Tod
seines Idols
Manzoni
veranlasste Verdi
zur Komposition
seiner «Messa
da Requiem».



Elementen. Ungeachtet, ob wir erstmals einen spontan improvisierten Klagegesang einer Eipo-Frau (Angehörigen eines egalitär strukturierten Stammes im Bergland Neuguineas) über den Tod ihres Haustieres hören oder den hochartifizialen Klagegesang der Dido vor ihrem Tod in Henry Purcells *Dido and Aeneas*, der als «Chaconne» «on the ground», das heisst hier über einem chromatisch abfallenden ostinaten Quartgang (= «passus duriusculus» oder «Lamentobass»), gestaltet ist: Die Trauer teilt sich uns hier wie dort sofort und unmissverständlich mit, weil beide so unterschiedliche Threnodien den Gestus des Schluchzens mit den gleichen musikalischen Mitteln: mit kleinen Intervallen und langsamen Abwärtsbewegungen, einfangen, ja musikalisiertes Schluchzen *sind!* Oder umgekehrt gesagt: Schluchzen tendiert a priori zu Gesang und Musik, ja *ist* elementarer Gesang und elementare Musik.

TRAUERMUSIKEN IN DER KATHOLISCHEN LITURGIE

Deshalb überrascht es nicht, dass die *Passio nostri Domini Jesu Christi*, die in der Karwoche vorgetragene Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten, schon in der frühchristlichen Kirche einen von den sonstigen Texten der Messe abgehobenen besonderen Tonfall hervorbrachte, um den Schmerz über das Leiden und den Tod Jesu ausdrücken zu können, verlangt doch Augustinus (gestorben 435 n. u. Z.), sie solle «solemniter legere» – und dass damit die *Passio* wesentlich zur Ausprägung des liturgischen Sprechgesanges beigetragen hat. Und so gehört auch das gesungene *Requiem* – oder (genauer) die *Missa pro defunctis* – zu den ältesten Teilen der katholischen Liturgie. Sein regulärer Platz im Kirchenjahr ist am 2. November, dem «Allerseelentag»; es wird aber ebenso bei Begräbnisgottesdiensten oder bei Messen zum Gedenken an Verstorbene gesungen. Der Name «Requiem» für die Totenmesse ist vom Anfangswort des Introitus, des Gebetes oder Gesanges zum Einzug der Priester oder des Priesters in die Kirche, und damit vom ersten Wort der Totenmesse überhaupt abgeleitet: «*Requiem aeternam dona eis Domine*».

Vor dem «Tridentinum» (siehe unten) existierten viele von Ort zu Ort verschiedene Textzusammenstellungen und -versionen, wobei vor allem zwei grosse Gruppen auszumachen sind: «Requiem», die der bis heute gültigen römischen Tradition folgen, und solche, die nichttrömisch sind und meist eine Verwandtschaft mit dem englischen «Sarum rite» (Salesbury ab etwa 1210) aufweisen. Das Vorhandensein des Graduale «Requiem aeternam» und vor allem der Sequenz «Dies irae, dies illa» deutet auf die erste, die Existenz des Tractus «Absolve» und / oder des Graduale «Si ambulem» und das Fehlen der Sequenz auf die zweite Gruppe hin.

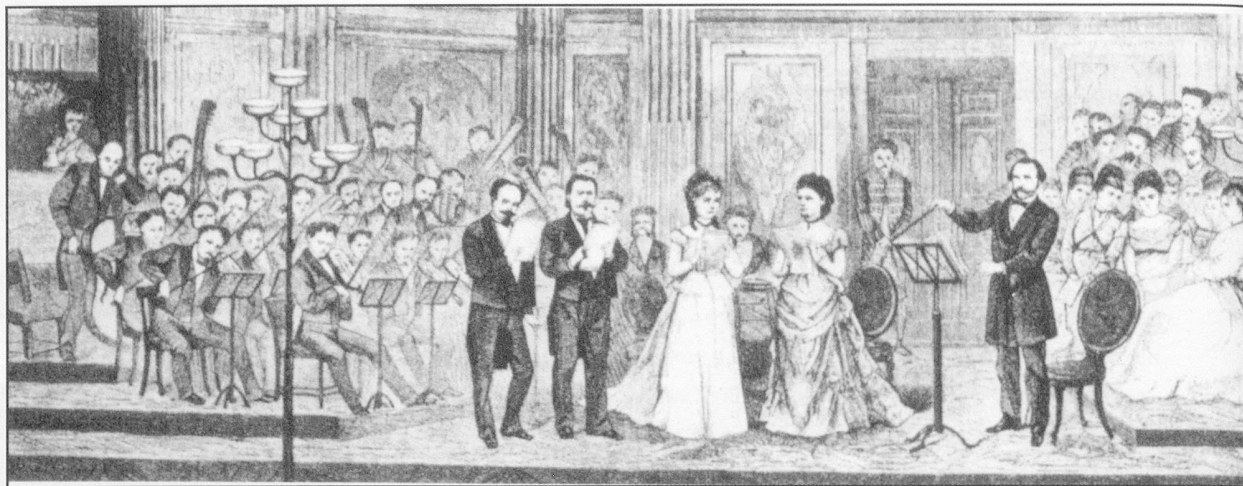
Das Konzil von Trento (1545–1563) – nicht zuletzt ein Instrument, um noch einmal Einheit in der Kirchenmusik und in der Kirche überhaupt zu stiften und dafür die Komponisten (Frauen duften ja nicht komponieren ...) zu disziplinieren – legte wie so vieles andere auch den Ablauf des *Requiem* rigide und für alle Glaubensangehörige verbindlich fest. Seither umfasst es insgesamt neun musikalische Teile als Mischung aus «Ordinarium» (den feststehenden Texten der Messe, im folgenden «O») und «Proprium» (den je nach Tag und Anlass wechselnden Texten, im folgenden «P»): 1. Introitus «Requiem aeternam» (P), 2. Kyrie (O), 3. Graduale «Requiem aeternam» (P), 4. Tractus «Absolve Domine» (P), 5. Sequenz «Dies irae» (P), 6. Offertorium «Domine Jesu Christe» (P), 7. Sanctus / Benedictus (O), 8. Agnus Dei (O), 9. Communio «Lux aeterna» (P). Graduale und Tractus werden von den Komponisten seither oft weggelassen (siehe Wolfgang Amadé Mozart, Hector Berlioz und Verdi, der allerdings noch die fakultative, vor allem für besonders feierliche Totenmessen vorgesehene Absolutio pro defunctis «Liberate me» als Schlusssatz aufnahm und dafür, wie andere auch, die Teile 1 und 2 zusammenfasste).

Im Übrigen ist eigentlich jede katholische Messe eine Totenmesse, denn sie soll die Gläubigen jeweils an den Tod Christi und seine Vergegenwärtigung in der Eucharistie erinnern. Das *Requiem* als Spezialfall einer Messe ist dem Gedächtnis eines (oder mehrerer) verstorbenen(er) Menschen gewidmet, der im Gottesdienst durch Namensnennung in die Gegenwart geholt und in die Gemeinschaft der Lebenden und Toten einbezogen wird.

19. Vladimir Jankélévitch, *Der Tod*, S. 541 und 560.

20. Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Barcelona 1977⁵; dt.: *Die verlorenen Spuren*, Frankfurt am Main 1979, S. 235.

Verdi dirigiert die «Messa da Requiem» mit Maria Waldmann, Teresa Stolz, Armando Maini und Giuseppe Capponi im Teatro alla Scala in Mailand.



Die Geschichte der Totenmesse, ihrer Texte und vertonten Teile spiegelt das ambivalente Verhältnis der katholischen Theologie zum Phänomen des Todes wider und, damit zusammenhängend, auch die von Ariès beschriebene Verschiebung vom «gezähmten» öffentlichen zum «wildem» individuellen Todeskonzept. Nach der katholischen Lehre erlöst der Tod den Menschen vom «irdischen Jammertal» und von seinem sündhaften Körper, befreit also seine Seele endgültig von der Unbill des unvollkommenen Erdendaseins für ihre Begegnung mit Gott; somit ist der Tod für katholische Menschen eigentlich ein Anlass zu grosser Freude ... Allerdings dürfte der Tod selbst bei katholischen Hinterbliebenen meistens Leid und Trauer auslösen; die Totenmesse soll ihnen Trost spenden und den Abschied erleichtern und ist deshalb seit jeher weniger für die Toten als für die Lebenden gedacht.

Die Texte vor dem «Tridentinum» weisen, analog zum mittelalterlichen Konzept des «Wir sterben alle», indes noch fast keine Elemente von Klage, Trauer und Trost als vielmehr die von Hoffnung auf. Das vortridentinische Konzept der «Ewigen Ruhe» («requiem aeternam» – der erste Grossteil von Ariès' *L'homme devant la mort* heisst bezeichnenderweise «Die Zeit der Ruhenden») weicht dann aber mehr und mehr dem Sündenbewusstsein und der Furcht vor dem «Jüngsten Gericht», die vom Fegefeuerdogma des «Tridentinum» angefacht und verfestigt werden. Kein Zufall also, dass die Sequenz «Dies irae», die den Horror vor dem Tod beziehungsweise die Angst vor der «ewigen Verdammnis» nährt, von eben jenem Konzil als obligatorisch erklärt worden ist und in der Totenmesse zentral wird.

Ebenso ambivalent wie die Haltung der Katholischen Kirche zum Tod ist ihre Einstellung zur Musik. Die Kirchenväter fürchteten die selbständigen, sinnlichen und körperhaften Wirkungen der Musik wie, um im Bild zu bleiben, der Teufel das Weihwasser und wetterten gegen alles, was sie wecken und fördern könnte: Instrumente (ausser der Orgel), Anklänge an Tanzrhythmen, die «süssen verführerischen Stimmen der Frauen» sowie Opulenz und Autonomie der Musik. Diese hat nur die Textaussage zu steigern und eignet sich, wenn sie massvoll und leidenschaftslos eingesetzt wird, besonders dafür; alles Übersteigerte (etwa ein exzessiver Klagegesang, aber auch elabourierte Polyphonie) ist hingegen verpönt. Das Gebot der Einfachheit kollidiert auf der anderen Seite mit dem zunehmenden Wunsch der Neuzeit, das Besondere einzelner hochgestellter Persönlichkeiten auch in der Totenmesse hervorstreichend und dafür glanzvolle Vertonungen zu verfertigen. Von der Renaissance bis zu Berlioz und Verdi liegen viele Beispiele für solche individualisierenden

Totenmessen vor, wobei das Modell vom «Tod als härteste[r] Nicht-Utopie» sich dialektisch mit der Vorstellung von der «Musik als der utopischsten aller Künste» (Bloch) verbindet und reibt.

ZUR ENTSTEHUNG VON VERDIS «MESSA DA REQUIEM»

Als Gioacchino Rossini am 13. November 1868 in Paris starb, schrieb Verdi, selbst längst berühmt geworden, erschüttert in einem Brief: «Ein grosser Name ist aus der Welt verschwunden! [...] Er war der Ruhm Italiens. Was bleibt, wenn der andere Ruhm, der noch lebt [= Manzoni], nicht mehr sein wird?» Damit hat er die beiden Persönlichkeiten, die hinter der verwickelten Entstehungsgeschichte seines *Requiem* stehen, prophetisch miteinander in Verbindung gebracht, denn als erstes «regte Verdi eine Ehrung an, wie sie beispiellos war in den Annalen der Musikgeschichte. Die angesehensten italienischen Komponisten sollten gemeinsam eine Totenmesse schreiben, die dann am ersten Jahrestag von Rossinis Tod in [...] Bologna aufzuführen wäre».²¹ Verdi verfolgte damit rein ideelle Zwecke, nämlich einen Akt der Verehrung «für den Mann [...], dessen Verlust die ganze Welt beweint»²², und wollte deshalb a priori jeden kommerziellen Aspekt ausschliessen: Alle Beteiligten, sowohl Komponisten als auch Ausführende, sollten unentgeltlich arbeiten, und nach einer einmaligen Wiedergabe müsste die Partitur versiegelt in der Bibliothek des Bologneser Conservatorio eingeschlossen werden. Das von dreizehn Komponisten (inklusive Verdis) gefertigte «Pasticcio» kam rechtzeitig zustande; die Aufführung scheiterte indes an Eitel- und Feindseligkeiten lokaler Kleingeister oder «an der egoistischen Gleichgültigkeit, die die Geissel, das Verderben unseres Landes ist», wie Verdi in einem Brief wetterte.²³ Die *Messa per Rossini* verschwand jedenfalls ungespielt im Archiv; sie wurde erst 1988 in Stuttgart uraufgeführt.

Verdi hat zweifellos den mit grossem Abstand wertvollsten Teil zum sonst recht mediokren Kollektivwerk beigesteuert: die wie gesagt nicht zwingend zur Totenmesse gehörende *Absolutio pro defunctis* «Liberate me» als Schluss des Ganzen. Sie zitiert, textlich gesehen, den Introitus («Requiem aeternam») und scheinbar den Anfang der Sequenz («Dies irae, dies illa»; tatsächlich hat Thomas von Celano im 13. Jahrhundert die Sequenz aus der mehr als ein halbes Jahrtausend älteren «*Absolutio*» entwickelt, die den «Tag des Zornes» vorgibt!) und fasst somit die liturgische Totenmesse quasi zusammen. Verdi hat mit seinem «Liberate me» also (bewusst?)

21. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, in: Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi Handbuch*, Stuttgart u. a. 2001, S. 496–504, hier S. 496f.

22. Giuseppe Verdi, Brief an Tito Ricordi vom 17. November 1868, in: Hans Busch (Hrsg.), *Giuseppe Verdi Briefe*, Frankfurt am Main 1979, S. 86.

23. Zit. nach Fritz Stein, *Giuseppe Verdi: Messa da Requiem (Totenmesse)*, in: Verdi, *Messa da Requiem*, Partitur (Edition Eulenburg No. 975), London o. J., S. VI–X, hier S. VI.

24. Zit. nach Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 497 (Brief Verdis an Alberto Mazzucato vom 4. Februar 1871).

25. Zit. nach Fritz Stein, *Giuseppe Verdi: Messa da Requiem (Totenmesse)*, S. VII (aus einem Brief Verdis von 1867).

26. Zit. nach Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 497 (Brief Verdis an Clara Maffei vom 7. Juli 1868).

27. Verdi, Brief an Giulio Ricordi vom 23. Mai 1873, in: Hans Busch (Hrsg.), *Giuseppe Verdi Briefe*, S. 122; zweiter Teil des Zitats nach Fritz Stein, *Giuseppe Verdi: Messa da Requiem (Totenmesse)*, S. VIII (Brief Verdis an Clara Maffei vom 7. Juli 1868).

28. Verdi, Brief an Giulio Ricordi vom 3. Juni 1873, in: Busch, ebd., S. 122; zweiter Teil des Zitats nach Stein, ebd., S. VIII (Brief Verdis an den damaligen Milanese Bürgermeister vom Juni 1873).

bereits die musikalischen Keime für die Vertonung eben jener beiden Abschnitte (Introitus und Sequenz) und damit den zwingenden Bogen über sein späteres vollständiges *Requiem* antizipiert (und zugleich, sicher ungewollt, den seltsamen Zufall kreierte, dass seine Vorgehensweise die gleiche wie die von Thomas von Celano werden sollte). 1871 liebäugelte er deshalb, wenig überraschend, damit, «später einmal die *Messa* als Ganzes zu schreiben», führte aber auch an: «Ich liebe die unnützen Dinge nicht. – *Totenmessen* gibt es so viele, viel zu viele!!! Es ist unnötig, ihnen noch eine weitere hinzuzufügen.»²⁴ Um genau zu sein: Von Guillaume Dufays verschollenem *Requiem* im 15. Jahrhundert bis zu den Werken in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts wurden rund 1'600 mehrstimmige Totenmessen komponiert, davon 620 allein zwischen 1825 und 1910. Ausgerechnet der trotz seiner Bedenken dann doch zustandegekommene Beitrag Verdis sollte der Gattung die in mancher Hinsicht bis heute unangefochtene Krone aufsetzen.

Zum endgültigen Anstoss für diese von ihm allein verantwortete *Messa da Requiem* wurde am 22. Mai 1873 der Tod der anderen «gloria italiana», des von Verdi über alles geschätzten Alessandro Manzoni, der das geistige Vorbild für den Risorgimento und der wichtigste italienische Schriftsteller des 19. Jahrhunderts war, «der, nach meiner [= Verdis] Ansicht, nicht nur das grösste Buch unserer Epoche [*I promessi sposi*, 1825 / 26], sondern eines der grössten Bücher geschrieben hat, die jemals aus einem menschlichen Hirn hervorgegangen sind. Und es ist nicht nur ein Buch, sondern ein Trost der Menschheit, [...] weil dieses Buch «wahr» ist; so wahr, wie die «Wahrheit» selbst».²⁵ Und nach einer persönlichen Begegnung mit dem Verehrten gestand er: «Ich hätte vor ihm auf die Knie fallen mögen, wenn es uns erlaubt wäre, Menschen anzubeten».²⁶ Verdi fühlte sich ihm wesensverwandt und pries in ihm vor allem den Künstler und Menschen, der unerbittlich für Wahrheit und Humanität einstand. «Ich bin tief betroffen vom Tod unseres Grossen! [...] Mit ihm endet der reinste, [...] der höchste unserer Ruhmestitel.»²⁷

Schnell stand deshalb sein Entschluss fest, «eine Totenmesse zu komponieren, die im nächsten Jahr an seinem Todestag aufgeführt werden soll. [...] Es war einfach ein [...] Herzensbedürfnis, was mich trieb, nach besten Kräften diesem Grossen Ehre zu erweisen».²⁸ Im Wesentlichen schloss Verdi die Komposition im April 1874 ab; sie erklang mit grösstem Erfolg unter seiner Leitung wie geplant erstmals am 22. Mai 1874 in Milano (mit seinen Lieblingssängerinnen Teresa Stolz und Maria Waldmann, dem Protagonistinnenpaar aus *Aida*²⁹) und darauf bald in halb Europa. Da die

Uraufführung in einer Kirche (San Marco) stattfand, gab es noch ein Problem zu lösen, das dadurch entstand, dass es im damaligen Italien, *horribile dictu*, Frauen immer noch verboten war, in der Kirche den Mund aufzutun («mulier taceat in ecclesia» ...). Verdi lehnte Knabenstimmen aber ab, und deshalb mussten die Damen des grossen Gemischten Chores auf erzbischöfliche Anordnung hin schwarzgewandet und verschleiert hinter einem Chorgitter plaziert werden, damit ihre Geschlechtszugehörigkeit nicht auf Anhieb erkennbar war ...³⁰

VERDIS «GRÖSSTE OPER»?

In einer gerade für seine Totenmesse essentiellen Hinsicht unterschied Verdi sich allerdings von Manzoni: Er stand der katholischen Kirche nicht nur ferne, sondern war entschieden antiklerikal und zumindest Agnostiker, wenn nicht gar Atheist, wie eine Klage seiner zweiten Gattin Giuseppina Strepponi, er sei «gottlos mit einer Hartnäckigkeit und Seelenruhe, dass man ihn prügeln möchte»³¹, vermuten lässt. Manzoni trat zwar auch gegen die Auswüchse der Kirche an und kämpfte für einen liberalen Katholizismus, war aber gläubig und praktizierender Katholik. Dass ein notorischer Opernmeister mit betont antiklerikalem und areligiösem Einschlag ausgerechnet zu einem Text der katholischen Liturgie griff, um Manzoni zu ehren, musste folglich Verdis Zeitgenossinnen und -genossen befremden: ««Ein Requiem von Verdi?» werden viele meiner verehrten deutschen Kollegen mit ungläubigem Kopfschütteln ausrufen»³², mutmasste etwa Ferdinand Hiller. Noch bevor Verdis *Messa da Requiem* überhaupt aufgeführt worden war, schrieb Hans Bülow am 21. Mai 1874 in einem «Offenen Brief» höhnisch, dass der «allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks» und «Attila der Kehlen» (sic!) seine «neueste Oper im Kirchengewande» komponiert habe.³³ Demonstrativ blieb er der Uraufführung fern, obwohl er genau dann in Milano weilte. Für George Bernhard Shaw war die *Messa* Verdis grösste Oper³⁴, für Eduard Hanslick «ein schönes, tüchtiges Werk, [in dem Verdi] den dramatischen Komponisten nicht verleugnen [kann]; Trauer und Bitte, Entsetzen und hoffende Zuversicht, sie sprechen hier eine leidenschaftlichere und individuellere Sprache, als wir sie in der Kirche zu hören gewohnt sind».³⁵ Die Wagners beschlossen nach dem Besuch der Aufführung in Wien 1875, auf die sich auch Hanslick bezog, dass es ein Werk sei, «worüber nicht zu sprechen entschieden das Beste ist» (Tagebuchnotiz von Cosima Wagner³⁶), während Johannes Brahms hingegen zu einem Freund gesagt haben soll, dass sich Bülow mit seinem Dictum «unsterblich blamiert» und «sich selbst zu einem grossen Narren gemacht» habe: «Nur ein Genie konnte ein solches Werk schreiben.»³⁷

1892, achtzehn Jahre später, wurde Bülow übrigens vom Saulus zum Paulus und bat Verdi um Entschuldigung für jenen Verriss, bei dem er sich «im Zustand des Schwachsinn» befunden habe und sein Verstand «von Fanatismus und ultrawagnerischer «Seide» verblendet» gewesen sei. «Ich habe mit dem Studium Eurer letzten Werke begonnen: mit der *Aida*, dem *Otello* und dem *Requiem*, das mich neulich selbst in einer ziemlich dürftigen Wiedergabe bis zu Tränen rührte. [...] Nun wohl, sehr verehrter Maestro, jetzt bewundere ich Euch, ich liebe Euch! Wollt Ihr mir verzeihen, wollt Ihr das Vorrecht der Herrscher in Anspruch nehmen, zu begnadigen?»³⁸ Verdi, der sich damals auch zum böartigen «Offenen Brief» Bülows wie immer öffentlich nicht geäussert hatte, *wollte*: «Es gibt keinen Schatten von Sünde in Euch! – und es geht nicht an, von Reue und Vergebung zu

29. Siehe Verdis Brief an Giulio Ricordi vom 6. September 1873 (in: Busch, ebd., S. 123).

30. Es sangen neben den vier Solistinnen und Solisten 120 Chorsängerinnen und -sänger, und es spielte ein hundertköpfiges Orchester; Verdi dirigierte.

31. Giuseppina Verdi, Brief an Cesare Vigna vom 9. Mai 1872, in: Gaetano Cesare u.a. (Hrsg.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, S. 501.

32. Ferdinand Hiller, *Verdi's [sic] Requiem* (1875), in: *Musikalisches und Persönliches*, Leipzig 1876, S. 249–254, hier S. 250.

33. Hans Bülow, *Offener Brief*, in: *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 148 / 18. Mai 1874; hier zit. nach Günther Engler (Hrsg.), *Über Verdi. Von Freunden und Gegnern, Musikern und Schriftstellern. Eine Anthologie*, Stuttgart 2000, S. 88–90, hier S. 89.

34. Zit. nach Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 498.

35. Eduard Hanslick, *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten* (die Kritik von Verdis *Requiem* erschien 1875), Kassel 1989, S. 22.

36. Zit. nach Günther Engler (Hrsg.), *Über Verdi*, S. 91.

37. Joseph Viktor Widmann, *Johannes Brahms in Erinnerung*, Berlin 1898, S. 132.

38. Bülow, Brief an Giuseppe Verdi vom 7. April 1892, hier zit. nach Günther Engler (Hrsg.), *Über Verdi*, S. 120f.

sprechen! Wenn Eure Ansichten früher andere waren als heute, habt Ihr sehr wohl daran getan, sie zu bekennen. [...] Wie dem auch sei, Euer unerwarteter Brief [...] hat mir grosse Freude gemacht! Und das nicht wegen meiner persönlichen Eitelkeit, sondern weil ich sehe, dass die wahrhaft erlesenen Künstler nicht nach den Vorurteilen der Schulen, der Nationen und der Zeit urteilen».³⁹

Die Feststellung, dass Verdis *Messa* opernhafte Züge trage, ist redundant und banal, denn tatsächlich gibt es in ihr ebenso viele Anklänge an die vorangegangenen Musikdramen *Don Carlos* (das «Lacrymosa» ist gar eine Kontrafaktur eines Duetts aus der ersten Fassung des *Don Carlos*) und *Aida* wie Elemente, die er später im *Otello* (dessen einleitende Sturm- musik etwa ist direkt aus dem Anfang des «Dies irae» abgeleitet) und *Falstaff* aufgreifen wird. Dann ist kein *Requiem* so sinnlich und dramatisch wie das von Verdi, der sich selbst treu bleibt und in keinem Moment seine Opernerfahrung leugnet. Warum sollte er auch? Er hätte erst Theater zu spielen begonnen, wenn er seinen Sinn fürs Theater gewaltsam verdrängt hätte! Die *Messa* ist aber nie opernhafte im negativen Sinne des Wortes (äusserlich, nur auf Effekte bedacht usw.), «allein schon deswegen, weil Verdi keine aus der Oper bekannten Formen verwendet».⁴⁰ Er schrieb selbst, wenn auch mit seinem Hang zur Selbstironie, dass «ich [während der Arbeit an der *Messa*] ein ernster Mensch geworden und nicht mehr Bajazzo des Publikums bin, der [die] grosse Trommel rührt und «herein, herein, hereinspaziert usw.» schreit».⁴¹ Und vor Beginn der Proben verlangte er, «dass die *Messa* nicht wie eine Oper gesungen werden darf; folglich werden mich Färbungen, die im Theater gut sein können, ganz und gar nicht befriedigen».⁴²

Ebenso ist es keineswegs paradox, wenn ein «Ungläubiger» zu einem liturgischen Text greift. Reformierte Komponisten können katholisch geprägte Vorlagen vertonen, katholische jüdische und atheistische kirchliche; in jeder Vokalmusik sind unzählige Affekte nachzuempfinden, in Opern die unterschiedlichsten Charaktere darzustellen, ohne das sich deren Urheberinnen und Urheber mit ihnen identifizieren müssen oder können. Und es ist eine Binsenwahrheit, dass nicht einmal das Ich eines autobiografisch gefärbten Kunstwerks mit dem auktorialen Ich deckungsgleich ist.

Unten wird nachzuweisen sein, wie weltlich und agnostisch Verdis *Requiem* ist; hier soll das Augenmerk auf seine souveränen Texteingriffe gelenkt werden, die einen Angriff gegen die kirchliche Doktrin und Liturgie darstellen und beweisen, dass er seine Sicht der Dinge auch in einen sakrosankten geistlichen Text einbringen kann. So beendet er das Kyrie nicht, wie es sich gehört, mit der Anrufung des «Kyrios», sondern mit den eigentlich in der Mitte des Gebets stehenden «Christe»-Rufen und zeigt damit wie weiland Haydn in seinen späten Messen eine quasi arianische Sicht, indem er die Menschennatur von Jesus («Christos») mehr betont als dessen Gottesnatur («Kyrios»). Aus dem Sanctus / Benedictus macht er fast einen neuen Text, und ganz zum Schluss zitiert er nicht, wie er sollte, «Liberate me Domine de morte aeterna in die illa tremenda», sondern nur zweimal «Liberate me» als Versuch einer gleichsam inneren Befreiung, losgelöst von Gott (Domine), geschweige denn von einem für Verdi nicht existenten «Jüngsten Gericht».

Mehr als die Vertonung einer kirchlichen Vorlage erstaunt hingegen, dass sich Verdi, der seine Librettisten auf der Suche nach der treffenden «parola scenica» jeweils mit Hunderten von Verbesserungsvorschlägen zu quälen pflegte, erstmals einem gegebenen Text (mit den eben erwähnten Ausnahmen) unterwarf. Dieser bot ihm aber ein inhärentes

Drama mit vielen Affekten und Bildern, so dass sich seine exzellente kompositorische und szenisch-dramaturgische Phantasie daran entzünden konnte und er das ritualisierte Geschehen, vorab den «Tag des Zornes» und das «Liberate me», «auf einer imaginären Bühne inszenierte»⁴³ und den Klang im «Tuba mirum» verräumlichte. Oder anders gesagt: Trotz Berlioz' Vorarbeit in seinem grossartigen *Requiem* «fantastique», das aber letztlich ein weiteres monomanisches Künstlerdrama ist und den Angsttraum eines epischen Ichs vom «Jüngsten Gericht» als Abbild einer fürchterlichen Welt auskomponiert, erfasst unter den vielen *Requiem-Komponisten* eigentlich nur Verdi «mit dem geschulten Blick des Dramatikers das szenische Potential dieser Texte, die sich mit dem grössten Geheimnis und Skandal des menschlichen Lebens auseinandersetzen – dem Tod»⁴⁴ (siehe die Eingangskapitel dieses Aufsatzes).

DAS WERK

Als Hiller die folgende im Wesentlichen zutreffende Zusammenfassung der musikalischen Bedeutung von Verdis *Messa* gab, kannte er nur den Klavierauszug und hatte sie noch nie gehört. Nachdem er zuerst festgestellt hat, dass das Werk ohne Vorbild sei, fährt er fort: «Es ist wohl das erste Mal, dass in einer Composition auf geistliche Worte (eine kirchliche Composition ist es doch wohl nicht zu nennen) die guten Errungenschaften der Neuzeit so voll und glänzend benutzt worden, als es hier der Fall. Völlige Freiheit im Aufbau, ohne dass die architektonischen Linien je verschwänden – üppig sich entwickelnde Perioden, ohne mühseliges Anheften und Ausziehen – vollste, ungehindertste Benutzung moderner Technik, ohne Missbrauch derselben – charakteristische Declamation ohne ängstlich pedantische Gebundenheit an jede Silbe. Hat es der Componist auch fortwährend auf dramatischen Ausdruck abgesehen, [...] so kann man doch nicht sagen, dass es im schlimmsten Sinne theatralisch sei. [...] Viele Gesänge sind sogar von grosser Innerlichkeit, [...] ausdrucksvoll kann man eigentlich Alles nennen. Als eminenten Meister zeigt sich Verdi in den vielfachen Verschlingungen seines Chores mit den Solostimmen. [...] Aber nicht allein in [den] gänzlich freien, zum Theil sehr originellen vokalen Combinationen zeigt sich der Meister – auch in denjenigen Stücken, in welchen er den strengen polyphonen Formen seinen Tribut bezahlt, weiss er sich mit einer Gewandtheit zu bewegen, die eben so natürlich ist als entfernt von schulmeisterlichem Tintenklecksen. Die Sanctus-Fuge für Doppelchor und das vierstimmige Fugato im «Liberate me» können manchem Contrepunktisten [sic!] *ex professo* zu denken geben» (1875).⁴⁵

Der Vielfalt ist noch mehr, ohne dass sie je beliebig würde; sie reicht vom Flüstern des Chores über «gregorianisches» Psalmodieren und Singen bis zur achtstimmigen Fuge, von Soloariosi über Ensemblesätze bis zu vielgestaltigen Chören (schon durch diese verschieden besetzten Szenen resultiert ein gleichsam «dramatisches Gefüge»⁴⁶), von archaisierender Pentatonik und Modalität über rhetorische Topoi wie «Lamentobässe» und musikalisierte Seufzer aller Art bis zu Verdischen Melodien und komplexer Chromatik, von unbegleiteter Einstimmigkeit über wiederum archaisierende Heterophonie in Oktav- und Quintparallelen bis zu grösstem harmonischen Reichtum und weit gespannten Modulationen.

Die vier solistisch Singenden sind erstmals in einem *Requiem* «stimmtypologisch [eingesetzt und ermöglichen] dadurch ein menschliches Drama, das [Verdi] durch den Chor zum Menschheitsdrama erweitert».⁴⁷ Das Orchester ist

39. Verdi, Brief an Hans Bülow vom 14. April 1892, in: Hans Busch (Hrsg.), *Giuseppe Verdi Briefe*, S. 184f.

40. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 498.

41. Verdi: Brief an Camille du Locle vom 28. Februar 1874, in: Hans Busch (Hrsg.), *Giuseppe Verdi Briefe*, S. 125.

42. Verdi: Brief an Giulio Ricordi vom 26. April 1874, in: ebd., S. 128.

43. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 498.

44. Ebd.

45. Ferdinand Hiller, *Verdi's [sic!] Requiem*, S. 251f. Die Kombination «zum ersten Mal» und «Neuzeit» ist etwas seltsam: Entweder verwendet Hiller den Terminus «Neuzeit» unzulässig eingengt, oder er irrt und vergisst beispielsweise den von ihm auch hochgeschätzten Joseph Haydn.

46. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 498.

47. Ebd., S. 499.

Ein
«Schreckensbild
der Leere»:
Giuseppe Verdi,
«Messa da
Requiem», Nr. 2
«Dies irae»;
Partitur,
Takt 155ff.

© Edition
Eulenburg

mit grösster Instrumentationskunst behandelt und bekommt immer wieder tragende Funktionen, ohne je das vokale Element zu dominieren: Sprach- und Tonausdruck sind stets in eins gesetzt, die Wortverständlichkeit ist gewährleistet und ein Gebot an die Interpretierenden. Die frühere «Quadratur der Tonsatzkonstruktion» (Richard Wagner) weicht einem Wechselspiel von Asymmetrien und Symmetrien (schon das Initium der Violoncelli umfasst fünf oder die Melodie des Agnus Dei dreizehn Takte). Homo- und Polyphonie durchdringen sich so geschmeidig, wie es Haydn in seinen späten Messen vorgemacht hat, und Verdi, der Verächter aller Akademismen, erweist sich (Hiller erkannte das richtig) als hochgradiger, wenn auch stets autonomer und lebendiger Kontrapunktiker ohne «barocken» Beigeschmack und «with nothing of the schoolroom about it».⁴⁸

Im Mittelpunkt des siebenteiligen Werkes steht die Sequenz, die mehr als zwei Fünftel des Ganzen einnimmt und in sich wiederum in verschiedene Episoden aufgefächert ist. Verdi fand indes ingeniose Verfahren, um das charakteristische Detail nicht über den zwingenden Grossverlauf obsiegen zu lassen oder den symphonischen Zug nicht durch Kantatenelemente zu gefährden. Zum einen erklingt das vom Chor geradezu geheulte «Dies irae» (mit der bei der Wiederholung ungeheuerlichen und alles erschlagenden «Gran cassa» auf den «off-beat») im Verlaufe der Sequenz noch zweimal, wenn auch, wie es sich gehört, variiert, und verklammert dadurch das Ganze motivisch und semantisch. Zudem rezitiert der Chor während der vierten Sequenz-Szene «Liber scriptus» permanent «Dies irae» – nun *pppp* (die dynamische Bandbreite in der *Messa* ist einzigartig) auf einem Ton flüsternd, «con voce cupa e tristissima». Zum andern fügt er die Einzelszenen durch zwei gegensätzliche Prinzipien aneinander: Entweder werden sie mit Hilfe seiner im Spätwerk zur grössten Reife herangewachsenen und nur mit der Neuen Musik vergleichbaren Kunst des Übergangs ineinander verschachtelt (wunderbar beispielsweise der gleitende Wechsel vom Schluss des «Rex tremendae / Salva me» zum «Recordare Jesu»), oder aber (seltener) mit an die Filmschnitttechnik erinnernden harten Kontrasten angeschlossen (siehe den Einbruch des «Rex tremendae»). Das ist oft auch beim Tonartenverlauf der Fall; so ist der Anfang der Sequenz nicht nur dynamisch extrem vom Schluss des Kyrie abgesetzt,

sondern ebenso sehr durch das abrupte Umschalten von A-Dur nach g-Moll (die «vermollte» Doppelsubdominante von A-Dur). Die Kadenzbildungen am Ende von Nr. 1 und vor allem von Nr. 2 (G-Dur – B-Dur – G-Dur!) sind sehr neuartig und deshalb in mehrfacher Hinsicht unerhört.

Was puncto motivischer Verklammerung für die Sequenz und den zuerst komponierten, ebenso zentralen und natürlich für die Endfassung stark überarbeiteten Schlussteil «Libera me» gilt, ist in der ganzen *Messa* zu beobachten, wenn auch auf einer versteckteren Ebene. Im Wesentlichen sind es nämlich drei Hauptmotive, die die Essenz der *Messa* ausmachen und ihr einen hohen Grad an Zusammenhalt sichern; zwei davon, eine Dreiklangsbrechung und eine diatonische Skalenbewegung, werden bereits in den ersten fünf Takten der *Messa* vorgestellt. Das dritte Motiv, eine in sich kreisende Terzausfüllung, ist etwa im Geheul des «Dies irae» oder im «Requiem aeternam» der Communio gut zu hören. Julian Budden sieht das erste Motiv noch zu einer vierten Gestalt erweitert⁴⁹:

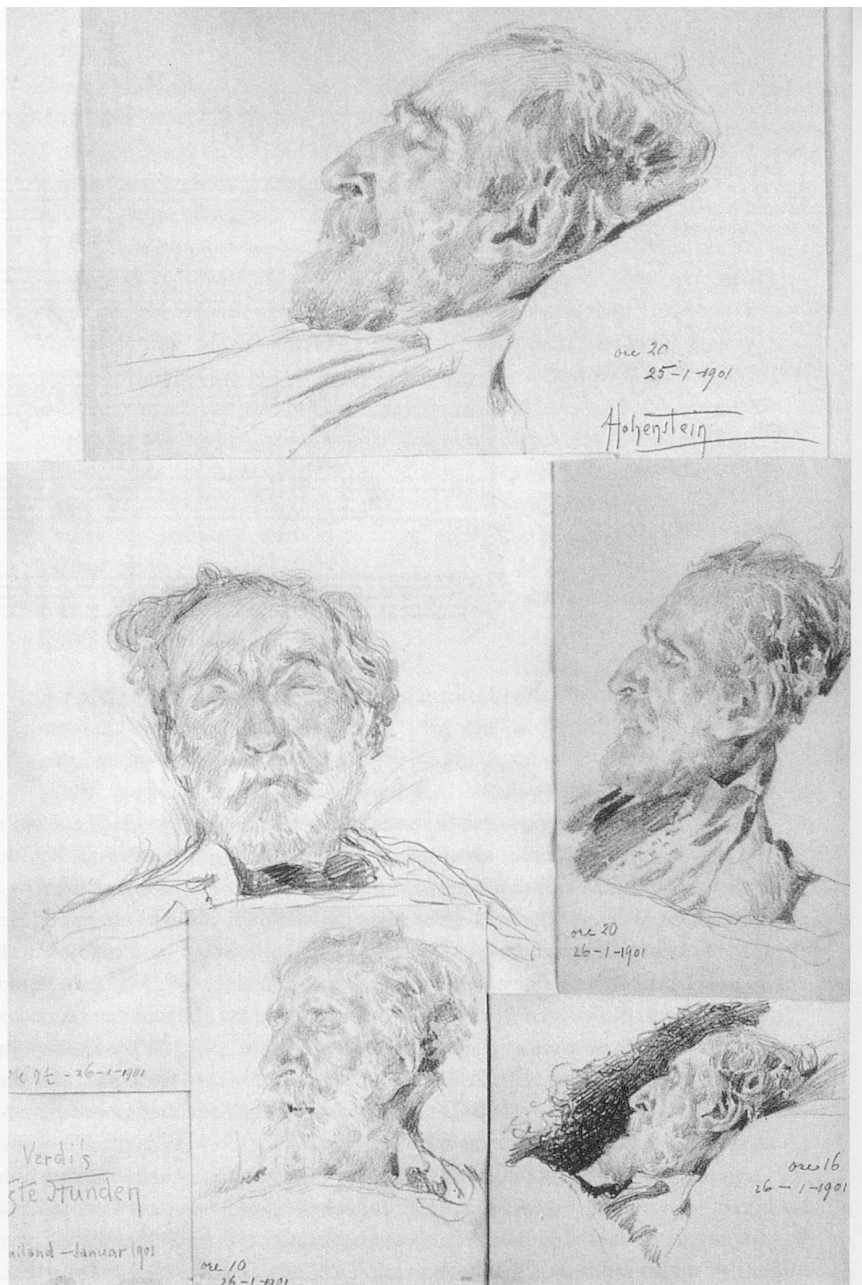
Der Satz (oder Akt?) Nr. 1, Introitus und Kyrie, ist im Grossen zweiteilig, während der Introitus selbst eine Da-capo-Form aufweist (A: «Requiem aeternam», B: «Te decet» in durchimitiertem A-cappella-Gesang, A': leicht variiertes «Requiem»). Von der Sequenz war, wie vom Schlussteil mit seiner exzellenten Fuge, schon öfters die Rede. Der Satz Nr. 3 «Offertorio» ist streng axialsymmetrisch um das bewegende lichtdurchflutete «Hostias» angeordnet (A: «Domine», B: «Quam olim Abrahae», C: «Hostias», B: «Quam olim Abrahae», A': variiertes «Domine») und dem solistischen Quartett allein überlassen. Der äusserst kurze Teil Nr. 4, die Sanctus-Fuge, hat bereits Hiller angesprochen; der nach liturgischer Manier dreiteilige und ebenfalls recht kurze Satz Nr. 5 Agnus Dei (A, A', A' plus Coda) vereinigt in berücksichtigender Weise «gregorianische» Modalität, responsoriale Praxis (der Chor antwortet den Vorsängerinnen) und urtümliches

48. Julian Budden, *Verdi*, London 1985; dt.: *Verdi. Leben und Werk*, Stuttgart 1987, S. 343.

49. Siehe auch ebd., S. 328. – Bernd Scherers, *Giuseppe Verdi: Requiem*, in: Siegmund Helms und Reinhard Schneider (Hrsg.): *Grosse Chorwerke. Werkanalyse in Beispielen*, Kassel 1994, S. 125–138, hier S. 128, übernimmt die Motivtabelle Buddens fast eins zu eins, ohne einen Hinweis auf seine Inspirationsquelle zu geben ...

Adolf Hohenstein,
«Giuseppe Verdis
letzte Stunden»
(1901).

Museo Teatrale
alla Scala,
Milano



Singen in Oktavparallelen mit der modernen Harmonik, Variations- und Instrumentationskunst Verdis. Zu beachten sind der Fortgang von Hypoionisch (!) über Moll zu Dur, aber auch die Antworten des Chores, die beim ersten Mal vollständig und beim zweiten und dritten Mal verkürzt sind.

Unter allen Sätzen der *Missa da Requiem* besitzt Nr. 6 «Lux aeterna» am entschiedensten einen rituellen Charakter. Alle Todesszenen aus Verdis Opernwerken sind gleichsam wie in einer sakralen Handlung aufgehoben. Am stärksten fühlt man sich in der dramatischen wie musikalischen Aussage an das Finale von *La forza del destino* sowie an das Verhör und die Schlusszene von *Aïda* erinnert. Alle musikalischen Zeichen [bis hin zu einem schweren Trauermarsch] fließen zu einer Semiotik des Todes zusammen.⁵⁰

OHNE TROST UND HOFFUNG, ABER MIT MUT UND VERSTAND

Um einige neuere Totenmessen mit Ariès und Jankélévitch zu vergleichen: Gabriel Fauré und Maurice Duruflé zelebrieren in ihren retrospektiven liturgischen Totenmessen das «Wir sterben alle» und damit die vortridentische unaufge-

regte und auch tröstliche «Ewige Ruhe»; die Sequenz lassen bezeichnenderweise beide weg. Berlioz hingegen rückt den «eigenen Tod» und dessen skandalöse Auswirkungen auf das Individuum allein in den Mittelpunkt. Verdis Sicht indes ist einzigartig (oder begründet zumindest einen Paradigmenwechsel): Bei ihm erscheint der Tod zwar als «Vernichtung des Menschen», als «die härteste Nicht-Utopie». So schildert der Anfang der Sequenz wohl nicht einfach die Schrecken des «Jüngsten Gerichts», sondern steht wohl auch für «das Beil des Nichts», das den «morendo»-Schluss des Kyrie buchstäblich zerhackt, und den Skandal des Todes; das immer wieder verstummende «Mors stupebit» ist ein atemberaubendes «Schreckensbild der Leere»⁵¹, inhaltlich und musikalisch eine Vorwegnahme des Schlusses von Jagos «Credo». Verdi bezieht sich indes nicht auf einzelne, sondern auf alle Menschen, ob sie gestorben sind oder noch leben. Mit seiner *Messa* richtet er sich explizit an letztere als Kollektiv; er gibt ihrer Trauer und ihren Ängsten eine ausdrucksvolle und mächtige Stimme, kann sie aber nicht trösten, weil für ihn der Tod «das absolute Nein, das kein Danach kennt», aber auch eine «naturgegebene Notwendigkeit» darstellt. Mit anderen Worten: Verdi verbindet die von Ariès beschriebenen beiden grossen europäischen

50. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 502.

51. Bernd Scherer, *Giuseppe Verdi: Requiem*, S. 130. – Musikalisch gestaltet Verdi dieses «Schreckensbild» mit stereotyper Trauermarschrhythmik und -instrumentation (Gran Cassa je auf den vierten Schlag!) sowie einem chromatischen Quartgang («passus duriusculus») am Schluss; siehe das Notenbeispiel auf S. 11.

Todeskonzepte der letzten zwei Jahrtausende zu einem «Wir sterben alle unweigerlich einen schrecklichen und endgültigen Tod».

Die *Messa* bietet zudem keinerlei Pathos, Metaphysik, Sentimentalität und Larmoyanz (vor allem nicht, wenn die stets schnellen Metronomangaben Verdis beachtet würden und mit dem «Rubato» haushälterisch umgegangen würde, was beides nur von Arturo Toscanini gemacht wird), sondern betreibt mit ihrer realistischen, der Wahrheit verpflichteten und zutiefst humanistischen Haltung als eines der wichtigsten Musikerwerke überhaupt Aufklärung, ohne geheimnislos zu sein. Verdis Pessimismus, der sich aus dem allgemeinen Lauf der Welt im 19. Jahrhundert und aus der letztlich gescheiterten Revolution in Italien nährt, macht ganz klar: Unfassbar ist der Tod, und machtlos stehen die Menschen vor ihm; problematisch, und das ist wichtiger, ist aber auch das Leben. Heute sehen wir, dass er mit dieser Sicht geradezu prophetisch war, und sein «Dies irae»-Anfang geißelt vielleicht ganz immanent die Dogmatik, Lebens- und Menschenfeindlichkeit aller politischen und religiösen Herrschaftssysteme.

Es ist jedenfalls spannend – und das hat, wenn ich recht sehe, bislang noch niemand so interpretiert –, dass Verdi Asymmetrien (als Metapher für ein freies Denken?) vor allem in den verhaltenen Episoden der «Messa» favorisiert, die textlich Fragen und Zweifel aufwerfen, und Symmetrien (als Symbol für vorgegebenes und verhärtetes Denken?) in den scheinbar auftrumpfenden, aber subkutan kritischen Teilen, die verbal einen verordnenden und bedrohlichen Charakter haben (zum Beispiel «Dies irae»-Anfang und «Rex tremendae majestatis»). Das Sanctus, die einzige affirmative Huldigung Gottes in der Totenliturgie und deshalb für Verdi sicher eine höchst problematische Aufgabe, verklärt er zwar mit exzellentem Handwerk, aber unproportional kurz, wie wenn er es schnell hätte hinter sich bringen wollen ... Gleichzeitig setzt er am Schluss des Sanctus ausgesprochen rohe Mittel ein und schildert wie Modest Musorgskij im *Boris Godunow*, sit venia verbo, wohl ein Jubeln unter Zwang.⁵² Und geradezu trotzig (und von tiefen Instrumenten begleitet) beschwört der Solobass im «Lux aeterna» die «ewige Ruhe»; da steht kein flehentlich Bittender vor seinem Gott, sondern ein aufgeklärter Mensch, der weiss, dass ein Gebet sinnlos wäre, weil der Tod das absolute Ende ist und die «ewige Ruhe» höchstens eine schönfärbische Metapher dafür!

Am Ende der *Messa* steht also «kein erlösendes Heilsversprechen, sondern Unsicherheit, nicht Glaubensgewissheit, sondern kraftlose, tonlose Verzweiflung. [...] Verdis Musik spendet keinen Lichtschein in die Finsternis, breitet kein verklärendes Amen über die Trostlosigkeit des Todes.» Gott existiert nicht oder schweigt zumindest «in einer Welt der Ungewissheit und Finsternis».⁵³ Die *Messa da Requiem* ist deshalb keine Kirchenmusik, keine Messe und nicht für die Liturgie gedacht, sondern ein meisterlich gestaltetes Angebot an freie Menschen, selbständig über «die schwierige Wahrheit des Lebens» (Dieter Schnebel über Verdis singuläre Kunst, diese Wahrheit in Töne zu fassen⁵⁴) und des Todes nachzudenken, nicht ohne gegen letzteren mutig zu rebellieren. Arrigo Boïto, der kongeniale Librettist von Verdis letzten Musikdramen *Otello* und *Falstaff*, schrieb am Schluss seines Lebens: «Keiner hat den Sinn des Lebens besser verstanden, besser ausgesprochen als Verdi. *Er war Mensch unter Menschen*, und er wagte es zu sein» (Hervorhebung AH).

Die Ablehnung der *Messa* vorab in deutschen Ländern hat einerseits mit der hier generell schlechten Verdi-Rezeption im wagnerhörigen 19. Jahrhundert zu tun. Andererseits «verstieß» sie mit ihrer Autonomie und Modernität gegen die reaktionäre offizielle katholische Kirchenmusikdoktrin jener Zeit, die, als «Cäcilianismus» bekannt, nur den Palestrina- oder Neopalestrinastil akzeptierte und schon die ebenfalls auf der Höhe ihrer Sprache und Zeit stehende Kirchenmusik von Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert als zu weltlich und zu unförmlich aus den Kirchen verbannen wollte. Hinter dem Vorwurf, die *Messa* sei zu dramatisch, zu sinnlich und zu diesseitig, versteckte sich deshalb wohl eher die Empörung über die instinktiv erkannte «Häresie» Verdis, einen sanktionierten liturgischen Text mit agnostischen und antiklerikalen Überzeugungen zu vertonen. Für alle nichtverblendeten Kundigen dürfte hingegen Verdis *Messa da Requiem* eines seiner grössten Meisterwerke (das zudem nach seinem ursprünglichen Willen sein Schaffen hätte abschliessen sollen!) und wohl die «musikalisch eindrucksvollste, wirkungsmächtigste Totenmesse»⁵⁵ überhaupt sein.

52. Diese Deutung des Sanctus weicht diametral von allen bisherigen, für d. Verf. indes absolut unhaltbaren ab, z. B. von der immer wieder zitierten Ideebrandos Pizzettis, eines bekennenden Faschisten notabene, der darin «eine himmlische Grenzenlosigkeit im Licht der Morgendämmerung erstrahlen» sah (in: *Introduzione alla «Messa da Requiem»*, in: *Nuova antologia*, Jg. 76, No. 413 / 1941, S. 209–213, hier S. 212), oder von Donald Francis Tovey, der, wohl Pizzetti folgend, darin einen «Tanz der Morgensöhne» hören wollte (in: *Essays in Musical Analysis*, Bd. 2, Oxford 1981, S. 417).

53. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 503.

54. Dieter Schnebel, *Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus*, in: *Giuseppe Verdi (= Musik-Konzepte*, Bd. 10, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), München 2001², S. 53–116; dies ist ein zentraler Aufsatz für die Neubewertung Verdis in deutschen Ländern und überhaupt!

55. Uwe Schweikert, *Messa da Requiem*, S. 503.