

Louis Spohr – Die letzten Dinge
Wolfgang Amadé Mozart – Requiem KV 626
Einführung

Beide heute zur Aufführung kommenden Werke verarbeiten die Auseinandersetzung mit den sogenannten *letzten Dingen* in einem musikalischen Kunstwerk von Weltgeltung.

Die letzten Dinge von **Louis Spohr (1784-1859)** haben theologisch-dogmatisch formuliert, *die vier letzten Dinge* zum Inhalt und fassen in sich kategorisch die Elemente der eschatologischen Perspektive des christlichen Glaubens zusammen: Tod, Gericht, Himmel und Hölle.

Obschon sich zwischen den Entstehungszeiten der beiden Werke gerade einmal die Dauer eines halbes Menschenlebens erstreckt, unterscheiden sie sich doch fundamental voneinander. Das *Requiem* von **Wolfgang Amadé Mozart (1756 - 1791)** füllt die liturgische Form der Totenmesse vollkommen aus und ist selbst wesentlicher Bestandteil des Ritus. Das Erschrecken vor der Stunde des Gerichts wird stark hervorgehoben und der musikalische Kontrast zwischen Bangen und Hoffnung auf Errettung bestimmt das Erscheinungsbild der Stationen des Werkes. Unversöhnlich und fern voneinander treffen diese Abschnitte, oftmals streng getrennt bleibend, aufeinander und verharren doch bestenfalls im Nebeneinander.

Ganz anders verhält es sich mit der musikalischen Aussage des Oratoriums *Die letzten Dinge* von **Louis Spohr**. Bei den *letzten Dingen* handelt es sich um ein Werk, welches das liturgische Eingebundensein, ja die kirchliche Bestimmung der Musik ganz hinter sich lässt. Eine liturgische Bestimmung gibt es nicht, ganz in der Traditionen der Oratorien von Joseph Haydn und Friedrich Schneider stehend. Die verfasste Kirche als Teilhabemittlerin hat ihre Bedeutung eingebüßt.

Hoffnung, das Vertrauen auf die Barmherzigkeit des Richter-Gottes in Christus Jesus, geschenkte Errettung und Versöhnung sind allgegenwärtig; auch in den Phasen, in denen der Bibeltext anderes vorzugeben scheint.

Schon vor der „Napoleonisierung“ Europas waren die kirchlich verfassten Strukturen vor dem Hintergrund der Aufklärung und allgemeinen Säkularisierungstendenzen in eine Sinn- und Legitimationskrise geraten, in der die Traditionen, auch die kirchenmusikalischen, des 18. Jahrhunderts untergingen. Wie eine undurchdringliche Wand verschwanden das kirchliche Musikwesen (Kantoreien, Kurrenden), die liturgischen Ordnungen und die Vorhaltung der Ensemble und Instrumente.

Die Gattung *Oratorium* zog aus dem Raum der Kirche aus und etablierte sich im weltlichen Konzertsaal. Die beiden großen Werke Joseph Haydns (*Schöpfung*, *Die Jahreszeiten*) waren in diesem Zusammenhang die Vorreiter und Orientierungen auch für Louis Spohr. Dieser hat nie ein kirchliches Amt bekleidet, war reisender Violinvirtuose, Pädagoge und Organisator. Trotzdem beschäftigte er sich zeit- lebens mit der Gattung des Oratoriums (*Das Jüngste Gericht*, 1812, *Die letzten Dinge*, 1825/26, *Des Heilands letzte Stunden*, 1835, *Der Fall Babylons*, 1842). Ein Antagonismus?

Dies zeigt, dass zwar in der Zeit, da das kirchliche Milieu am Boden liegt, die Beschäftigung mit dem Komplex des Religiösen umso stärker stattfindet. Die deutsche Romantik nährte sich vom Suchen nach neuen religiösen Ausdrucks- weisen und fand im Mystischen und Sphärischen imaginäre Orte, an denen das Heilige aufzufinden war. Dieses Geheimnishaft war ein wesentliches Element des Geistes der Zeit. Die Oper *Der Freischütz* Carl Maria von Weber basiert schon 1818 auf diesem neuen Zeitgefühl, das mit den Hoffnungen einer idealistischen Gesinnung alsbald gebrochen hatte. Nicht Beethoven, sondern Weber traf den Nerv. Er wirkte nicht ein, sondern spiegelte. Genauso verhält es sich bei Louis Spohr. Im Bereich des Oratoriums, mit dem Opernhaften nunmehr offiziell eng verschwistert, ist es bei ihm thematisch stets die Auseinandersetzung mit den Grenzüberschreitungen zwischen intakter Ordnung und Zusammenbruch, zwischen Leben und Tod, die Eingang in seine Werke finden und die den Schaf- fensvorgang in Gang setzen. Diese verkörpern aber lediglich vordergründig die christlich-dogmatischen Elemente der vergangenen Zeiten. Denn der Konfessio- nalismus hatte seine Bedeutung zu Beginn des 19. Jahrhunderts längst einge- büßt. Stattdessen verschmelzen die romantische Gesinnung des Einsamen und Entfremdeten mit den unmittelbaren Visionen des apokalyptischen Narra- tivs. Auf eindrucksvolle Weise findet sich dies im Sopran/Tenor-Duett (Nr. 12). Die beiden Solisten singen quasi aneinander vorbei, vermögen es nicht, den anderen zu erkennen und wahrzunehmen. Es ist das romantische Bild vom vergeblichen Ringen nach Liebe und Behaustsein. Es bleibt das „Verlassen bin ich“ und der ewige Schritt des „Wanderns“. Vordergründig zwar steht der Text im direkten Bezug zur *unio mystica*, zwischen Schöpfer und Geschöpf, Gott und Mensch, Christus und seiner Kirche. Der Geist der Zeit aber bedient diese andere Ebene. Spohr entlockt der apokalyptischen Dramaturgie die Bezüge zum Jetzt, welche das Werk für das romantische Publikum (!) unwiderstehlich machte und auch die Zuhörerschaft heute in seinen Bann zieht.

An diesem Punkt ist es dann Ausdruck der zwingenden Notwendigkeit, sich mit den radikalen Brüchen der unmittelbaren gesellschaftlichen Vergangenheit zwischen 1800 und 1830 auseinanderzusetzen (Revolution, Befreiungskriege, Restauration), in der neuen Zeit eine tragfähige Ordnung zu generieren. Wie können die kulturellen Umbrüche und das Gemeinwesen treffenden diversen „Untergänge“ überstanden werden? Eine Fragestellung, die heute gegenwärtiger denn je ist!

Damals zwang sie, das politisch entmündigte, aber wirtschaftlich erstarkte Bürgertum, sich seinen Platz im öffentlichen (bzw. hernach biedermeierlichen) Leben zu erfinden. Dieses Wirtschaftsbürgertum hat mit dem Profil einer vormals gottesdienstlichen Zuhörerschaft nichts mehr gemein. Vielmehr ist der Ort des Geschehens die öffentlich erklingende Musik im Konzertsaal (!), in dem die Dinge „verhandelt“ werden. Der „heilige“ Raum, vormals schon aufgrund der sakralen Architektur erkennbar, fehlt hier ganz. Nicht das profane Gebäude mit seinem Saal, sondern das musikalische Oratorien-Kunstwerk selbst wird seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts mehr und mehr zum Sitz des *Heiligen*. Das Kunstwerk an sich und der Komplex des Religiösen, beginnen zu verschmelzen. Die Geburtsstunde der *Kunst-Religion* ist nahe und diesbezüglich der Weg über die Kantate-Sinfonien und Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys (*Lobgesang, Elias, Paulus*) zu Johannes Brahms, aber auch den „neudeutschen“ Komponisten (Franz Liszt, Richard Wagner) nicht weit. Wenngleich die „letzten Dinge“ als theologischer Komplex einer der beiden Extremsituation im menschlichen Dasein markieren, so liegt Spohr nichts weiter fern, als durch dieses Thema eine abgründige Drohkulisse zu etablieren. Seine *letzten Dinge* verströmen Hoffnungs- und Befreiungsbilder. Die Eindrücke von Milde und Barmherzigkeit dominieren die Szenarien von Schrecken und drohender Verdammnis.

Dieser Überbau hat gravierende Folgen für das musikalische Erscheinungsbild des Oratoriums. Spohr fügt das Geschehen in einen verbindlichen strukturellen Rahmen, welcher allem, was innerhalb seiner zur Verhandlung kommt, die Deutung des Überwundenseins verleiht. Denn sollte man zu Beginn nicht, einer romantischen Opernouvertüre gleich, die Tragik und das Ringen, wie sie im Text zum Ausdruck kommt, erwarten dürfen? Der Gestus der *Ouvertüren-Sinfonie* überrascht und kommt doch ganz anders daher: An eine französische, barocke Majestät erinnernd, tritt die Musik auf. Nicht Tragik und Verdammnis, sondern Hoheit, Unnahbarkeit und anbetungswürdige Allmacht werden im Klang verkörpert, der so gar nichts mit den sinfonischen Entwürfen eines zur der Zeit noch lebenden Ludwig van Beethoven zu tun hat.

Nicht motivisch-thematische Arbeit bildet den Kern des Geschehens, sondern eine Amalganisierung eines spezifischen Gesamtklangs wird betrieben. Der Klang wird zum wichtigsten musikalischen Baustein, in dem alle anderen aufgehen (Rhythmus, Harmonie, Melos usw.) Das Ergebnis sind eine betörende Farbigeit und spannungsvolle Fläche, die die Partitur durchzieht: eine Klangfarbenmelodie. Die Veränderungen und Entwicklungen bleiben ganz der Sphäre des Klanges vorbehalten. Unmerkliche Allmählichkeiten, Beleuchtungswechsel und neuartige Instrumentenkonstellationen zwischen Schatten und Licht, Werden und Vergehen, sind Träger des Geschehens. Wiedererkennbare Motive, Aufnahme von bedeutenden musikalischen Linien aus den folgenden Nummern in die Ouvertüre haben eine verschränkende Wirkung und inneren Zusammenhalt des gesamten Werkes. Diese Webersche, Schubertsche und Spohrsche, quasi kollektive Erfindung weist weit über die Zeit hinaus. Und auch Brahms und Wagner wussten - beide auf ihre jeweils besondere Weise - sich daran zu orientieren.

Über allem und in allem wirkt eine deutlich wahrnehmbare Euphorie, gespeist von Bejahung und Zuversicht. Vor allem aus diesem Grund mündet die lange Instrumentaleinleitung in einen jubelnden Lobgesang der Erlösten.

Freispruch schon vor der Verhandlung?

Ja. Das Ringen wird aus der Sphäre des im Tode befindlichen Menschen abgezogen. Nicht der Mensch bangt mehr um den Ausgang, sondern Gott verhandelt und bewirkt es bei und durch sich selbst: „Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe, ein weißes Pferd: Und der darauf saß, hieß: „*Treu und Wahrhaftig, und er richtet und kämpft mit Gerechtigkeit*“. (Offb. 19,11) Sein Richteramt ist das Erkämpfen der Freiheit für den Menschen. Das ist eine völlig andere Sicht, als die Vertonungen der bisherigen Neuzeit verkünden; erst recht zu den verstörenden, weil voll von Vernichtung und Entmenschlichung der bildhaften Visionen eines Hieronymus Bosch. Ein scharfer Kontrast ebenfalls zur Musik **Wolfgang Amadè Mozarts**.

Auch sein letztes Werk endet im Beginnen. Allerdings blieb es unfertig und torsohaft, der Andeutung einer wunderbaren Skulptur gleich, nur dass Hände und Arme von vornherein fehlten. Unmittelbar nach dem Tode Mozarts, noch vor der angeblich anonymen, schon legendenumwobenen Bestattung (laut den Wetteraufzeichnung des Tages herrschte strahlender Sonnenschein!), begann man, das Werk fortzuschreiben.

Es steht mit der Nichtvollendung nicht allein. Die Musikgeschichte kennt vieles Unfertige und Liegengelassene. Aber Mozarts Requiem KV 626 bildet in mancherlei Hinsicht eine Ausnahme. Von Anfang an ging es der Witwe Constanze (diesen Status hat sie unmittelbar, am Hofe Mitleid erregend, in Geld umzuset-

zen gewusst!) darum, das Werk vollendet zu sehen, damit ein beachtlicher Preis erzielt werden konnte; und das mehrmals. Waren es zuerst die hinterlassenen Schulden, die es abzutragen galt, ganz davon zu schweigen, dass Frau und Kinder am Todestag des Komponisten (6. Dezember 1791) wirtschaftlich unversorgt waren - galt der Nachwelt dieses Werk als ein Mysterium, das man aufgelöst sehen wollte. Dabei war es Constanze, die in ihrer Geschäftstüchtigkeit die Legendenbildung forcierte, um das Werk ihres Mannes „lieb und teuer“ zu machen. Und da kommt schon der „graue Bote“ ins Spiel, Diener des Auftraggebers: Graf Franz von Walsegg. Dieser wollte immer wieder einmal eine namhafte Musik unter seinem Namen veröffentlichen: dieses Mal ein Requiem für seine kurz zuvor verstorbene junge Frau. Alle Welt wusste von dieser fortdauernden Maskerade, vom Kammerdiener bis zu den Kollegen der Wiener Musiker-Zunft. So könnte es Teil der raffinierten Legendenbildung sein, dass Mozart vor der Erscheinung schon des Boten in Angst versetzt wurde und auch in dem Auftrag selbst das Fanal seines Lebens erkennen wollte. Auch die Forcierung des geniebezogenen Kultes um die seherische, ja fast prophetisch zu nennende Kraft, die in dem Ausspruch am Sterbetag mitschwingt: „Ich fühle etwas, das nicht von dieser Welt ist.“

„Das Leben war so schön, meine Laufbahn begann so verheißungsvoll, aber man kann nun einmal sein Schicksal nicht lenken. Keiner weiß, wie viele Tage ihm zugemessen sind. Man muß sich in den Willen der Vorsehung fügen. Ich schließe, denn da ist noch mein Totengesang, ich darf ihn nicht unvollendet lassen.“

schreibt Amadé Mozart (im September 1791, drei Monate vor seinem eigenen Tod) an seinen Librettisten Lorenzo da Ponte. Die Beschäftigung Mozarts mit dem Thema „Tod und Sterben“ ist allerdings keine Erscheinung des letzten Lebensjahres und sicherlich eine mystifizierte Größe. Mozarts Verständnis von *Leben und Tod* spiegelt sich in den sich von der kirchlichen Deutehoheit emanzipierenden bürgerlichen Schichten, zu denen sich Mozart seit 1781 (dem Zeitpunkt der Kündigung des Dienstes beim Salzburger Fürsterzbischofs) mehr und mehr zugehörig fühlte.

Der Tod hatte letztlich seinen Schrecken am Eingang zum Gericht verloren. Denn der erste große Säkularisierungsprozess in der europäischen Geschichte war in vollem Gange. Mozart findet einen höchst empathischen und seiner inneren Persönlichkeit nahe kommenden Zugang. Er schreibt in seinem letzten Brief an den Vater (4. April 1787):

„Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht alleine nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! – Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit ... zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr sehen werde.- Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Ungange mürrisch und traurig wäre.- Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen.“ (W. A. Mozart, Briefe, Manesse, 332)

Umso erstaunlicher ist es, dass er sich u.a. mit dem *Requiem* und dem *Ave verum* als Kapellmeister am Wiener Stephansdom empfehlen wollte! Dies zeigt, dass diese Äußerungen Ausdruck einer persönlichen als auch europaweiten Umbruchphase sind. Die Französische Revolution geht in ihr drittes Jahr und verändert, trotz Blutvergießens und sich abzeichnender Gewaltherrschaft im gesamten Europa, auch in den Staaten der alten Ordnung, unterschwellig alles. Der Gout, insbesondere der musikalische Geschmack des Publikums als ausschlaggebende Größe, wandelte sich auch in Wien als Reaktion auf die gravierenden politischen Einschnitte in Europa fundamental. Das kulturelle Klima, in dem der musikalische Aufbruch Wolfgang Amadé Mozarts vormals erst gedeihen konnte, war verflogen. Die Uraufführungen der letzten Jahre fielen durch oder hatten zunächst nur mäßigen Erfolg (*La Clemenza di Tito* in Prag, *Die Zauberflöte* in Wien). Die damit verbundenen ausbleibenden finanziellen Einnahmen zwangen Mozart, anderswo nach einer wirtschaftlich befriedigenden Anstellung zu suchen. Auch die Reisen 1789 an den sächsischen Hof in Dresden und ins preußische Potsdam hatten ausschließlich diesen Hintergrund. Einige Tage hielt er sich dabei auch in Leipzig auf, wo ihm zu Ehren die Thomaner die Bachsche Doppelchormotette *Singet dem Herrn ein neues Lied* in der Thomaskirche aufführten. Mozart war von der Bachschen Kunst überwältigt, hatte Einblick in die Stimmbücher und studierte die ihm bis dahin unbekannte Musik gründlich.

Der Ohren- und Augenzeuge dieser Begebenheiten, Johann Friedrich Rochlitz, schrieb später in der durch ihn begründeten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* unter dem Titel *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler:*

„Man hatte aber keine Partitur dieser Gesänge; er ließ sich also die ausgeschriebenen Stimmen geben - und nun war es für den stillen Beobachter

eine Freude zu sehen, wie eifrig Mozart sich setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Knie, auf die nächsten Stühle vertheilte, und, alles andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er alles, was von Sebastian Bach da war, durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Kopie, hielt diese sehr hoch, und - wenn ich nicht sehr irre, kann dem Kenner der Bachschen Kompositionen und des Mozartschen Requiem . . . besonders etwa der großen Fuge Christe eleison - das Studium, die Werthschätzung, und die volle Auffassung des Geistes jenes alten Kontrapunktisten, bey Mozarts zu allem fähigen Geiste, nicht entgehen.“

Mozarts berühmter, verbürgter Ausruf *"Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läßt"* umreißt den nach dieser Reise sich verschärfenden radikalen Wandel durch Erweiterung des eigenen Stils. Die Begegnung mit Johann Sebastian Bach post mortem hat dann Mozart und seine Arbeit abseits aller Anekdotenhaften auch ganz und gar verändert.

Trotz der immensen Motivation, das Requiem zu Ende zu bringen, verstarb Mozart über seiner Arbeit. Die autographe Handschrift bricht im achten Takt des *Lacrimosa* ab. *(Im Konzert findet an dieser Stelle eine Zäsur statt. Dann wird der letzte Brief Mozarts an seinen Vater Leopold verlesen, worauf das Lacrimosa von vorn beginnt.)* Wie auch das andere musikalische geistliche Großwerk des Meisters, die Große Messe c-moll KV 427, sollte es ein Torso von seiner Hand bleiben.

Die wirtschaftlichen Verbindlichkeiten Constanzes nach dem Tode ihres Mannes müssen erheblich gewesen sein. Das Werk musste dem Auftraggeber, dem Grafen von Waldegg, unbedingt übergeben werden, zumal dieser schon einen Abschlag gezahlt hatte. Um die Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit wach zu erhalten und das Werk womöglich noch anderen Interessenten zum Kauf anzubieten, trug Constanze selbst zur Legendenbildung um den geheimnisvollen Auftraggeber und die todesnahen Entstehungsumstände in den letzten Monaten Mozarts bei.

Mit Beauftragung der Witwe und unter den Instruktionen noch Mozarts selbst waren im Laufe der Zeit vier (!) Musiker aus dem näheren Umfeld und der Schülerschaft mit der verzweifelt betriebenen, freilich komplizierten Fertigstellung des Werkes beschäftigt: Franz Jacob Freystädter (Vollendung des „Kyrie“ durch Übertragung der Chorstimmen auf die Streicherpartien), Joseph Eybler (Eintragung der Orchesterstimmen bis zu jenen acht Takten des *Lacrimosa*, an denen Mozarts Arbeit endete), Maximilian Stadler (Instrumentierung des *Offertoriums*) und Franz Xaver Süßmayer, der nach eigenem Bekunden in die Vollendung

des Werkes von Mozart selbst eingewiesen worden sei. Das Requiem wurde fristgerecht zu Beginn des Jahres 1792 übergeben.

Trotz dieses vielschichtigen und auch an widerstrebenden Tendenzen reichen Entstehungsprozesses ist die musikalische Handschrift Mozarts unverkennbar, wenngleich seiner Musik auf den Grund zu kommen wohl ein vergebliches in Worte gekleidetes Unterfangen bleiben muss. Unzureichende Annäherungen und unbeholfene Faktenschilderung müssen bis heute den Weg säumen.

Denn das Requiem des Wolfgang Amadé Mozart ist bis heute hin ein Mythos. Wenngleich das Sujet dieser Musik die *letzten Dinge* betrifft, so ist doch ihr auffälligstes Merkmal, dass die Kunst Mozarts alles andere als eine Huldigung an den Kult des Todes ist - trotz der mutmaßlichen Selbsteinschätzung als eigenen „Totengesang“. Seine Musik ist Zeugin der Lebensbejahung. Auch nimmt sie ästhetisch Abschied von der traditionellen liturgischen Funktionalisierung des Messtextes und kleidet sich in einen neuartigen sinnstiftenden Zusammenhang ein. Diese unnachahmliche, unverwechselbare Klanglichkeit voller Seufzen und doch getrockneter Tränen zugleich wird zur Kündlerin des Trostes für die Untröstlichen. Sie atmet eine Enthobenheit, in welcher der Mensch sich als ein freies Wesen zu erfahren vermag. Mozart weist mit diesem Werk wie mit keinem anderen auf einen Weg, den erst Jahre später Beethoven mit seiner *Eroica* weitergehen sollte. Die geistliche Musik Mozarts auf seinem Sterbebett wird unversehens zur allgemeingültigen religiösen, ja zur Menschen versöhnenden, Himmel und Erde verbindenden Qualität, zu einer Raum greifenden Friedensmusik im umfassendsten Sinne. So ist sie Ausdruck und Dokument eines erneuerten, revolutionären Kunstverstehens, das bis heute die Menschen in ihren Bann zieht.

Richard Strauss bringt dies mit Blick auf die musikalische Textur des Requiems am 1.6.1944 in der Schweizerische Musikzeitung pointiert zum Ausdruck:

„Fast unmittelbar (auf Bach) folgt das Wunder Mozart mit der Vollendung und absoluten Idealisierung der Melodie der menschlichen Stimme - ich möchte sie der Platonschen Idee und Urbilder nennen, nicht zu erkennen mit dem Auge, nicht zu erfassen mit dem Verstande, als Göttliches nur von dem Gefühl zu erahnen, dem das Ohr sie einzuatmen gewährt. Die Mozartsche Melodie ist - losgelöst von jeder irdischen Gestalt - das Ding an sich, schwebt gleich Platons Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich - befreit vom Willen -, tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unterbewußten, in letzte Geheimnisse, ins Reich der Urbilder.“