

Chor / Improvisation /
Bridges **MOZART:**
REQUIEM Aufbau-
arbeit mit *Mozart*

Trotz allem? Hoffnung!
Text – Kontext – Konzept

2 _ Das Libretto

4 _ Das Werk *Silke Leopold*

10 _ Das dramaturgische Konzept *Jonathan Hofmann, Hannah Schassner*

13 _ Der Text *Thomas A. Schmitz*

16 _ Das Konzert im Jahreskonzept *Barbara Mittler, Jonathan Hofmann,
Hannah Schassner*

27 _ Der Komponist *Frauke Zbikowski*

28 _ In eigener Sache

Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem

(KV 626)

2

I Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, deus, in Sion
Et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam.
Ad te omnis caro veniet.

II Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

III Sequenz

1. Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus,
Cuncta stricte discussurus.

2. Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur
Unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit.
Nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix iustus sit securus?

3. Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salva me, fons pietatis.

4. Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae.
Ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus.
Tantus labor non sit cassus.
Juste iudex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.
Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus.
Supplicanti parce, deus.
Qui Mariam absolvisti

I Introitus

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.
Dir, Gott, gebührt Lobgesang in Zion
und dir wird das Gelübde erfüllt werden in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet.
Zu dir wird kommen alles Fleisch.

II Kyrie

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

III Sequenz

Tag des Zorns, jener Tag
wird das All in Staub auflösen,
wie bezeugt von David und Sibylla.
Wieviel Zittern wird es geben,
wenn der Richter erscheinen wird,
alles streng zu prüfen.

Die Posaune mit wunderlichem Laut wird erklingen
durch das Gebiet der Gräber und
wird alle vor den Thron zwingen.
Der Tod und die Natur werden erschauern,
wenn die Schöpfung sich erheben wird,
dem Richter Rechenschaft zu geben.
Ein geschriebenes Buch wird herbeigebracht werden,
in dem alles enthalten ist,
wonach die Welt gerichtet werden soll.
Wenn sich dann der Richter setzen wird,
wird, was auch immer im Verborgenen ist, ans Licht kommen.
Nichts wird unvergolten bleiben.
Was werde ich Armer dann sagen?
Welchen Anwalt werde ich erbitten,
wenn der Gerechte kaum sicher sein kann?

König von erzittern lassender Majestät,
der du die zur Rettung Bestimmten errettetest aus Gnade:
Rette mich, du Urquell der Gnade.

Gedenke, o du treuer Jesus,
dass ich der Grund bin für deinen Weg.
Verdirb mich nicht an jenem Tage.
Mich suchend hast du dich erschöpft,
hast mich errettet, indem du das Kreuz erlittest.
Solch große Mühe sei nicht vergeblich.
Gerechter Richter der Vergeltung,
schenke Vergebung
vor dem Tag der Abrechnung.
Ich seufze wie ein Schuldiger,
Schuld rötet mein Gesicht.
Dem demütig Bittenden gewähre Schonung, Gott.
Der du Maria vergeben hast

Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
Sed tu, bonus, fac benigne
Ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta
Et ab haedis me sequestra
Statuens in parte dextra.

5. Confutatis maledictis,
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
Cor contritum quasi cinis,
Gere curam mei finis.

6. Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.
Huic ergo parce, deus,
Pie Jesu Domine.
Dona eis requiem. Amen.

IV Offertorium

1. Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
De poenis inferni
Et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis
Ne absorbeat eas tartarus
Ne cadant in obscurum
Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas
In lucem sanctam
Quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

2. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus
Tu suscipe pro animabus illis
Quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam
Quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

V Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

VI Benedictus

Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

VII Agnus Dei

Agnus dei, qui tollis peccata mundi,
Dona eis requiem sempiternam.

VIII Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine,
Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

und den Schächer erhört hast,
hast auch mir Hoffnung geschenkt.
Meine Bitten sind es nicht wert,
aber du, Guter, lass Güte walten,
auf dass ich nicht brenne im ewigen Feuer.
Unter den Schafen weise mir meinen Platz zu
und lass mich von den Böcken getrennt sein,
indem du mich zu deiner Rechten stellst.

Wenn die Verdammten überführt,
den schmerzlichen Flammen ausgesetzt sind,
dann rufe mich mit den Gesegneten.
Ich bitte unterwürfig und demütig,
mein Herz zerknirscht wie Staub,
trag Fürsorge für mein Ende.

Tränenreich ist jener Tag,
an welchem auferstehen wird aus dem Staube,
um gerichtet zu werden, der Mensch als Angeklagter.
Gewähre ihm Schonung, Gott,
treuer Herr Jesus.
Schenke ihnen Ruhe. Amen.

IV Offertorium

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
befreie die Seelen aller Gläubigen, die gestorben sind,
von den Strafen der Hölle
und vom tiefen See.
Befreie sie aus dem Rachen des Löwen,
auf dass die Unterwelt sie nicht verschlinge,
auf dass sie nicht ins Dunkel fallen,
sondern der Heilige Michael, der Bannerträger, sie als
Fürsprecher begleite in das heilige Licht,
das du einst Abraham verheißten hast und seinem Samen.
Opfergaben und Bitten bringen wir dir, Herr, mit Lob dar:
Nimm du sie auf für jene Seelen,
derer wir heute gedenken.
Lass sie, Herr, vom Tod hinübergehen zum Leben,
das du einst Abraham verheißten hast und seinem Samen.

V Sanctus

Heilig, heilig, heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen.
Voll sind Himmel und Erde von deiner Ehre.
Hosanna in der Höhe.

VI Benedictus

Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

VII Agnus Dei

Lamm Gottes, das du trägst die Sünde der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

VIII Communio

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
Mit deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist treu.
Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

3

Jenseits der Mythenbildung

Mozarts Ringen um das Requiem

4

Fakten und Fiktion haben sich im Laufe von Generationen zu einem Mozart-Bild vermischt, das zwischen dem einen und dem anderen kaum mehr unterscheiden kann.

Silke Leopold ¹

„da der tod |: genau zu nemmen :| der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein 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 |: sie verstehen mich :| 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 seÿn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sogn können daß ich im umgange Mürrisch oder trauerig wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.“

Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater, 4.4.1787 ²

Dichtung und Wahrheit

Mozarts Requiem ist in einer Weise von Mythenbildungen aller Arten überwuchert, dass es kaum mehr möglich scheint, es von dem Gestrüpp der Mutmaßungen und Fiktionen zu befreien und die Fakten freizulegen. Zusammengefasst geht die Erzählung über das Requiem so: Da habe ein Unbekannter, der „Graue Bote“, vor Mozarts Tür gestanden und ihm den Auftrag angeboten, ein Requiem zu schreiben, und Mozart, der bekanntlich immer in Geldnöten war, habe den Auftrag angenommen, dabei aber gleich geahnt, dass dieser Bote aus dem Jenseits zu ihm kam und dass er sein eigenes Requiem komponieren würde. Als er dann erkrankte, habe er seinen Tod nahen sehen, habe wie manisch an dem Requiem komponiert, es aber nicht zu Ende gebracht, wohl auch, weil er vergiftet worden sei.

Wenig davon ist wahr, und das Wenige ist deutlich profaner als die Mär von dem Boten aus dem Jenseits. Tatsächlich stammte der Auftrag zu dem Requiem von einem Grafen, der sich darin gefiel, Kompositionen von professionellen Musikern als seine eigenen auszugeben, und mit dem Requiem wollte er seiner im Februar 1791 verstorbenen Gemahlin ein musikalisches Denkmal setzen. Der Graf schickte, wahrscheinlich irgendwann im Frühjahr, einen Boten zu Mozart, um sich nicht selbst als Auftraggeber zu erkennen zu geben. Mozart wiederum ließ sich zunächst alle Zeit der Welt, diesen Auftrag auszuführen, nahm aber eine üppige Vorauszahlung an. Als er dann gestorben war, stand seine Witwe Constanze finanziell vor dem Nichts und musste rasch dafür sorgen, dass sie und ihre beiden kleinen Kinder nicht ins Elend stürzten. Weil aber das Requiem nicht fertig war, hätte der Graf die Vorauszahlung zurückfordern können. Um dies abzuwenden, bat Constanze nacheinander zwei von Mozarts Schülern, das Requiem zu Ende zu komponieren, und lieferte es dem Boten ab. Der Graf ließ das Requiem tatsächlich im Dezember 1793 aufführen und setzte seinen eigenen Namen auf die Abschrift.

Als sich abzeichnete, dass der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel Mozarts Werke herausgeben würde (inklusive des Requiems, das derweil mehrfach schon unter Mozarts Namen aufgeführt und bekannt geworden war), startete Constanze Mozart 1798 einen Aufruf mit der Bitte an den anonymen Auftraggeber, sich zu melden, und tatsächlich nahm der Graf Kontakt zum Verlag auf. Im selben Jahr verfasste der Prager Philosophieprofessor Franz Xaver Niemcezek die erste Mozart-Biografie, für die ihm Constanze zahlreiche Quellen und Informationen zur Verfügung stellte³. In dieser Biografie findet sich die Keimzelle all der Mythen, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts gleichsam wie von selbst immer weiter verzweigten. Niemcezek berichtete von einem Ausflug in den Prater, bei dem Mozart seiner Frau gestand, dass er das Requiem für sich selbst schreibe, und er fuhr fort: „Thränen standen dem empfindsamen Manne in den Augen. ‚Ich fühle mich zu sehr‘, sagte er weiter, ‚mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben!‘“ Da Niemcezek bei diesem Gespräch nicht dabei gewesen sein kann, dürfte er hier Erinnerungen der Witwe weitergesponnen haben.

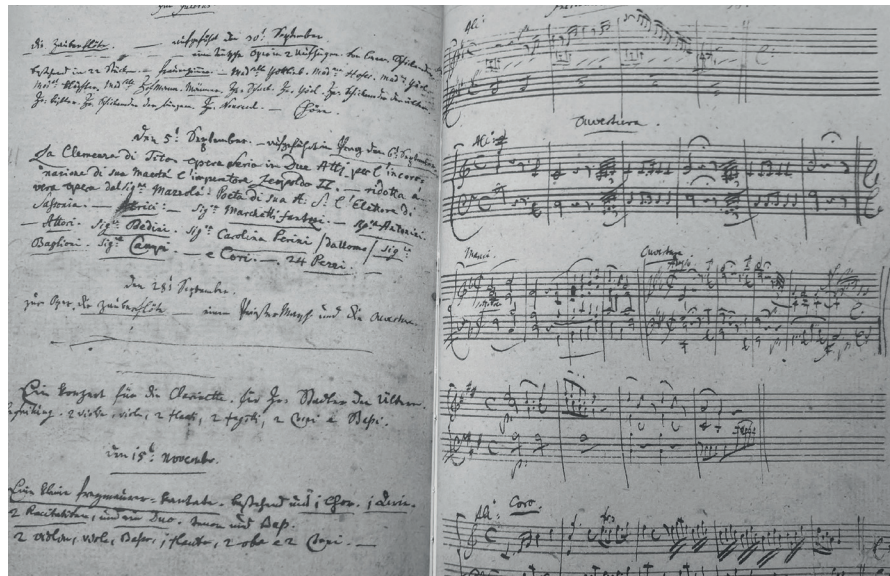
Von nun an gab es kein Halten mehr, wenn es um Mozart und das Requiem ging, und es dauerte auch nicht lange, bis die Frage, wer denn Mozart das Gift verabreicht habe, beantwortet wurde. Schon früh brodelte die Gerüchteküche, dass es Salieri gewesen sein könnte, obwohl dieser keinerlei Grund gehabt hätte, für einen Mord an dem erfolglosen Mozart seine glänzende Karriere aufs Spiel zu setzen. Es war Alexander Puschkin, der in seinem Kurzdrama *Mozart und Salieri* 1830 eine nachvollziehbare Erklärung für die Wahrheit dieses Gerüchts lieferte: Salieri habe erkannt, dass seine ganze Kunst und überhaupt jede Kunst vor Mozarts Genie verblassen müsse, dass Mozart selbst als Person aber dieses Genies nicht würdig sei, und dass er ihn töten müsse, um der Welt Gerechtigkeit zurückzugeben. Bis hin zu Peter Shaffers Drama *Amadeus* (1979) und Milos Formans gleichnamigem Film (1984) wurde diese Legende weitergetragen.

Was aber geschah wirklich in diesem Jahr 1791, an dessen Ende, am 5. Dezember, Mozart starb? Es war ein überaus arbeitsames Jahr für Mozart, und von Melancholie, Todessehnsucht oder gar Depression war bis zum Schluss keine Spur. Sein eigenhändiges Werkverzeichnis, in das er seit 1784 alle seine fertiggestellten Kompositionen eintrug, gibt darüber Auskunft. Zu Beginn des Jahres verzeichnete er eine ganze Reihe von Tänzen, die bei den Karnevals-Bällen gespielt werden konnten, sodann zahlreiche kleinere Stücke für Orgelwalze, für Glasharmonika, eine Bass-Arie, Variationen für Klavier, Kammermusik. All dies schrieb er in einer Zeit, in der er möglicherweise den Requiem-Auftrag schon erhalten hatte. Im Sommer stellte er gleich zwei Opern fertig – *Die Zauberflöte* trug er im Juli ein und *La clemenza di Tito* im September. Für Letztere reiste er sogar nach Prag und kam sogleich zurück, um die Uraufführung der *Zauberflöte* am 30. September vorzubereiten. Und selbst wenn ihm in diesen Monaten die Zeit für das Requiem gefehlt haben sollte: Auch danach kümmerte er sich um andere Werke, vor allem das Klarinettenkonzert Ende September und eine Freimaurerkantate im November, die den letzten Eintrag im eigenhändigen Werkverzeichnis darstellt (Abb. 1).

³ Franz Xaver Niemcezek: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben*. Erstdruck: Prag 1798. 2. vermehrte Auflage unter dem Titel *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart*. Prag 1808. Mehrere Neuauflagen im 19. und 20. Jh. Vollständige Neuausgabe. Herausgegeben von Karl-Maria Guth. Hofenber, Berlin 2015.

¹ Silke Leopold: *Mozart-Handbuch*. Stuttgart, Kassel 2005, S. 12.

² Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 4. April 1787, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana: DocBD, diglibib.mozarteum.at/urn:/urn:nbn:at:at-moz:x2-29779.



Die Quellen

Im Angesicht der Tatsache, dass Mozarts Requiem nach seinem Tod von Franz Xaver Süßmayr vervollständigt wurde, lohnt es sich, zunächst genauer hinzusehen, was Mozart vor seinem Tod überhaupt eigenhändig zu Papier gebracht hat. Es ist nicht einmal die Hälfte dessen, was als „Mozarts Requiem“ seit mehr als zwei Jahrhunderten aufgeführt wird (Abb. 2).

MOZARTS FRAGMENT	
Introitus	
Requiem	3
Kyrie	10
Sequenz	
Dies irae	17
Tuba mirum	24
Rex tremendae	28
Recordare	31
Confutatis	41
Lacrimosa	46
Offertorium	
Domine Jesu	47
Hostias	56

Fertig komponiert und instrumentiert sind davon durch Mozart lediglich der Introitus „Requiem aeternam“ und das Kyrie. In den Sätzen der folgenden Sequenz „Dies irae“ wie auch im Offertorium „Domine Jesu Christe“ und „Hostias“ ist die Instrumentierung unvollständig. Mozart legte nur die Gerüststimmen fest, also das, was den besonderen Charakter jedes einzelnen Satzes ausmachen sollte, wie etwa die Posaunenstimme im „Tuba mirum“ (Abb. 3) oder die erregten Streicherstimmen im „Confutatis maledictis“.



Abb. 1: Ausschnitt aus Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis, das die Aktivitäten seiner letzten Lebensmonate zeigt, angefangen mit der Zauberflöte.

Wolfgang Amadeus Mozart: Eigenhändiges Werkverzeichnis. Faksimile (British Library Stefan Zweig MS 63), hrsg. von Albi Rosenthal und Alan Tyson. Kassel u. a. 1991. Foto: Privat.

Abb. 2: Von Mozart verantwortete Teile des Requiems

Abb. 3: Von Mozart festgelegte Gerüststimmen im „Tuba mirum“ (links). Seine Schüler Josef Eybler und Franz Xaver Süßmayr füllten dieses Gerüst mit weiteren Stimmen auf (rechts).

Auch im „Lacrimosa“ fehlen Instrumentalstimmen. Darüber hinaus aber bricht dieser Satz nach acht Takten vollständig ab. Süßmayr komponierte das „Lacrimosa“ und die fehlenden Sätze „Sanctus“, „Benedictus“, „Agnus Dei“ und die Communio „Lux aeterna“ neu, griff dabei aber auf musikalisches Material vom Anfang zurück. Constanze behauptete, Mozart habe ihm diesen Rückgriff gleichsam auf dem Totenbett noch mit auf den Weg gegeben.

Mozarts schwieriges Verhältnis zur Kirchenmusik

Warum aber schob Mozart die Komposition des Requiems so lange auf, obwohl er doch das Geld dringend brauchte (und vermutlich schon ausgegeben hatte, bevor er zu schreiben anfang)? Er hätte, unabhängig von dem anonymen Auftrag, eine präsentable Kirchenmusikkomposition auch durchaus brauchen können. Denn bei der fast verzweifelten Suche nach einer Position, die ihm ein regelmäßiges Einkommen garantierte, war es ihm im April 1791 gelungen, als Adjunkt des Kirchenkapellmeisters am Stephansdom berufen zu werden, ohne Gehalt zwar, aber mit der Aussicht, den alten und kranken Kapellmeister bald zu beerben. Eigentlich hätte er also anstelle von Opern Kirchenmusik in Serie schreiben müssen. Aber: Mozart stand, spätestens seit seinem Weggang aus Salzburg, mit der Kirchenmusik auf Kriegsfuß, und das hatte biografische ebenso wie künstlerische Gründe. In den zehn Jahren, die er in Wien lebte (1781–91), hat er ein einziges geistliches Werk zustande gebracht, die kleine Fronleichnamsmotette „Ave verum corpus“. Zwei Erklärungen bieten sich an: In Salzburg hatte es zu Mozarts Amt gehört, Kirchenmusik, namentlich Messen zu komponieren, wohl wissend, dass der Fürsterzbischof wenig Interesse an Musik hatte. Die Übersiedlung nach Wien bedeutete nicht nur einen Abschied von dem verhassten Salzburg, sondern auch von all den musikalischen Verpflichtungen, die ihn dort so eingengt hatten. In Wien allerdings wartete dann ein Schlüsselerlebnis mit sehr weitreichenden Folgen insbesondere hinsichtlich der Kirchenmusik auf Mozart. Denn schon bald machte er dort Bekanntschaft mit Gottfried van Swieten, dem Diplomaten und Mäzen, der während seiner Aufenthalte in England und in Berlin Bekanntschaft mit der sogenannten Alten Musik gemacht und mit Carl Philipp Emanuel Bach Freundschaft geschlossen hatte. Van Swieten war ein leidenschaftlicher Sammler von Partituren älterer Musik, darunter alle Händel-Oratorien. „Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach.“ Das schrieb Mozart am 10. April 1782 an seinen Vater. Händels Oratorien und Bachs Fugen öffneten ihm den Blick auf eine völlig neue musikalische Welt – und verunsicherten ihn zutiefst. Aus keiner anderen Zeit in seinem künstlerischen Schaffen sind so viele Fragmente überliefert wie aus dieser Zeit der Auseinandersetzung mit dem, was wir heute „Barockmusik“ nennen. Es dauerte lange, bis sich Mozart diese neue (alte) Schreibart so angeeignet hatte, dass er sie schöpferisch mit seinem bis dato gelernten Stil verbinden konnte.

Zu den Fragmenten gehört auch die c-Moll-Messe aus dem Jahr 1782, von der er Kyrie, Gloria, etwa die Hälfte des Credo sowie Sanctus und Benedictus komponierte. Danach ließ er die Messe liegen. Sie wäre ohnehin viel zu lang geworden, denn schon die fertigen Teile dauerten eine knappe Stunde. Die c-Moll-Messe ist auch eine Auseinandersetzung mit Händel. Nach dieser Erfahrung unternahm Mozart noch mehrere Anläufe, Messen zu komponieren. Allerdings blieben diese Versuche allesamt Fragment:

- Kyrie in G KV Anh. 16 (196a)
- Kyrie in C KV 323 = KV Anh. 15
- Gloria in C KV Anh. 20 (323a)
- Kyrie in D KV Anh. 14 (422a)
- Kyrie in C KV Anh. 13 (258a)
- Kyrie in d KV 341 (368a)

Neu-Anfänge: Aufbauarbeit mit Mozart

10

Requiem aeternam dona eis, Domine, / Et lux perpetua luceat eis.
Ewige Ruh gib ihnen, Herr, / und ewiges Licht leuchte ihnen.

Requiem, Introitus

Kaum ein Werk der Musikgeschichte ist so in einen Mythos über seine Entstehung und Bedeutung eingesponnen wie das Requiem d-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart von 1791, das bei seinem Tod unvollendet blieb.

Ein Requiem erzählt von Leben, Tod, Schuld, Sühne, Himmel und Hölle und vertont den Wunsch nach ewiger Gnade und Ruhe für die Toten. Es weist mit der Bitte nach ewiger Ruhe (*requiem aeternam*) am Ende nicht nur ins Dunkel, sondern auch ins Licht (*lux perpetua*). Das Ende ist ein Anfang, trotz allem!

Für unseren Konzeptansatz ist Mozarts Requiem nun besonders interessant als unvollendete Komposition, die durch verschiedene Komponisten fortgeschrieben wurde, zunächst von seinen Schülern Joseph Eybler (1765–1846) und Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). Bis heute ist strittig, wie viele Spuren Süßmayr auch in dem ‚Mozart-Teil‘ des Werkes hinterlassen hat. Doch so viel steht fest: Eine Mozart'sche Vollendung gibt es nicht. Nur ein Bruchteil des Werkes stammt direkt aus seiner Feder, wieviel genau, bleibt Gegenstand der Forschung. Die Fragen, die sich aus dieser Quellenlage ergeben, wird diese Aufführung nicht zu beantworten suchen, stattdessen aber sie als Sprungbrett für unsere inhaltliche Aufbauarbeit mit und am Requiem nutzen.

Denn tausendfach gesungen, bleibt das Requiem bis heute ein faszinierendes Werk. Wort- und klanggewaltig setzt es sich mit dem letzten Gericht auseinander und nimmt damit als Totengedenken inhaltlich in der katholischen Liturgie einen wichtigen Platz ein. Gegensätzlichkeiten, textlich wie musikalisch, prägen dieses Werk: Es ist besetzt mit vier Vokalsolisten, einem vierstimmigen Chor und einem kleinen klassischen Orchester, jedoch ohne hohe Holzbläser. Die reduzierte Instrumentation verstärkt den düsteren Eindruck der Komposition, ja, lässt diese stellenweise bedrohlich wirken. Der Chor steht im Zentrum des Werkes, oft in einer Art dialogischen Struktur mit den Solostimmen. In rasanten Wechseln und kontrastiven Nebeneinanderstellungen folgen Momente extremer klanglicher Fülle und ihrer Reduktion auf das Kaum-Hörbare aufeinander.

Das Requiem wird aufgeführt in der ersten vervollständigten Fassung durch Süßmayr, von der man bis heute annimmt, dass sie als Rekonstruktion vielleicht am dichtesten an Mozarts Vorstellung herankommt. Von hieraus begeben wir uns auf Spurensuche: Dabei verstehen wir das Fragmentarische nicht als Defizit, das es aufzuheben gilt, sondern als künstlerische Inspirationsquelle.

Das Mozart-Requiem ist seit seiner Entstehung nicht nur musikalisches Werk, sondern auch Projektionsfläche: Die durch Mozarts Tod entstandenen Leerstellen wurden immer wieder von unterschiedlichen Personen neu beschrieben, ergänzt und weitergedacht. Jede dieser Weiterverarbeitungen bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Rückbezug und Gegenwartsbezug – zwischen dem Versuch, Mozarts vermutete Gedanken, Klangvorstellungen und kompositorische Strategien nachzuvollziehen, und dem unausweichlichen Punkt, an dem sich die jeweilige Zeit, die ästhetische Haltung und die persönliche Perspektive der Bearbeitenden in das Werk einschreiben. So steht etwa Süßmayrs Ansatz der Rekonstruktion exemplarisch für das Bestreben, dem Werk eine möglichst geschlossene ‚Mozart'sche‘ Gestalt zu verleihen, während spätere Ergänzungen und Neubearbeitungen andere individuelle Lesarten und zeitgenössische Klangvorstellungen sichtbar werden ließen. Die Geschichte des Mozart-Requiems ist damit in unserem Verständnis weniger eine Suche nach einer endgültigen Fassung als vielmehr eine

Abfolge von Einschreibungen, in denen sich verschiedene Generationen zu Mozart und zugleich zu ihrer eigenen Gegenwart ins Verhältnis gesetzt haben.

Genau an diesem Punkt setzt nun das künstlerische Konzept dieser Aufführung an. Wir beschäftigen uns ausdrücklich nicht mit dem historischen Fragment im Sinne einer musikwissenschaftlichen Rekonstruktion von Lücken oder Zuschreibungen. Vielmehr dient uns das Fragment als Denkfigur dafür, wie Menschen mit überliefertem Material umgehen, wie in der Interpretation Vergangenheit (Erinnerung) und Gegenwart untrennbar miteinander verbunden sind. Jede Aufführung eines historischen Werkes ist in diesem Sinne bereits ein Akt des Einschreibens – durch Interpretation, Klangvorstellung, Probenarbeit und Aufführungssituation. Bei einem Werk, das von seinem Ursprung her fragmentarisch überliefert ist, wird dieser Prozess besonders deutlich erfahrbar. Gerade die Unvollständigkeit verstehen wir nicht als Mangel, sondern als produktiven Zustand: Leere schafft Platz für Neues. Sie birgt Alternativen und Möglichkeiten, lässt Raum für Neukomposition. Das Fragment kann (und soll sogar) Fragment bleiben, wie auch das individuelle Leben immer nur Fragment sein kann und also immer den Anschein erwecken wird, unvollständig zu sein. Unsere Idee ist es, uns mit unserer eigenen Gegenwart bewusst in die Leerstellen dieses Requiems einzuschreiben und dabei, in der Dekonstruktion der Rekonstruktion, die wir mit Mozart-Süßmayr aufführen, den Fragmentcharakter des Werks fruchtbar zu machen. Sukzessive verweben sich darum in unserer zunächst klassisch anmutenden Requiem-Version zeitgenössische Einschreibungen und Weiterschreibungen, ungewöhnliche Klänge, unbekannte Instrumente aus anderen kulturellen Zusammenhängen und musikalischen Traditionen, die weit über das Europäische hinausgehen und so vermögen, die Vielfalt und damit verbunden die Multiperspektivität unserer Gegenwart abzubilden. Erst subtil als kaum bemerkbare Irritationen, irgendwann deutlicher werdend, wachsend, Raum einnehmend, von klanglich hintergründig zu klanglich vordergründig, treten diese Instrumente hinzu. Sie schließen an das Bestehende an, denken es hörbar weiter und machen erfahrbar, wie sich historische Musik durch gegenwärtiges Musizieren transformiert. So wird das Mozart-Requiem in dieser Aufführung nicht rekonstruiert, vollendet, sondern dekonstruiert, geöffnet. Die Leerstellen des Unvollendeten werden nicht geschlossen, sondern als Räume begriffen, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart begegnen. Aus der Erinnerung an das, was war, entsteht ein klanglicher Prozess, der bewusst in die Gegenwart hineinführt und offen bleibt für das, was nach dem letzten Ton weiterklingen kann: Hoffnung, trotz allem!

Die Aufführung beginnt wie ein konventionelles Konzert: Chor und Barockorchester sind frontal vor dem Publikum positioniert, das sich erwartungsvoll auf die ersten Töne von Mozarts Requiem konzentriert. Wenig auffällig ist anfangs eine zentral im Raum gelegene, leicht erhöhte Bühneninsel, deren Funktion zu Beginn für das Publikum noch nicht erkennbar ist. Im Verlauf des Konzerts werden sukzessive zusätzliche Stimmen in das Requiem integriert. Diese treten zunächst nur akustisch wahrnehmbar, visuell noch verborgen auf, wodurch sich eine differenzierte Klangwahrnehmungsschicht entwickelt. Solistische Passagen markieren den Beginn dieser Intervention, bevor sich das instrumentale Geflecht verdichtet. Dabei bewegen sich die Musiker:innen des Bridges Kammerorchesters nicht nur als Klang, sondern auch als Körper räumlich auf die zentrale Bühneninsel zu, wodurch sich ihre auditive und visuelle Präsenz im Raum verändert. Die schrittweise Integration und räumliche Konsolidierung der Musiker:innen führt zu einer allmählichen Verdichtung der Klangtextur. Im weiteren Verlauf gewinnt diese zusätzliche Schicht zunehmend an Bedeutung, beansprucht mehr akustischen und visuellen Raum und etabliert schließlich eine neue Konstellation: Am Ende sind alle Musiker:innen des Ensembles auf der zentralen Bühne vereint. Es geht dabei nicht vordergründig darum, das Fragment zu markieren, sondern dem Mozart-Requiem weitere musikalische und damit narrative Fäden hinzuzufügen, die auch nach dem letzten Ton des Requiems weitergesponnen werden können.

So wird nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Verschiebung nachvollziehbar: Die ursprünglich historisch verorteten Schichten des Requiems werden durch die Gegenwartsschicht ergänzt, wobei ein auditiver und visueller Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart entsteht. Unterstützt wird dies durch unterschiedliche im Raum erklingende Stimmungen: zum einen die vom

11

Barockorchester gespielte Musik des Requiems in einer tiefen Stimmung der Zeit Mozarts (430 Hz), zum anderen Instrumente der Gegenwart, gespielt vom Bridges Kammerorchester, die aus unterschiedlichen Teilen der Welt in unterschiedlichen Stimmungen (u. a. 442 Hz) unterwegs sind. Nach dem finalen „Lux perpetua“ führen diese Musiker:innen mit ihren partikularen Stimmungen die letzten Klänge weiter.

Parallel zu der sich auffüllenden Mittelbühne erzeugt der Chor in den abschließenden Sätzen eine gegenläufige Bewegung: Er löst sich von der Bühne und verteilt sich räumlich um das Publikum. So entsteht ein komplexer dramaturgischer Dialog, bei dem die historisch-verankerten Stimmen auf die gegenwärtigen Instrumentalschichten treffen, auf sie reagieren und mit ihnen immer wieder neue Beziehungen aufnehmen.

Die Wahl der Instrumente, der musikalischen Formen und Stile wird dem zuvor Gehörten klanglich einen Neu-Anfang im (Unvoll)Ende(ten) bereiten, als wären alle einzelnen Elemente dieses Abends Fragmente, Spuren, Mosaik-Steine, die neu zusammengesetzt werden können: Altes, das immer wieder neu aufgebaut wird, Fernes, das ab und an nah erscheint in dialogisch-vielstimmigen Begegnungen. Das Entschwinden, der „Tod“ der bekannten Musik und der damit verbundenen Musikinstrumente erzeugt einen Möglichkeitsraum. Dem unverhofften Ende wohnt also wahrlich ein hoffnungsvoller (Neu-)Anfang inne, der nicht über die Abwesenheit des Etablierten hinwegtäuschen oder diese negieren, sondern sie annehmen und weitertradieren wird; weil es eben nur dann weitergehen kann, wenn wir die ersten Schritte tun, wenn wir hoffen, tun, trotz allem, wenn wir auf dem aufbauen, was in seinen Spuren immer noch da ist: Erinnerung.

Das Requiem endet mit den Worten:

<i>Lux aeterna luceat eis, Domine,</i>	Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
<i>Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.</i>	Mit deinen Heiligen in Ewigkeit, denn du bist treu.
<i>Requiem aeternam dona eis, Domine,</i>	Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	und ewiges Licht leuchte ihnen.

VIII Communio

Indem wir in diesem Projekt mit dem Bridges Kammerorchester zusammenarbeiten, das mit einem 5-köpfigen Ensemble auftritt (Alireza Meghraz Solouklou, Kamanche; Hadil Mirkhan, Oud; Johanna-Leonore Dahlhoff, Flöte; Peter Klohm, Saxophon; Yu-Ling Chiu, Perkussion), führen wir die Erinnerungsarbeit, die wir in unserer Aufführung des Brahms-Requiems angestoßen haben, weiter. Hatten wir bei Brahms zunächst nur ein einzelnes unbekanntes Instrument, die Erhu 二胡 (wörtl. fremdes [Instrument] mit zwei [Saiten]), in unseren reflektierenden Dialog über das Ende des Lebens eingebracht, so formieren sich jetzt im Mozart-Requiem solche andersartigen Klangkörper zu einer Gruppe, werden Teil eines neuen größeren Kollektivs. Das Repertoire des Bridges Kammerorchester baut auf unterschiedlichen musikalischen Traditionen auf, darunter arabische, persische und europäische Klassik, Jazz, zeitgenössische Musik, osteuropäische Folklore sowie verschiedene Formen zentralasiatischer und lateinamerikanischer Musik. Die Musiker:innen entwickeln so einen charakteristischen Klang, in immer wieder neuen, einzigartigen Formierungen, denen unterschiedliche ‚klassische‘ Strukturen und Formen als Fundament dienen. So steht das Ensemble für die Vielfalt und Breite menschlichen Ausdrucks, eine integrative, global orientierte Musizierpraxis.

Diese hilft uns, Brücken zu bauen, im Raum und in der Zeit, zwischen Ende und (Neu-)Anfang. Wir nehmen sie auf in unser Nachdenken über das fragmentarisch bleibende Mozart'sche Requiem: Wenn nach dem Ende etwas kommen soll, müssen wir dafür etwas tun: Hoffnung ist spurensuchende Aufbauarbeit. Im Verzicht auf tradierte Wiederholung, im unerwarteten Kontrast von Klangfülle und Momenten der Leere und Stille erkennen wir einzelne Elemente, Bilder, Spuren von Gegenwart und Vergangenheit. Wir können sie sortieren und von ihnen ausgehend weiterdenken und Neues aufbauen, Zukunft sehen, Hoffnung schenken, trotz allem! Mozarts unvollendetes Requiem fordert als Fragment diese Spurensuche und Aufbauarbeit, sucht *lux perpetua*, ewiges Licht, den Neubeginn.

Jonathan Hofmann, Hannah Schassner

Fragment-Mosaik

Der lateinische Text der Totenmesse in seiner Multiperspektivität

Den meisten Hörerinnen und Hörern werden die Worte der lateinischen Totenmesse vertraut vorkommen – wahrscheinlich nicht, weil sie sie aus ihrem liturgischen Gebrauch kennen, sondern weil sie sie schon oft im Konzertsaal gehört haben. Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) hat die katholische Kirche auf dieses Totenritual verzichtet; zu düster und drohend war wohl die Botschaft, die hier transportiert wird. Doch im Konzertsaal bleibt, durch berühmte Vertonungen wie die von Verdi, Berlioz, Fauré oder eben Mozart, die alte Form lebendig, lebt im kulturellen Gedächtnis weiter.

Wenn man diese scheinbare Vertrautheit einmal ablegt und versucht, sich den Texten der Totenmesse so zu nähern, als nähme man sie zum ersten Mal wahr, dann wird man bald ihren befremdlichen, für ein heutiges Publikum sperrigen Charakter bemerken. Gedanken, Sprache und Bilderwelt der einzelnen Texte bilden ein Mosaik aus Elementen unterschiedlicher Herkunft und verschiedenen Charakters. Die traditionelle Form der katholischen Totenmesse besteht aus sieben Teilen:

1. Introitus (*Requiem aeternam dona eis, Domine*)
2. Kyrie
3. Sequenz (*Dies irae*)
4. Offertorium (*Domine Jesu Christe*)
5. Sanctus und Benedictus
6. Agnus Dei
7. Communio (*Lux aeterna*)

Einige davon entstammen der Liturgie der gewöhnlichen katholischen Messe, so das Kyrie (in griechischer Sprache), Sanctus und Benedictus sowie Agnus Dei (die Totenmesse ersetzt in Letzterem die übliche Schlussformel *miserere nobis* „erbarme dich unser“ durch die den Introitus aufnehmenden Worte *dona eis requiem sempiternam* „gib ihnen die ewige Ruhe“). Andere Teile sind speziell auf den Anlass der Totenmesse zugeschnitten: der Introitus mit den Worten *requiem aeternam dona eis, Domine* „ewige Ruhe gib ihnen, Herr“, und die Communio mit den Worten *lux aeterna luceat eis* „ewiges Licht leuchte ihnen“.

Insbesondere der Text von Sequenz und Offertorium, in denen das Schicksal des Menschen beim Jüngsten Gericht im Vordergrund steht, bedient sich eines bildmächtigen, unmittelbar packenden Stils, der seine Hörerinnen und Hörer auch heute noch anspricht und der für die Menschen seiner Entstehungszeit im Hohen Mittelalter durch für sie offensichtliche Anspielungen und Zitate noch weitere Dimensionen enthüllte. Drei große Bereiche lassen sich benennen, aus denen diese Bilder geschöpft sind:

(1) Den zweifelsohne größten Anteil haben Bezüge auf das Neue Testament. So wird etwa die Posaune (*tuba*, Sequenz 2), die ihren *mirum sonum* „wunderlichen Laut“ verbreitet und damit alle *coget ante thronum* „vor den Thron zwingen wird“, im Matthäusevangelium (24, 31) oder im Ersten Korintherbrief (15, 52) erwähnt; das „Buch“ (*liber*, Sequenz 2), nach dem beim Jüngsten Gericht alle Menschen beurteilt werden, stammt aus der Johannesapokalypse (20, 12). Maria Magdalena (Sequenz 4), der Jesus ihre Sünden vergibt, findet sich in den Evangelien des Lukas (7, 37–50) und des Johannes (11, 2); der *latro* „Schächer“, dem Jesus am Kreuz Erlösung verspricht (Sequenz 4), bei Lukas (23, 42–43). Bei Matthäus (25, 31–33) werden die *oves* „Schafe“ von den *haedi* „Böcken“ getrennt (Sequenz 4) und die Schuldigen im *perennis ignis* „ewigen Feuer“ (Sequenz 4) bestraft (18, 8). In dieser neutestamentlichen Perspektive halten sich also zwei Elemente die Waage:

einerseits die furchteinflößenden Geschehnisse am Tag des Jüngsten Gerichts, andererseits die Hoffnung auf Vergebung und Erlösung durch die Menschwerdung und Kreuzigung Jesu.

(2) Ebenfalls prominent sind Bezüge auf die jüdische Bibel. So finden wir die ängstliche Frage „was werde ich Armer dann sagen?“ (Sequenz 2) ähnlich im Buch Ijob (31, 14: *quid respondebo illi?* „was werde ich ihm antworten?“); in der lateinischen Vulgata-Übersetzung wird dort (24, 12) auch ausgedrückt, dass Gott den Sünder nicht „unvergolten“ (*inultum*) lassen wird (*nil inultum remanebit* „nichts wird unvergolten bleiben“, Sequenz 2). Der wichtigste Bezug auf diese Tradition ist sicherlich der Beginn der Sequenz: Der „Tag des Zorns“ (*Dies irae*) (Sequenz 1) geht zurück auf eine Passage aus dem Propheten Zephania (in der Vulgata lautet sein Name Sofonias), in der ein „Tag des Zorns, der Not und der Bedrängnis“ vorausgesagt wird (1, 15; in der lateinischen Vulgata-Übersetzung heißt es: *Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae...*). In dieser jüdischen Perspektive steht der schreckliche Zorn Gottes, der sein Volk strafen wird, im Vordergrund; für den Gebrauch im Christentum attraktiv wurden solche Passagen, weil sie (wie auch die neutestamentliche Apokalypse) prophetische Vorausdeutungen auf einen richtenden und strafenden Gott geben.

(3) Schließlich sind zu nennen Bezüge auf die griechisch-römische Kultur und ihre Mythologie: Mit „Tartarus“ (Offertorium 1) bezeichnet die griechische Mythologie die unterirdische Tiefe, in der die vorolympischen Götter, die Titanen, und andere Frevler gefangen gehalten und bestraft werden. „Sibyllen“ (Sequenz 1) heißen in der griechischen Kultur Weissagerinnen; bereits früh haben christliche Autoren in deren Vorhersagen (den „sibyllinischen Büchern“) Hinweise auf das Kommen des christlichen Gottes gesehen, weswegen der jüngste Tag nach dem Zeugnis von David (damit sind die Psalmen der hebräischen Bibel gemeint) und der Sibylle das Ende der Welt bringen wird (Sequenz 1 *teste David cum Sibylla*). Zahlreiche Texte in Spätantike und Mittelalter ließen daher die Sibylle nicht nur die Geburt Jesu, sondern auch seine Wiederkehr am Jüngsten Tag voraussagen. Eine solche Harmonisierung biblischer und antiker Traditionen ist ein typisches Element des christlichen Mittelalters.

Während viele andere Teile der Totenmesse, wie oben angemerkt, der gewöhnlichen christlichen Messe-Liturgie entstammen, ragt ein Abschnitt durch seine bildmächtige und eindrucksvolle Gestaltung der Geschehnisse beim Jüngsten Gericht besonders hervor. Das *Dies irae* bildet das Herzstück der Totenmesse und hat viele Komponisten besonders angeregt. Es ist der wohl berühmteste lateinische Text des Mittelalters. Und doch bleibt er uns in einer Reihe wichtiger Details geheimnisvoll. Das Gedicht lässt sich weder sicher einer Autorin oder einem Autor zuschreiben noch datieren. Häufig genannt wird als Verfasser der Franziskanermönch Thomas von Celan aus dem 13. Jh., doch gibt es an dieser Zuweisung erhebliche Zweifel, weil die älteste Handschrift des Textes, heute in Neapel befindlich, wahrscheinlich aus dem 12. Jh. stammt, also wohl vor seiner Lebenszeit entstanden ist.

Des Weiteren enthält diese älteste Handschrift nicht die letzten sechs Verse des Textes, die sich auch formal vom Rest des Gedichts unterscheiden. Bis zur 17. Strophe

<i>Oro supplex et acclinis,</i>	Ich bitte unterwürdig und demütig,
<i>Cor contritum quasi cinis,</i>	mein Herz zerknirscht wie Staub,
<i>Gere curam mei finis.</i>	trag Fürsorge für mein Ende.

besteht das Gedicht aus Strophen zu jeweils drei Versen, die durch Endreim miteinander verbunden sind. Von den letzten sechs Versen hingegen

<i>Lacrimosa dies illa</i>	Tränenreich ist jener Tag,
<i>Qua resurget ex favilla</i>	an welchem auferstehen wird aus dem Staube,
<i>Judicandus homo reus.</i>	um gerichtet zu werden, der Mensch als Angeklagter.
<i>Huic ergo parce, deus,</i>	Gewähre ihm Schonung, Gott,
<i>Pie Jesu Domine.</i>	treuer Herr Jesus.
<i>Dona eis requiem.</i>	Schenke ihnen Ruhe.

sind die ersten vier paarweise gereimt; die beiden letzten sind reimlos und unterscheiden sich auch rhythmisch vom Rest des Gedichts (sie sind um eine Silbe kürzer). Ferner scheinen diese letzten Strophen inhaltlich eine Sonderstellung einzunehmen. Bis einschließlich Strophe 17 gliedert sich das Gedicht in zwei große Teile: Zunächst finden wir die Beschreibung der furchteinflößenden Geschehnisse am Jüngsten Tag, wenn Gott als Richter die ganze Menschheit beurteilen und nichts unvergolten lassen wird (Sequenz 1 und 2). Mit dem Vers *Quid sum miser tunc dicturus* „Was werde ich Armer dann sagen?“ (Sequenz 2) beginnt der zweite Teil, in dem die Reaktionen eines (grammatisch männlichen) Sprechers in den Vordergrund rücken: Er fragt sich, was er vor diesem Gericht wird sagen können, und fleht bei Gott um Erbarmen und Schonung. Damit Jesu Kreuzestod nicht vergeblich gewesen sei, so seine Argumentation, soll Gott ihn verschonen, wie er auch die Sünderin Maria Magdalena und den gekreuzigten Räuber (den „Schächer“) gerettet hat (Sequenz 3 und 4). Mit dem Vers *Gere curam mei finis* „trag Fürsorge für mein Ende“ findet dieser Teil sein Ende (Strophe 17, Sequenz 5). In den letzten Strophen hingegen ist vom „Menschen als Angeklagtem“ (*homo reus*) in der dritten Person die Rede (Sequenz 6); im Schlussvers finden wir einen Plural: „schenke ihnen Ruhe“ (*dona eis requiem*, Sequenz 6).

Wohl zu Recht hat man daher vermutet, dass das eindrucksvolle Gedicht vom Jüngsten Tag, in dem ein Sprecher sich ausmalt, wie er in Furcht vor dem Richtstuhl Gottes stehen wird, im Laufe des 13. Jahrhunderts für den liturgischen Gebrauch übernommen und damit auch angepasst wurde: Den subjektiven Elementen (Schilderung von überwältigender Angst, Flehen um Erbarmen, Sequenz 1–5) wurden am Ende Verse hinzugefügt, die von einer versammelten Gemeinde gesprochen werden konnten und darum bitten, den Toten Ruhe zu schenken (*dona eis requiem*). Damit wurden in dem Gedicht eine ganz persönliche Sicht auf das Jüngste Gericht und das Jenseits verbunden mit der Perspektive einer Gemeinde, die für Verstorbene bittet und betet.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich also der scheinbar so bekannte Text des Requiems als Hybrid, ein Fragment-Mosaik, zusammengesetzt aus verschiedenen Bestandteilen, als Mischung aus Bildern unterschiedlicher Herkunft, und damit als multiperspektivischer Blick auf das Ende des menschlichen Lebens und der Welt: Subjektive Angst und Hoffnung stehen neben den Bitten einer Gemeinde; antike, jüdische und christliche Prophezeiungen fügen sich zu einem beeindruckenden Gesamtbild vom Weltende. Unsere modernen Vorstellungen von Urheberrecht und Autorschaft lassen sich auf einen solchen Text nicht anwenden; wie viele Köpfe und Hände an seiner Entstehung beteiligt waren, lässt sich nicht ermitteln. Das Bruchstückhafte, vielfältig wieder neu Zusammengesetzte des Textes findet sich ebenso in der musikalischen Verarbeitung durch Mozart und andere. Wenn in seinem Requiem mehrere Komponisten zusammengearbeitet haben, wenn sich oftmals nicht mehr genau sagen lässt, welche Teile von Mozart, welche von Süßmayr (und welche vielleicht von Joseph Eybler) stammen, so findet darin der komplexe, schillernde und multiperspektivische Charakter der Textvorlage seine musikalische Fortspinnung.

Thomas A. Schmitz

Trotz allem!

Hoffnung als Aufbauarbeit: Mozarts Requiem (1791)

16

Nicht vorüber

Was vorüber ist
ist nicht vorüber

Es wächst weiter
in deinen Zellen

ein Baum aus Tränen
oder
vergangenem Glück.

Rose Ausländer (1901–1988)

Mit der Idee zu *Trotz allem!?* *Hoffnung?!* schreiben wir in dieser Konzertsaison 2025/26 das weiter, was im letzten Jahreskonzept 2024/25 begonnen wurde, als im Rahmen der Reihe *Heimat? Umkämpft, Gesucht, Erfunden*¹ Händels Oratorium *Israel in Egypt* Kern unseres Programms war und die Frage nach Wegen aus der Gewalt, nach dem Ende von Krieg und Unterdrückung und dem Verlust von Heimat gestellt wurde. Hat, im Angesicht katastrophaler Zustände, im Angesicht des Todes, Hoffnung überhaupt noch einen Platz, das fragen wir auch mit diesem Programm. Wolfgang Amadeus Mozart beginnt sein Requiem mit einer siebentaktigen Orchestereinleitung, die auf *Israel in Egypt* zurückverweist: die Art, wie die Holzbläser hier in Folge und überlappend das Hauptthema spielen, ist inspiriert von dem Trauer-Gesang, der im 1. Teil in *Israel in Egypt* („The Ways of Zion do mourn“) die Triumph-Geschichte Israels – aus dem Dunkel ins Licht – vorbereitet: Hoffnung, trotz allem?



1. NeuHören – Heimat? Umkämpft, Gesucht, Erfunden
1. Israel in Egypt: Heimat suchen
2. An den Wassern: Heimat finden?
3. Matthäuspassion: Umkämpfte Heimat

Abb. 1: Mozarts Nutzung (rechts) von Händels Vorlage aus dem Eingangschor von *Israel in Egypt* (links)

In unseren Projekten zum *NeuHören* stellen wir uns der Verantwortung, komplexe Themen aufzunehmen, uns der Schrecken zu erinnern und so zu versuchen, eben nicht ohnmächtig zu schweigen, sondern zu lindern, der Zerstörung und der Gewalt, dem Ende, etwas entgegenzusetzen. Mit unseren Aufführungen wollen wir etwas tun, trotz allem, wollen wir (Neu)Anfänge wagen, auch wenn sie, im Angesicht des Todes, schmerz erfüllt sein können.

In dieser Konzertsaison 2025/26 standen deswegen drei oratorische Stücke auf dem Programm, die leiten und helfen wollten, die Angst vor dem Ende in die Hoffnung auf den (Neu)Anfang zu kehren: diesmal das Requiem von Mozart (1791), davor *Ein deutsches Requiem* von Brahms (1865-68) und zu Beginn das *Himmelfahrtsoratorium* (UA 1774) von Carl Philipp Emanuel Bach. Wir haben in der Auseinandersetzung mit diesen drei Werken dazu eingeladen, immer wieder Hoffnung zu schöpfen, in Prozessen gemeinsamen Tuns, den Mut für einen kritischen gesellschaftlichen Optimismus (wieder) zu gewinnen, *Trotz allem!* Bei *Gartenarbeit* mit C.P.E Bach, im Geiste der Aufklärung, bei *Erinnerungsarbeit*

mit Brahms, im Dialog mit Brecht und Celan, und diesmal, in der **Aufbauarbeit** bei Mozart, bei der wir das Fragmentarische seiner Komposition aktiv sichtbar machen, im Dialog mit dem Bridges Kammerorchester. Dabei hoffen wir nicht naiv und mit „glatter Stirn“ (wie Bertolt Brecht in *An die Nachgeborenen* formuliert, s. u.) auf den Tag danach, die Auferstehung, im Gegenteil: In der kritischen Auseinandersetzung mit dem, was Hoffnung in unterschiedlichen Zeiten und Regionen der Welt bedeutet, suchen wir, in der Auseinandersetzung mit diesen Stücken *Trotz allem* das Licht, auch oder gerade, wenn wir dauernd „furchtbare Nachricht“ empfangen, auch wenn wir (wie Brecht) wieder leben „in finsternen Zeiten“. Wir wollen nicht à la Kant, der uns bei C.P.E. Bach als Gedankengeber diente, ‚unmündig‘, ‚faul‘ und ‚feige‘ bleiben, sondern uns aufraffen, wollen Hoffnung kritisch in Aktion umsetzen:

17

„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. ... Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Teil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung freigesprochen, dennoch gerne zeitlebens unmündig bleiben.“

Immanuel Kant: Was ist Aufklärung, 1784

Die kritisch engagierte Hoffnung als Aktion, die uns dabei thematisch über alle drei Konzerte hinweg begleitet, in Form von Pflanzen, vor allem Gras, das wie Erinnerungen wächst und gedeiht, in Form von neuen Sinneseindrücken – ungehörten Klängen und Gefühlen, bespielt auf „fremden“ Instrumenten, die doch so nah sein können in ihrer emotionalen Wirkung – und in der wiederkehrenden Formel vom Licht nach dem Dunkel: In Mozarts Requiem finden sich die bittenden Zeilen nach Rettung, auf dass die Menschen ... *ne cadant in obscurum* (auf dass sie nicht ins Dunkel fallen), auf dass ihnen geholfen werde, auf dem Weg *in lucem sanctam* (in das heilige Licht) (IV.1 Offertorium).

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht , hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuen.

*
- (– taggrau,

der
Grundwasserspuen –

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)²

² Eine eindrückliche Aufnahme des Gedichts in der Lesung von Paul Celan selbst findet sich bei Lyrikline: www.lyrikline.org/en/poems/engfuhrung-159?showmodal=no.

1: Trotz allem! Fragment, Leerstelle, Hoffnung – Das Konzert

灰冷了之後，才知道曾經熱過的是火。
燈滅了之後，才知道曾經亮過的是光。
念斷了之後，才知道，之前的，叫做愛。

Erst wenn die Glut erkaltet ist, wissen wir, dass das, was einst brannte, Feuer war.
Erst wenn die Lampe erloschen ist, wissen wir, dass das, was einst leuchtete, Licht war.
Erst wenn die Sehnsucht aufgehört hat, wissen wir, dass das, was zuvor war, Liebe hieß.³
(Lung Ying-tai 龍應台, *1952)

So sagt es die taiwanesishe Schriftstellerin Lung Ying-tai 龍應台 (*1952): Das Ende, die Kälte nach der Glut, die Dunkelheit nach dem Licht, die Ruhe nach der liebevollen Erregung, ist auch Anfang: ein Moment der Erkenntnis. Das, was bleibt, von dem, was vergeht, in der Erinnerung, in Bruchstücken, fragmentarisch, wird dennoch, oder gerade deswegen erkannt, als was es einst war, aber auch als mehr: Liebe, Licht, Wärme.

Wolfgang Amadeus Mozart, in einem Brief an seinen Vater, am 4.4.1787 geschrieben, nur 4 Jahre vor seinem eigenen Tod, geht ähnlich versöhnlich mit dem Ende um:

„da der tod |: genau zu nehmen |: der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!“

Mozart spielt dabei selbst darauf an, dass ein solches Ende ganz plötzlich kommen kann. Er konstatiert, dass es das Leben aufbrechen, ja fragmentarisch werden lassen kann. Er tut das aber ohne Verzweiflung und Sorge, im Gegenteil:

„... ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken daß ich vielleicht |: so Jung als ich bin |: den andern tag nicht mehr seÿn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagt können daß ich im umgange Mürrisch oder trauerig wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.“⁴

Die Glückseligkeit, die damit verbunden sein kann, wenn etwas Fragment bleibt – (s)ein junges Leben etwa – diese Offenheit bei Mozart, dem Bruch gegenüber, der das Ende (des Lebens) bedeutet, ist für unsere Aufführung ein wichtiges Leitmotiv. Wir lesen das Fragmentarische und die Leere, die es an manchen Stellen hinterlassen muss, als etwas, das Hoffnung birgt, weil es zum Weiterspinnen anregt: das scheinbare Ende, der Bruch, ist eben doch kein wirkliches Ende, keine wirkliche Leere, sondern macht Platz für Erinnerungen, ermöglicht ungehörte, bisher nicht entdeckte Resonanzen und erlaubt Träume, die darauf bauen können, wie bei Lung Ying-tai: Liebe, Licht, Wärme.

Mozarts Partitur zum Requiem enthält als Fragment viele Leerstellen (siehe Abb. 3). Mit dem „Lacrimosa“ bricht die Komposition aus seiner Feder komplett ab. Das sieht dann aus wie bei John Cage (1912–1992), der mit 4'33“ intendiert eine Partitur schafft, die nur noch aus Leerstelle besteht.

3 Aus Lung Ying-tai: *Dawu shanxia* 大武山下 (2020) übersetzt von Monika Li als Lung Ying-tai: *Am Fuße des Kavulungan. Eine philosophische Reise*. Esslingen: Drachenhäuserverlag 2023.

4 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 4. April 1787, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana: DocBD, <https://diglib.mozarteum.at/urn/urn:nbn:at:at-moz:x2-29779>.

Mozart hinterlässt allerdings, durch die Gerüststimmen in seinem Fragment, Spuren, die auf das verweisen, was hier resonieren, die Leerstellen füllen kann. Seine Fragment-Leere ist eine, die schon deutlich auf diese mögliche Klangdynamik, in die Leere hinein, verweist – und entsprechend von seinen Schülern ergänzt werden kann.

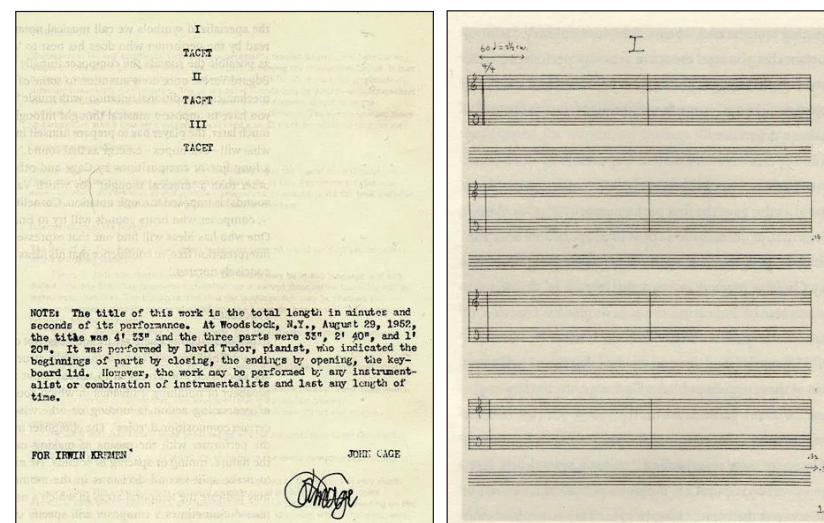


Abb. 2: John Cage: Die ersten beiden Seiten der Partitur zu 4'33“ (1952): Komponierte Leere



Abb. 3: Von Mozart festgelegte Gerüststimmen im „Tuba mirum“: Fragmentarische Leere

Tatsächlich intendiert dynamisierte – leerbleibende – Stille finden wir in einer Komposition des chinesischen Komponisten Tan Dun (*1957) mit Namen *Circle* (1992), in der er auf einer Generalpause ein crescendo und decrescendo vorsieht, und also suggeriert, dass bereits die Leere selbst, Klang-Stille, dynamisch gestaltbar ist, Leere, ja, aber nicht Nichts.

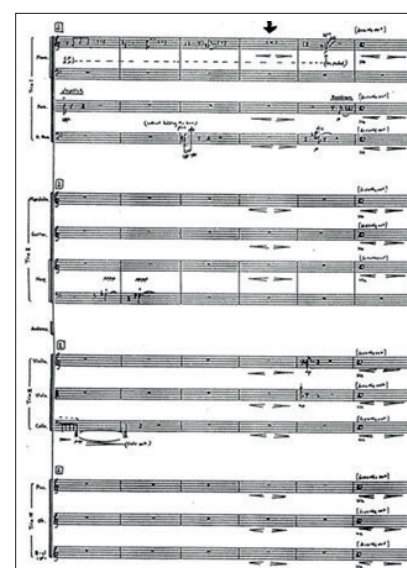


Abb. 4: Tan Dun: Ausschnitt aus *Circle* (1992): Crescendo und Decrescendo auf einer Generalpause: Dynamische Leere

Das wiederum kann Tan Dun tun, weil er seinen Laozi gut kennt (einen Philosophen aus ca. dem 6. Jhdt. v.u.Z.), der im *Klassiker vom Weg und von der Tugend* 道德經 *Daodejing* darauf hinweist: „**Der größte Klang/Musik ist rar/leer an Stimme**“ (大音希聲 *dayin xisheng*). Ein Instrument steht emblematisch für diesen raren/leeren und größten Klang, die *Guqin* 古琴, eines der ältesten (*Gu*) 古 chinesischen Instrumente (*qin* 琴). Man findet sie auf vielen malerischen Darstellungen entsprechend auch Saiten-los abgebildet: sinnhafte Verkörperung der größten Musik, rar an Klang. Und wer die 7-saitige *Guqin* wirklich spielt, spielt sie, als hätte sie keine Saiten, in dynamischer Stille, und achtet dabei umso mehr auf die „Natur-/Himmelsklänge“ 天籟之音 *tianlai zhi yin*, die sie umgeben.

Und genau diese „Surround Sounds“ spielen auch bei John Cage eine wichtige Rolle, für den die Stille, die sich bei einer Aufführung von 4‘33” auf dem Podium ergibt und die zu der habituellen Stille, die im Publikumsraum bei klassischen Konzerten vorgesehen ist, hinzutritt, und so als offen komponierte Leere, als konstruiertes Fragment, zum *NeuHören* anleiten soll: Sie kann (und soll) gefüllt werden mit einem gestärkten Bewusstsein für die inneren und äußeren Klänge, die sich aus der von ihm so auskomponierten stimmleeren Musik ergeben.⁵ Das Vertrauen darauf, dass also Leere gleichzeitig Hoffnung auf anderen, weiteren, neuen (Sphären-/Himmels-)Klang sein kann, ist für den Leser des Laozi umso naheliegender, als das Schriftzeichen für „rar/leer“ 希 xi eben gleichzeitig auch in Richtung Hoffnung 希望 *xi-wang* – wörtlich „(in’s) Leer(e)-schauen“ – verweist.

Wenn nun also Mozart zwar nicht selbst genau diese Hoffnung auf Fülle in der Leere formuliert, ja geplant hat, wie es etwa Tan Dun oder John Cage tun, da er sein Requiem (un)willentlich(?)⁶ fragmentarisch hinterlässt, so sehen wir in unserer Aufführung das von ihm hinterlassene Fragment, sein Still-Bleiben, auch als etwas, das Hoffnung birgt, weil es zum Weiterspinnen anregt, Raum für Rekonstruktionen und Dekonstruktionen bietet. Das scheinbare Ende, der Moment, wo die Partitur fragmentiert, zerbrochen scheint, ist kein wirkliches Ende, keine hohle Leere: Es evoziert Erinnerungen, macht ungehörte, bisher nicht entdeckte Resonanzen möglich, und es erlaubt Träume, die darauf bauen können. Um das kreative Potential dieser fragmentarischen Leere zu nutzen, werden in unserer Aufführung an solchen Stellen mit den Musikern des Bridges Kammerorchester andere, neue Stimmen, Umgebungsklänge aus anderen musikalischen Traditionen hinzugefügt, die auf das Fragmentarische hinweisen. So dekonstruiert unsere Aufführung die Rekonstruktion, die Mozarts Schüler vorgenommen haben. Die Spurensuche, die uns in diesem Konzert so wichtig ist, enthält also sowohl die Frage nach dem Woher, aber noch mehr die nach dem Wohin.

2: Trotz allem! Vom Tun, Erinnern und Aufbauen – Das Jahreskonzept

Hoffnung

Wer hofft
ist jung

Wer könnte atmen
ohne Hoffnung
dass auch in Zukunft
Rosen sich öffnen

ein Liebeswort
die Angst überlebt

Rose Ausländer (1901–1988)

Woher und Wohin also? Im Jahreskonzept *Trotz allem!?* *Hoffnung?!* haben wir in der Zurückschau auf das Ende immer auch vorausgeschaut auf den Neu-Anfang.

Begonnen haben wir die Reihe mit „Triumph, Triumph, Triumph“ und dem Sieg über den Tod im *Himmelfahrtsoratorium* (1774) von Carl Philipp Emanuel Bach, wo in dramatischen Arien die Handlung vorangetrieben und mit packendem theatralischen Sog die Wunder der Auferstehung und Himmelfahrt Christi ins Rampenlicht gerückt werden und so Hoffnung positiv weitergeschrieben wird. Wir haben uns gefragt, ob solche affirmativ geäußerte Hoffnung vielleicht auch gefährlich sein kann, weil naiv, wie Brecht es formuliert, wenn er in *An die Nachgeborenen* (1934–48) schreibt:

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin.
Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Wir haben uns auch gefragt, ob solch affirmativ geäußerte Hoffnung, weil politisch gefärbt, schon fast kriminell sein kann (und dabei an Voltaire gedacht, der postuliert, „Es ist gefährlich, Recht zu haben, wenn die Regierung Unrecht hat“). Auch der chinesische Schriftsteller Bei Dao 北島 (*1949) verneint deswegen die Idee an ein Morgen in einem Unrechtsstaat, dessen optimistische Propagandalinie man nicht glauben darf: In seinem Gedicht *Morgen: NEIN* 明天,不 (1978/79), formuliert er: „Wer immer auf etwas wartet (also das Morgen, und also hofft), ist kriminell. 谁期待,谁就是罪人.“

Es braucht viel Mut, will man positiv auf die Welt blicken. Auch heute sehen wir das, was Brecht so treffend formuliert: die „glatte Stirn“, welche Ignoranz, Naivität und „Unempfindlichkeit“ symbolisiert; „Das arglose Wort ist töricht.“ Sich einer negativen (oder einer propagandistisch positiven) Weltanschauung in den Weg zu stellen, bedarf einer bewussten, einer aktiven Entscheidung. Brecht fordert entsprechend Erinnerungsarbeit als Voraussetzung für Hoffnung, bleibt aber skeptisch, ob und wie der Weg in eine bessere Zukunft zu gestalten sein wird, warnt vor der Gewalt auch der „Gerechten“.

Aber ist das so? Oder ist die Hoffnung aus dem Ende, der Leere, eben gerade doch notwendig, um mehr zu hören, zu sehen, zu verstehen, ja wirklich zu leben, so wie es John Cage und Laozi und nicht zuletzt Rose Ausländer formulieren, *trotz allem*: „Wer könnte atmen ohne Hoffnung?“ Ist Hoffnung aus dem Ende, der dann sich ergebenden Leere also nicht nur wichtig, sondern in der Tat (lebens-) notwendig, so unmöglich, ja absurd es auch erscheint, in solchen Umständen hoffen zu wollen? Das wird bei Xu Zhangrun 许章润 (*1962) suggeriert, einem chinesischen Juristen, der für seine kritischen Gedanken immer wieder in Hausarrest und Gewährhaft genommen wird, und in einem seiner Gedichte *Unheilvolle/Kalpa Asche* (27.7.2022) die Idee von Bei Dao, das (kriminelle) Warten auf Morgen, wieder aufnimmt, nur um in ungewöhnlichen, spöttisch-satirischen Gegenüberstellungen zu hinterfragen, was es bedeutet zu hoffen, in einem Unrechtsstaat. Er wiederholt zu diesem Zweck die Phrase „Warten auf morgen“ immer und immer wieder neu und in immer abstruseren Konstellationen:

等候明天 在一個黃昏和又一個黃昏之

Warten auf morgen – zwischen einem Abend und dem nächsten

等候明天 用一個舊夢連綴起一束新夢

Warten auf morgen – mit einem alten Traum eine Reihe neuer Träume verknüpfend

等候明天 一手執劍一手扶犁

Warten auf morgen – in der einen Hand das Schwert, in der anderen den Pflug

等候明天 一念成魔一念成佛

Warten auf morgen – ein Gedanke macht dich zum Dämon, ein anderer zum Buddha

⁵ Vgl. Douglas Kahn: „John Cage: Silence and Silencing“. In: *The Musical Quarterly*, vol. 81, no. 4, 1997, S. 556–598.

⁶ Der Beitrag von Silke Leopold suggeriert, dass Mozart durchaus deliberat immer wieder an Messe-Entwürfen „gescheitert“ war.

...

等候明天 黨史講義正在化糞池裡重妝為廉價廁紙

Warten auf morgen – Die Skripte zur Parteigeschichte werden in der Jauchegrube zu billigem Toilettenpapier verarbeitet

等候明天 因為活著所以必定死亡

Warten auf morgen – genau weil wir leben, müssen wir sterben

22

...

等候明天 我三拳捶胸 無罪無罪還是無罪

Warten auf morgen – Ich schlage mir dreimal auf die Brust: unschuldig, unschuldig, immer noch unschuldig.

等候明天 只有明天才能征服明天

Warten auf morgen – nur morgen kann morgen erobert werden.

等候明天 這是第一個明天也是最後一個明天

Warten auf morgen – dies ist das erste Morgen und zugleich das letzte Morgen.

...

等候明天 我年逾花甲沒有明天更無懼明天

Warten auf morgen – ich bin über sechzig, habe kein Morgen mehr und fürchte (also) das Morgen nicht.

起來吧，不要害怕！

Steh auf, hab keine Angst!

Wer so mutig hofft, auch wenn scheinbar alles am Ende ist, sinnlos und leer, der bereitet den Weg für Neues: Xus Gedicht wurde während der härtesten Corona-Lockdown-Phase in China 2022 geschrieben, auf die im November die Weiße-Blatt-Protteste folgten und dann, sehr schnell, schon binnen einer Woche, tatsächlich die Aufhebung der harten Bestimmungen. Unverzagt Hoffnung zu rufen, kann also eben gerade doch nicht nur notwendig, ja manchmal sogar erfolgreich sein, kann vom Dunkel ins Licht führen. Das schlagen auch viele der Protestlieder chinesischer Demonstrierender vor, aus denen die improvisierende Erhu 二胡 (wörtl. fremdes [Instrument] mit zwei [Saiten]), im Brahms-Konzert im Dialog mit Brecht und Celan, in ihren Improvisationen fragmentarisch zitiert hat:

天色漸漸光，遮有一群人，為著守護咱的夢，成做更加勇敢的人。

Der Himmel wird immer heller, hier steht eine Gruppe von Menschen, die unsere Träume bewahren, die immer mutiger werden

天色漸漸光已經不在驚惶。

Der Himmel wird immer heller, die Angst bleibt nicht länger.

Wann und wie kann, ja muss Angst vor dem Ende (unweigerlich?) zu Hoffnung werden, wenn sich genügend Menschen zusammenschließen? Ist es die Aufgabe des Einzelnen, genau dafür zu sorgen, dass die Angst vergeht, dass der Mut des Einzelnen zum Trost, zur Hoffnung der Vielen werden kann? Um diese Frage erfahrbar zu machen, hat Knut Nystedts (1915–2014) *Immortal Bach* (1987/88), eine Transformation des Chorals von Johann Sebastian Bach „Komm süßer Tod“, das Brahms-Requiem im letzten Konzert gerahmt: Hier haben wir genau dieses Zusammenfinden Einzelner in Hoffnung sichtbar gemacht. Die Partitur sieht vor, dass die Sängerinnen und Sänger in unterschiedlich definierten Etappen gemeinsam von einer Stelle aus den Choral beginnen, dass dieser gleichschwingend homophone Klang dann aber verlassen wird, aufgelöst, während jede*r Sänger*in im eigenen Tempo und mit unterschiedlicher Dynamik weitersingt, was zu dissonanten Cluster-Effekten und Schwebungen führt. An einem vereinbarten Punkt im Choral treffen die Stimmen dann wieder aufeinander – für einen kurzen Moment der Harmonie –, bevor der jeweils individuelle Weg durch die Verse, die

dissonanten Clusterklänge von Neuem beginnt. Das Stück transformiert also den homophonen, harmonisch im Kollektiv fortschreitenden Chorsatz von Bach in ein changierendes Wellenspiel, ein immer wieder individuelles Aufbrechen, Variieren, ein enggeführtes Reflektieren und dann wieder gemeinsames Ankommen am Ende der improvisatorischen Abschnitte. Es schafft also immer wieder und immer wieder neu Kollektiv- und Individualgefühle: Der Einzelne tritt aus und ein aus der Klang-Gemeinschaft, er reibt sich an und mit ihr. Das musikalische Aufbrechen und Ankommen, Neuanfangen und Wiedersehen, die Suche nach kollektiver Harmonie und individueller Gestaltung spielen ineinander. Das Stück ruft so unterschiedliche Versionen von Erinnerung an den Bach-Choral „Komm süßer Tod, / Komm selge Ruh / Komm, führe mich in Friede“ auf, als Reminiszenz, als Zitat, als Wiederholung, als Variation. Indem es den Choral so einerseits konstant wiederholt und andererseits immer wieder neu transformiert, wird er gleichzeitig „immortal“, also „zeitlos“, und „immortal“, also „ewig“ in aktiver Erinnerung.

Die konstante variierende Wiederholung „warten auf morgen – ...“ bei Xu Zhangrun hat einen ähnlichen, mal individualisierenden, dann wieder gemeinschaftsbildenden Effekt. Sie ist immer wieder neu eine Frage an das Publikum: Ist es, in solchen Situationen, wirklich gut, richtig, sinnvoll, ja ein Muss, oder eben doch naiv, auf morgen warten zu wollen? In einem Protestlied aus Hong Kong, eine kantonesische Fassung von *Do you hear the people sing*, das ebenfalls in den Erhu-Improvisationen im letzten Konzert integriert war, heißt es:

Wer hat seine Stimme noch nicht erhoben 问谁未发声? / Wer will sich mit Schweigen abfinden, wer ist immer noch nicht wach und hört auf die Freiheit, die da aufspielt
誰要認命噤聲，試問誰能未覺醒，聽真那自由在奏鳴? / Keiner hat das Recht zu (ver)schweigen 無人有權沉默。 / Wir sind Menschen, wir haben die Verantwortung und die Freiheit unsere Vision zu bestimmen 人既是人，有責任有自由決定遠景。

Die Improvisationselemente auf der Erhu, deren partikulare Sonorität (zwischen Schluchzen und Weinen) den wohlbekannten musikalischen Gestus bei Brahms aufrühren und neu denken lassen sollten, wurden in einen Dialog gebracht mit Celan und Brecht. Gemeinsam mit der Erhu, in einer „Engführung“ chinesischen Stils, als Variation mit Thema, wurden die Protest-Lied-Fragmente genutzt, weil sie Erinnerungen an das vorgeschriebene Vergessen auf beiden Seiten der Taiwan-Straße symbolisieren und also den Weißen und Roten Terror dort und die Gewalt von Krieg und Unterdrückung in anderen Teilen der Welt gleichermaßen evozieren und sich dagegen hoffend wehren, *trotz allem*: Do you hear the people sing? Wir haben so versucht, eine neue, verallgemeinernde und distanzierende Ebene zur individualisierten Trauer zu schaffen. Die prekäre Gegenwart ist von diesen Momenten kollektiv vorgeschriebener Amnesie mitbestimmt und ruft mit ihren musikalischen Erinnerungen dazu auf: Handelt, jetzt! Auf dass wir nicht verschweigen, auf dass wir nicht vergessen!

Als partikulare Stimmen der Gegenwart, des langen 20. Jahrhunderts, sollten diese Dialoge zwischen Brecht, Celan und dem Spiel der Erhu mit ihren Anspielungen an unterschiedliche Momente des Unrechts und der Schuld in ganz unterschiedlichen Zeiten und Orten helfen, Erinnerungsarbeit und die Hoffnung, die daraus entstehen kann, noch breiter zu vermenschlichen, mit dem Ziel, sich in ein noch viel umfassender zu verstehendes kollektives Erinnern einzuschreiben, das immer wieder neue Ebenen eröffnet. Mit diesem Akt des Un-Silencing greifen wir die Idee einer pluralen und aktiven Erinnerungsarbeit auf, die wir in dem jetzigen Konzert aufbauen, mit „fremden Stimmen und Instrumenten“ weiter-schreiben: *Do you hear the people sing?!*

Wann und wie lässt sich die Verantwortung umsetzen, die aus Angst vor dem Ende Mut zur Hoffnung werden lässt? Wir haben diese Frage in den drei Konzerten auf verschiedene Weisen beantwortet: 1. im TUN in der Gartenarbeit bei Bach – wo wir Gedanken der Aufklärung aufgegriffen haben, etwa von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781): „Nur die Sache ist verloren, die man selbst aufgibt.“ 2. Im ERINNERN bei Brahms, wo wir Brecht und Celan hören ließen, die vor dem

23

Vergessen warnen, als Grundvoraussetzung für verantwortliches Träumen. In diesem letzten Konzert der Reihe nun leisten wir 3. AUFBAU-Arbeit, indem wir, mit 5 Mitgliedern des Bridges Kammerorchester⁷, weiterdenken, die Fäden weiterspinnen, die wir mit dem *NeuHören* etabliert haben, indem wir dabei transkulturell arbeiten, Fremdes nutzbar machen: von der Erhu über Kamanche und Oud (damit kommen wir zu einer unseren ersten Aufführungen des *NeuHören* zurück, wo wir Händels *Messias* in einen Dialog mit aserbajdschanisch/iranisch/persischen Traditionen gestellt und eine Daf-Trommel eingesetzt haben) zum Saxophon (das verbindet diese Aufführung mit schwarzer Musik, Jazz, RAP, wie bei unserem Konzert *An den Wassern* in der Reihe *Heimat? Umkämpft, Gesucht, Erfunden*), zur Perkussion u. a. aus Taiwan (wie im *Messias* und bei Brahms).

24

3: Trotz allem!

Aufbau am Fragment – Mozarts Requiem NeuHören

So setzen wir hier also den auch musikalisch-kritisch-reflektierenden Dialog fort, den wir bereits beim „deutschen“ Brahms begonnen haben, indem wir andere Stimmen, fremde Instrumente und Klänge integrieren, die das deutsche Requiem von Brahms mit dem lateinischen von Wolfgang Amadeus Mozart verbinden, das nun im dritten Konzert zur Aufführung kommen wird: Hier tauchen, in der Aufbauarbeit an seinem Fragment gebliebenen Requiem, eben nicht nur eine einzelne Erhu, sondern noch ganz andere Instrumente auf. Mit dem Bridges Kammerorchester spannen wir, bildlich, zeitlich und musikalisch, einen Bogen, Brücken bauend zwischen den drei Programmen des Jahres.



Und mit dem Bridges Kammerorchester haben wir einen kongenialen Partner gefunden, *complementarity* wie der Titel einer ihrer CDs, der – wie wir – die **soziale Funktion** von Musik in transkultureller Arbeit betont. Die Musiker*innen schreiben (Hervorhebungen von uns):⁸

Wir sind der Sound unserer Gesellschaft

Wir sind das Bridges Kammerorchester. **Uns prägen verschiedene Kulturen, Musikstile und Erfahrungen.** Aus der Vielfalt individueller künstlerischer Identitäten lassen wir unseren einzigartigen Bridges Sound entstehen. **Unsere Musik macht Einwanderungsgesellschaften hörbar.** Damit sind wir ein internationales Role-Model, das künstlerische Exzellenz mit gesellschaftlichem Impact verbindet.

Diversität ist unsere Identität

Im Bridges Kammerorchester kommen Musiker*innen mit ihren Instrumenten aus den verschiedensten Regionen der Welt zusammen. **Wir sind Expert*innen für arabische, persische und europäische Klassik, Jazz, zeitgenössische Musik, osteuropäische Folklore sowie verschiedene Formen zentralasiatischer und lateinamerikanischer Musik.** Von unseren Individualitäten ausgehend, komponieren und arrangieren wir unsere Stücke selbst. Was dabei entsteht, ist **transkulturelle Musik.**

⁷ Alireza Meghbrazi
Solouklou, Kamanche,
Hadil Mirkhan, Oud,
Johanna-Leonore
Dahlhoff, Flöte,
Peter Klohmann, Saxophon,
Yu-Ling Chiu, Perkussion

Abb. 5 *Complementarity*:
CD des Bridges Kammer-
orchester

⁸ Dieses Leitbild des Bridges
Kammerorchester findet sich hier:
bridges-kammerorchester.de/
kammerorchester#leitbild

Wir revolutionieren das Erlebnis Konzert

Unsere Konzerte sind persönlich. Die Freude der Musiker*innen am gemeinsamen Schaffensprozess springt über auf unser Publikum. Bei Auftritten erzählen wir die Geschichten zu den gespielten Werken und **geben der Musik einen Kontext.** **Musikalische Innovation und künstlerische Interaktion sind uns wichtiger als Konventionen.** Die Atmosphäre, das einzigartige Repertoire, Uraufführungen **und Improvisationen** machen jedes unserer Konzerte zu einem Unikat. Wir sprechen verschiedene Communitys (sic) an und **bringen unterschiedlichste Menschen zur Musik.** Damit füllen wir Konzertsäle.

Wir empowern durch Musik

Indem wir uns zuhören, werden **Gemeinsamkeiten ebenso wie Differenzen produktiv.** Diese Expertise bringen wir in unsere Vermittlungs- und Communityarbeit ein. Durch die Musik stärken wir Menschen in ihrer persönlichen Entwicklung, so dass sie selbstbewusst das soziale Gefüge mitgestalten. Wir erproben und vermitteln **Praktiken für eine Gesellschaft, in der Verschiedenheit eine Stärke ist.**

Wir sind ein Impact-orientiertes Sozialunternehmen

Wir übernehmen Verantwortung. Als Organisation sind wir kontinuierlich dabei, **uns kritisch zu hinterfragen und diskriminierende Strukturen gemeinsam zu überwinden.** Mit unserer Arbeit fördern wir ein kulturell reiches und gutes Zusammenleben.

Das klingt sehr ähnlich wie das, was der Jungen Kantorei mit *NeuHören* als Ziel vor Augen steht: wir sehen es als eine Verantwortung, Hoffnung zu schaffen durch unsere Aufführungen. Die von Mozart unvollendet hinterlassene Fassung ist Anlass für Spurensuche: Das Fragment kann Fragment bleiben, wie das individuelle Leben immer auch nur Fragment sein kann, immer den Anschein erweckend, unvollständig zu sein. Doch genau dieses Unvollständigsein birgt Alternativen und Möglichkeiten, lässt Raum für Neukomposition: Leere schafft Platz für Neues, **große Musik.**

Sukzessive verweben sich in unserer Aufführung also ungewöhnliche Klänge, andere Instrumente. Zunächst subtil als kaum bemerkbare Irritationen, irgendwann deutlicher werdend, wachsend, Raum einnehmend, von klanglich hintergründig zu klanglich vordergründig, lösen diese Instrumente und Klänge die des „Originals“ ab und auf, schließen an, denken hörbar weiter, in einer gemeinsamen Improvisation, die einzelne musikalische Elemente aus dem Requiem aufnimmt, um sie dann umzuschreiben, zu überschreiben, weiterzuschreiben: Die Wahl der Instrumente, der musikalischen Formen und Stile wird dem zuvor Gehörten klanglich einen NeuAnfang im (Unvoll)Ende(ten) bereiten, als wären alle einzelnen Elemente dieses Abends Fragmente, Spuren, Mosaik-Steine, die neu zusammengesetzt werden können; Altes, Zerbrochenes, Leer-Gebliebene, das neu aufgebaut wird. Das Entschwinden, der „Tod“ der bekannten Musik und der damit verbundenen Musikinstrumente, erzeugt einen Möglichkeitsraum, bisher ungehörte Instrumente zu platzieren und – gehörte Motive in der Erinnerung aufgreifend, weiter-(nach-)denkend – in neue klangliche Welten aufzubrechen. Dem ungewohnten, unverhofften Ende wohnt also wahrlich ein hoffnungsvoller (Neu-)Anfang inne, der nicht über die Abwesenheit des Etablierten hinweggehen oder sie negieren, sondern annehmen und weitertradieren wird – weil es eben nur dann weitergeht, wenn wir, trotz allem, auf dem aufbauen, was in seinen Spuren immer noch da ist: Erinnerung.

25

Mozarts unvollendetes Requiem als Fragment mit Leerstellen fordert diese Spurensuche und Aufbauarbeit, den Neubeginn, **große Musik**. Das wollen wir versuchen in unserer Aufführung, die mal wieder und immer mehr Neues – nicht mehr nur europäisch gelesenes Instrumentarium – in das Requiem einführt. Wir wollen das unvollendete, Fragment gebliebene Requiem so weiterdenken und damit zurückkommen zum UnSilencing, dem Hörbarmachen von Ungehörtem, den Migrationsbewegungen, den Be- und Entheimatungen und den dadurch ermöglichten Öffnungen, die uns auch in den vergangenen Jahren bewegt haben.

Trotz Allem! Hoffnung!

Barbara Mittler, Jonathan Hofmann, Hannah Schassner

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)

Wolfgang Amadeus Mozart kam am 27. Januar 1756 in Salzburg zur Welt und wurde auf den Namen Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus getauft. Er war das jüngste Kind Leopold Mozarts und seiner Frau Anna Maria Pertl, die die Geburt des Jungen nur knapp überlebte. Von seinen sechs Geschwistern war nur noch seine fünf Jahre ältere Schwester Maria Anna am Leben. Ähnlich wie seinen Eltern erging es später Wolfgang Amadeus Mozart und Constanze Weber: Von ihren sechs Kindern erreichten nur zwei Söhne das Erwachsenenalter.

Mit vier Jahren erhielt Mozart vom Vater ersten Klavierunterricht, kurze Zeit später begann Leopold Mozart, ihn auch im Geigenspiel zu unterrichten. Bereits von dem Fünfjährigen sind erste Kompositionen bekannt. Als Wolfgang noch keine sechs Jahre alt war, ging Leopold Mozart mit seinen Kindern auf Reisen, um sie in München, Linz, Passau und Wien vor Adligen spielen zu lassen. 1763 begab sich die Familie Mozart auf eine dreieinhalbjährige Konzertreise quer durch Europa bis nach England, die den Ruf des Sohns als Wunderkind festigte. Die Reisen unterstützte und förderte Leopold Mozarts Dienstherr, der Salzburger Erzbischof Sigismund Graf von Schrattenbach. In der fürsterzbischöflichen salzburgischen Hofkapelle fand auch der Sohn als 13-Jähriger eine Anstellung als Violinist.

Im Dezember 1771 verstarb Erzbischof Schrattenbach, sein Nachfolger und Mozarts neuer Dienstherr wurde Hieronymus von Colloredo. Das Verhältnis zwischen ihm und dem Musiker verschlechterte sich zunehmend, denn Colloredo hielt wenig von dem jungen Mozart. Im Jahr 1777 schließlich kündigte Mozart seine Stellung als Konzertmeister der Hofmusik. Nach einer Konzertreise nahm er 1779 die Stelle als Hoforganist an und blieb, obwohl er dort unzufrieden war, noch fast zwei Jahre in Salzburg. Kirchenmusik zu komponieren, gehörte jetzt explizit zu seinen Dienstpflichten. Alle kirchenmusikalischen Werke, die Mozart fertigstellte, entstanden während seiner Zeit in Salzburg; was folgte, blieb Fragment.

Ende 1780 verließ Mozart Salzburg endgültig – gegen den Willen seines Vaters. Zunächst reiste er nach München, wo seine Oper *Idomeneo* uraufgeführt wurde. Der Erfolg des Stücks begründete seinen Ruf als Opernkomponist. Anfang 1781 zog er nach Wien und verbrachte dort die letzten zehn Jahre seines Lebens als freischaffender Künstler. Eine feste Anstellung hat er nie wieder erhalten.

In Wien entstanden nicht nur die meisten der heute bekannten Opern Mozarts, sondern auch Kammermusik, Serenaden, Klavierkonzerte und Sinfonien. Daneben verschaffte ihm die Tätigkeit als Klavier- und Kompositionslehrer eine feste Einnahmequelle. Zu seinen Schülern zählten Johann Nepomuk Hummel, der später selbst ein erfolgreicher Komponist werden sollte, sowie Joseph von Eybler und Franz Xaver Süßmayr. Letztere wurden nach Mozarts Tod im Dezember 1791 von Constanze Mozart damit betraut, sein unvollendetes Requiem fertigzustellen. Eybler scheiterte und gab den Auftrag zurück, Süßmayr übernahm und ergänzte die fehlenden Stücke und Stimmen.

Den Auftrag, ein Requiem zu schreiben, erhielt Mozart im Jahr seines Todes von Franz Graf Walsegg, der im Februar 1791 seine junge Ehefrau verloren hatte. Als Auftraggeber wollte er unerkannt bleiben, sein Plan war, das Werk als sein eigenes auszugeben. Im Laufe dieses Jahres war Mozart vielbeschäftigt und komponierte neben vielen kleineren Stücken und Tanzmusiken unter anderem sein Klarinettenkonzert, zwei Opern und ein Streichquartett. Zudem trat er selbst mit seinen Stücken auf, etwa im März 1791 als Pianist seines Klavierkonzerts in B-Dur. Noch am 18. November leitete er die Uraufführung seiner „Kleinen Freymaurer Kantate“. Ab dem 20. November allerdings war Mozart so krank, dass er das Bett nicht mehr verlassen konnte. Am 5. Dezember verstarb er.

Frauke Zbikowski

NeuHören

28 Das zentrale Anliegen der Jungen Kantorei lässt sich mit dem Begriff *NeuHören* zusammenfassen. Wir möchten unsere Zuhörer mit begeisternden musikalischen Darbietungen verwöhnen, ohne sie als rein passive ‚Klangempfänger‘ zu verstehen. Wir wollen unser Publikum aufhorchen lassen, indem wir alte Hörgewohnheiten durchbrechen, neue Medien einsetzen, ungewöhnliche künstlerische Konstellationen wagen oder gesellschaftspolitische Themen der Gegenwart mit den dramatischen und musikalischen Inhalten der Werke verflechten. Auf diese Weise öffnen wir die Grenze zwischen Mitwirkenden und Publikum und machen Musik auf eine bisher ‚unerhörte‘ Weise erlebbar. Ausgang unseres Konzeptes ist die Erfahrung, dass Repertoirestücke, aufgeführt mit hoher künstlerischer und musikalischer Qualität, zwar immer wieder ein tiefgreifendes Erlebnis sind, dass aber andererseits — nicht selten sogar aufgrund der häufigen Aufführungen und unzähligen Einspielungen — das Bewusstsein für die Einmaligkeit, die Brisanz oder auch die elementare und erschütternde Botschaft dieser Werke in ihrem historischen Kontext verloren gegangen ist. Wir fügen daher in den Aufführungen Elemente hinzu oder kombinieren Teile der Musik mit anderen (musikalischen, visuellen, tänzerischen) Textwelten oder szenischen Elementen, die es ermöglichen, die Botschaft der Originalkomposition neu zu reflektieren und zu fokussieren und so neu zu hören.

Mit *NeuHören* will die Junge Kantorei einerseits das ‚klassische‘ Konzertpublikum ansprechen und ihm die Chance eröffnen, Hörgewohnheiten für überlieferte Werke des Konzertrepertoires zu reflektieren. Es ist ein Angebot, eben diese Hör-, Seh- und Denkgewohnheiten aufzubrechen. Andererseits ist es die dezidierte Absicht dieser Idee, unsere Konzerte für ein neues, auch ein jüngeres Publikum attraktiv zu machen, das durch die erweiterten Sichtweisen, durch die neuen ästhetischen Verknüpfungen, die wir in unsere Konzertprojekte einbauen, und durch die aktive Beteiligung von Jugendlichen verstärkt und intensiver angesprochen werden soll.

Drei Wege zur Jungen Kantorei

29

Wenn Sie die Musik der Jungen Kantorei schätzen und ihre weitere Arbeit unterstützen möchten, freuen wir uns sehr, Sie in unserem Freundeskreis begrüßen zu dürfen. Der 2014 gegründete Freundeskreis Junge Kantorei e.V. unterstützt die Arbeit des Chores finanziell. Er wird maßgeblich von den langjährigen ehemaligen Vorsitzenden der Jungen Kantorei, Dr. Armin Krauter und Prof. Dr. Richard Wiese, betreut und weiterentwickelt.

Als Mitglied des Freundeskreises helfen Sie durch Spenden in selbst gewählter Höhe, den Ausbau der künstlerischen Arbeit mitzufinanzieren. Sie erhalten regelmäßig Informationen über die kommenden Konzerte, können bei Bedarf über uns Karten reservieren und erhalten alle verfügbaren CDs der Jungen Kantorei zum Subskriptionspreis. Kontaktieren Sie uns gerne, zum Beispiel unter freundeskreis@junge-kantorei.de. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/unterstuetzen/freundeskreis.

Wenn Ihnen unsere Konzerte am Herzen liegen und Sie uns als Privatperson oder als Unternehmen fördern möchten, können Sie Sponsor unserer Konzerte oder Konzertpate werden. Gerne treffen wir mit Ihnen individuelle Vereinbarungen für Ihre Unterstützung der Jungen Kantorei. Senden Sie eine E-Mail an Dr. Michael Weise unter kulturfoerderung@junge-kantorei.de – wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung – oder kontaktieren Sie uns telefonisch. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/sponsoren.

Sie sind herzlich willkommen, bei uns mitzusingen. Die Junge Kantorei probt in selbstständigen Gruppen in zwei Städten ein allen gemeinsames Programm, das zusammen aufgeführt wird. Wir führen keine Aufnahmeprüfung durch, wünschen uns jedoch Chorerfahrung und vor allem eine hohe Bereitschaft, Zeit und Energie in die detaillierte Erarbeitung und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Chorwerk zu investieren.

Probentermine und -orte in Heidelberg und Frankfurt:

Heidelberg: Mittwoch, 20–22 Uhr, CATS Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien, Voßstraße 2, 69115 Heidelberg.

Frankfurt: Donnerstag, 20–22 Uhr, Evangelische Nazarethgemeinde, Feldscheidenstraße 36, 60435 Frankfurt am Main.

Wir freuen uns darauf, Sie kennenzulernen.

Unsere nächsten Konzerte

Advents-Konzerte

28. und 29. November 2026

Frankfurt a. M. und Heidelberg

IMPRESSUM

Dies ist ein Konzertprogrammheft der Jungen Kantorei e.V. aus dem Jahr 2026.

Geschäftsstelle: Michael Weise, Handschuhsheimer Landstraße 100/3, 69121 Heidelberg

Redaktion: Barbara Mittler, Susanne Lehmann

Gestaltung: Tobias Stier

© Eine Produktion der Jungen Kantorei e.V. 2026

Rolläden + Jalousien

**Zum Abholen und Selbsteinbau
oder mit fix und fertiger Montage**

Rollladenzubehör + Ersatzteile
Schalter + Schaltuhren
Rolladenmotore
Aluminiumrollladen
Kunststoffrollladen
Holzrollladen
Vorbaurollladen
Plisseestores
Vertikaljalousien
Innenjalousien
Außenjalousien + Raffstores



Weitere Informationen:
www.Rolladen-Mook.de



Rolladenbau Mook GmbH

Kappusstraße 11 - 13

65936 Frankfurt (Sossenheim)

Telefon: 069 / 34 50 55

E-Mail: SGS@rolladen-mook.de

(2 Min. von A 66) – großer Parkplatz am Haus
Geöffnet: Mo.-Fr. 9.15 –12.45, 14.15 –17.00 Uhr