

Gordon Kampe (Hamburg)

Gedanken zu Wolfgang Rihms »Requiem-Strophen«

Wolfgang Rihms geistliche Werke, die im Laufe der Zeit offenbar einen immer größeren Raum in seinem Werkkatalog einnehmen, sind in aller Regel auch als Diskussion, Auseinandersetzung und Kommentar zu einem geistlichen oder philosophischen Thema zu verstehen. Rihms Praxis in textgebundenen Werken mit unterschiedlichen Textquellen zu arbeiten, ist insbesondere in seiner geistlichen Musik zu beobachten: »Ich versuche, Texte in Kombination mit anderen Texten zum Klingen – eigentlich zum Sprechen – zu bringen. Dass sie nie allein, nur für sich stehen, sondern sich gegenseitig kommentieren. Durch den Zusammenhang, in den sie gestellt sind, werden sie bereits orchestriert.«¹ Im Oratorium *Dies* (1984) waren es Texte von Leonardo da Vinci, die Textfragmente aus dem Graduale und der Vulgata kommentierten, in *Maximum est unum* (1996) kompilierte Rihm etwa Texte von Nikolaus Cusanus und Meister Eckhart, im Passionsoratorium *Deus Passus* (1999/2000) wurden Textstellen des Lukasevangeliums u. a. ergänzt durch das Gedicht *Tenebrae* von Paul Celan. Ähnlich geht Rihm in seinen 2017 uraufgeführten *Requiem-Strophen* für Soli, gemischten Chor und Orchester vor: Geistliche Passagen aus der Vulgata (Isais 40, 6-7), der Missa pro defunctis und Psalmen treffen auf Texte von Rainer Maria Rilke, Johannes Bobrowski, Michelangelo Buonarotti und Hans Sahl. Im Prinzip folgt Rihm in der Textkompilation zwar der Satzfolge der katholischen Totenmesse, die weiteren Texte – in deutscher Sprache – werden kommentierend zwischen die Sätze geschoben. Auffällig ist insbesondere die symmetrische Positionierung der Sonette, die jeweils dem solistischen Bariton vorbehalten sind. Während die Vertonung der weiteren Texte überwiegend von kontrapunktischen, oftmals freitonal gehaltenen Linien bestimmte werden, deklamiert der Solist die Textzeilen fast opernhaft und mit gelegentlich tonalen Zentren. Das erste Sonett, das den zweiten Teil der *Requiem-Strophen* eröffnet, beginnt mit einem recht klaren und nur von einem tiefen *ces* der zweiten Oboe verunsicherten Es-Dur-Akkord, dessen Konturen sich in den folgenden Takten verlaufen, bis der Solist den Text »Des Todes sicher, nicht der Stunde wann« deklamiert. Der vermeintlich tonalen Klarheit des ersten Akkordes wird in der Deklamation entsprochen: Folgt Rihm zunächst dem Wortrhythmus, so wird dieser durch Triolen und eingestreute Melismen sukzessive ins Lineare »aufgeweicht«, wenn es heißt: »Das

¹ Vgl. dazu: Gespräch zwischen Wolfgang Rihm und Max Nyffeler: <https://www.br-musica-viva.de/ohne-ausdruckszwang-rihm-ueber-sein-neues-werk-requiem-strophen/>, letzter Aufruf 28.02.2020.

Leben kurz, und wenig komm ich weiter...« Die Instrumentation in den Sonetten ist, im Vergleich zum größten Teil der lateinischen Requiem-Passagen, ebenfalls dichter und wagt zudem grellere Farben. Als Pars pro toto sei ein Blick auf die Harfenpartie der ersten Takte gerichtet: Einerseits sind Sprünge über wesentlich weitere Tonräume komponiert, andererseits schreibt Rihm auch größere dynamische und artikulatorische Details auf kleinem Raum vor und färbt die Takte so mit einer gewissen Unruhe (Sonett 1, T. 2-4). Rihm selbst spricht jenen Passagen, die eher im Sinne einer Vokalpolyphonie gesetzt sind, sowohl einer »schützende Distanz« als auch eine »Entlastung des Individuums, das sich damit nicht ständig einer Art von Ausdruckszwang ausgesetzt fühlt« zu und »schreckt« in der Instrumentation des Sonettes auch nicht vor klanglichen Topoi zurück, wenn die Stunde des Todes etwa mit einer Glocke beschworen wird (Sonett 1, T. 9). Die Glocken werden einige Takte später (T. 35) nochmals in aller Deutlichkeit in einem der dynamisch prägnantesten Takte des gesamten Werkes auftreten. Während Streicher, Harfe und Vibraphon den Es-Dur-Akkord des Beginns aufgreifen, deuten Hörner, Trompeten und Posaunen auf dem ersten Sechzehntel einen d-Moll-Akkord an, um sich dann ebenfalls in den Es-Dur-Klang einzufügen. Die Holzbläser spielen synchron dazu einen d-Moll-Akkord, die Röhrenglocken spielen die Töne *a* und *d* und sind so ebenfalls Teil des d-Moll-Akkordes. Löste sich die tonale Klarheit in den ersten Takten zu Beginn linear auf, wird auf dem dynamischen Höhepunkt des Teils die Harmonik nun vertikal unsicher und entspricht abermals der Bedeutung des vom Solisten deklamierten Textes, der ebenfalls von Verunsicherung zeugt: »Ach, wann, Herr gibst du das, was die erhoffen, die dir vertraun?«

Die eher gestisch komponierten Rilke-Kommentare fallen, wie erörtert, textlich und musikalisch aus dem ansonsten oft fließenden Charakter der Vokalpolyphonie recht deutlich heraus. Rihm verwendet in den Teilen der *Missa pro defunctis* nicht den kompletten lateinischen Text, sondern spart bestimmte Passagen bewusst aus: so wird beispielsweise das »Dies irae« sowohl textlich als auch musikalisch nur kurz gestreift. Es wird (im *Lacrimosa I*, T. 39-41) in nur drei Takten von den beiden Solo-Sopranistinnen gesungen und beendet eine weit ausladende melodische Linie. Lediglich der aggressive *sforzato*-Akkord im Klavier und der *forte*-Akkord im Vibraphon berichten den Inhalt des größtenteils ausgesparten Textes denkbar knapp. In einem Interview bekannte Rihm, dass ihm die berühmten *Dies irae*-Vertonungen, etwa bei Hector Berlioz und Giuseppe Verdi, zu »inszeniert« vorkämen und er sich vielmehr Gabriel Faurés *Requiem* verbunden fühle: »Das von Fauré liebe ich ganz

besonders. Wegen seiner Diskretion, wegen dieser sanften Entschiedenheit, mit der es die Tröstung in den Mittelpunkt stellt. Es kommt völlig ohne Drohgebärden aus.«² Ein fast brutal anmutender Einsatz der Röhrenglocken (in Kombination mit Vibraphon) grundiert auch den Charakter des – bezogen auf das gesamte Werk – dynamischen Höhepunkts, der zugleich auch als gewissermaßen inhaltlicher, diskursiver Höhepunkt verstanden werden kann (*Lacrimosa II*, T. 113): Als Nachwirkung auf einen großen Chorausbruch gegen Ende des zweiten *Lacrimosas*, steigert Rihm das Orchester in eine bis dahin noch nicht gekannte dynamische Drastik. Zudem ist auch, durch die jeweils höchsten und tiefsten Register, der Tonraum maximal erweitert. In diesen, von scharfen Orgelakkorden drastisch aufgeladenen Klang, setzt der homophon gehaltene Chor, fast schreiend, die Worte »homo reus« und markiert den für Rihm zentralen Punkt, der auch in anderen Werken bereits von größerer Bedeutung war: »Auch in den *Requiem-Strophen* wird stets dann, wenn die Frage nach einem Gott aufkommt, auf den Menschen verwiesen. Der homo reus ist ein altes Thema von mir. In *Dies* war es der an der Natur schuldig gewordene Mensch, wie ich ihn aus Leonardo da Vincis Profezie herauslesen konnte.«³ Der extreme Tonraum und die Drastik der klangfarblichen Mittel treten an der oben beschriebenen Stelle auch daher so deutlich in den Vordergrund, da sie bis zu diesem Punkt fast gänzlich ausgespart wurden. Ähnlich geht Rihm bei der Vertonung des *Hosanna in excelsis* vor: Sowohl rhythmische Deklamation des Textes als auch die aufsteigende melodische Gestalt folgen in der Chorpartie dem hier zu erwartenden Gestus. Die Melodieführung der ersten und zweiten Violinen allerdings, stellt die Aussage in Frage, denn sie erreichen auf dem Wort »in excelsis« mit dem *as* den fast tiefst möglichen Ton. Auch der darauffolgende Akkord in den Bläsern kündigt nicht von ungetrübter Freude in der »Höhe«: ein von Kontrafagott (*h*) und Piccoloflöte (*fis*) in jeweils extremer Lage umrahmter Akkord wird »scharf abgerissen« und gefolgt von tiefsten, drohend pulsierenden Klängen im Klavier und Fagotten, die eine längere melodische Passage in den tiefsten Registern im Blech, Klavier, Fagotten und tiefen Streichern einleiten. Auf das gesungene »Hosanna in excelsis« scheint das Orchester nur mit einem »de profundis« antworten zu können, das sich erst beim *Benedictus* wieder etwas aufzuhellen scheint. Doch auch hier überwiegen die tieferen Register: Während sich im *Benedictus* der Beethoven'schen *Missa solennis* ein Violinsolo in die höchsten Höhen

² Ebd.

³ Ebd.

schwingt, sind es hier Fagott und Solo-Violoncello, die einen melodisch weitschweifenden, solistischen Gesang anstimmen.

Neben den deklamatorischen Szenen des Baritons, den eher an Vokalpolyphonie erinnernden Chorpässagen, stehen insbesondere zwei stets im Duo auftretende Sopranistinnen im Mittelpunkt. Rihm selbst hat im Interview darauf hingewiesen, dass er eine Vorliebe für eine Zweistimmigkeit hat, bei der dann ein Drittes wahrgenommen werden kann: »Das ist wahrscheinlich ein Wunsch, aus einer Dualität eine Art Einstimmigkeit zu erzielen. Also im Grunde der Versuch, aus einem Doppelgesang eine einzige Stimme entstehen zu lassen.«⁴ Bemerkenswert ist vor allem das *Lacrimosa I*, in dem beide Stimmen – melismatisch und aus der Ferne an Imitationstechniken der Vokalpolyphonie erinnernd – über eine Strecke von etwa 30 Takten aus den tieferen Regionen bis hin zu den extremsten Hochtönen geführt werden. Begleitet werden die Stimmen von zwei Altflöten, die einen ähnlichen Tonhöhenprozess durchwandern und, ähnlich wie die Stimmen, so auf kurzem Raum ihren gesamten Klangfarbencharakter ungeschützt darstellen müssen.

Auch ein nur flüchtiger Blick über weite Strecken der Partitur bestätigt den Klangeindruck, dass Rihm eher die tieferen Instrumente verwendet – und dies auch bei Instrumenten, die in extremer Tiefe verhältnismäßig schlecht ansprechen. Rihm komponiert hier, ohne besondere Spieltechniken zu verwenden, die Verunsicherung bzw. die – wie zuvor im *Hosanna* gesehen – Zurücknahme gewissermaßen gleich mit: Der Beginn des *Lacrimosa II* etwa, eingeleitet durch einen extrem tiefen Tritonus (*f-h*) in Tuba und Kontrafagott, ist geprägt durch Triller, Sforzati und Flatterzungen in den beiden im tieferen und mittleren Register gehaltenen Flöten, die so immer wieder die Grenze zum Geräusch streifen und ein klangliche Verunsicherung hervorrufen.⁵ Wenig später (T. 42ff.) übernimmt die erste Oboe eine melodische Passage, die in typischer Oboenlage (*e²*) beginnt und recht schnell abwärts zu den tiefsten Tönen des Instruments weitergeführt wird. Der erste, sozusagen bequem zu spielende Oboenton (*e²*) wiederum, war zugleich der letzte Ton einer Hornmelodie (T. 40ff.), die hier an ein kaum noch höher zu spielendes Ende gelangt und technisch, zumal »dolce« vorgeschrieben ist, äußerst anspruchsvoll ist. Rihm komponiert hier, so könnte dieses instrumentatorische Verfahren gedeutet werden, gleichzeitig mit der Sicherheit und der Unsicherheit der klanglichen Möglichkeiten und rekuriert so auf den fragenden und unsicheren Menschen, der im

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. dazu auch der Beginn von *Nr. V. b Psalm*: Dort spielen Flöte und Altflöte sehr aggressiv in tiefster Lage und nähern sich durch die häufigen Sforzati fast überdeutlich dem Geräusch an.

Mittelpunkt des Werkes steht. Nicht nur mit der stets schwebenden Melodik oder durch die unterschiedlich beschaffenen Texte schafft es Rihm, eine stets fragende Haltung einzunehmen. Es ist insbesondere auch der delikate Umgang mit den verschiedenen Registern der Instrumente, die einen Großteil des Wechselspiels zwischen Gewissheit, Unsicherheit und Fragen ausmacht. Folgerichtig endet das Werk auch lakonisch in diesem unsicheren und fragenden Gestus: Auf ein ausladendes Bratschen-Duo folgen nur noch wenige, zarte Takte des a-cappella-Chores mit Zeilen aus Hans Sahls titelgebendem Gedicht *Strophen*, die immer wieder von Pausen und Fermaten durchzogen werden und so den suchenden Charakter der *Requiem-Strophen* unterstreichen: »...nie gewesen... ...oder... ...kaum... ...oder...«