

## Das Requiem und die beiden Weltkriege

Tod – Erinnerung – Trost – Musik

*Martin J.M. Hoondert*

### 1. Das Requiem

Das Requiem ist eine der großen musikalischen Formen der christlichen Kultur, mit der sich Komponisten seit Jahrhunderten befassen.<sup>1</sup> Das Requiem ist nicht nur eine Reihe von Gesängen oder eine rituell-musikalische Form, sondern auch eine Art und Weise, mit dem Tod umzugehen.<sup>2</sup> Neben diversen anderen bedeutenden musikalischen Formen des Christentums – der Messe, der Passion und dem Stabat Mater – dürfte das Requiem wohl eine der eindringlichsten sein.

Die ‚klassische‘ Totenmesse, wie man sie aus der Gregorianik kennt, entstand im Karolingischen Reich – oder dem, was wir heute so bezeichnen. Ein besonderer Gottesdienst unmittelbar vor einem Begräbnis war in Rom bis ins 10. Jahrhundert unüblich, in Gallien dagegen bereits im 7. und 8. Jahrhundert durchaus gebräuchlich – wobei die Texte der Gesänge jedoch nicht festgelegt waren. In alten Manuskripten finden sich verschiedene Varianten dieser Texte; erst mit dem Konzil von Trient (1545-1563) wurden diese schließlich festgelegt, und proklamiert, dass sie als verbindlich für die ganze Kirche zu gelten hatten.

Die gregorianische Totenmesse besteht aus neun vertonten Teilen:

1. Introitus: Requiem
2. Kyrie
3. Graduale: Requiem
4. Tractus: Absolve, Domine
5. Sequentia: Dies irae, dies illa
6. Offertorium: Domine Jesu Christe
7. Sanctus
8. Agnus Dei
9. Communio: Lux aeterna

Nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) veränderte sich die inhaltlich-theologische Sicht auf die Begräbnisliturgie, und in der Folge wurde

<sup>1</sup> Laurenz Lütteken, *Messe und Motette*, Kassel 2002, S. 83-102.

<sup>2</sup> M. Hoondert, Modern requiem compositions and musical knowledge on death and afterlife, in: Th. Cattoi & Ch. Moreman (eds.), *Death, Dying and Mysticism. The Ecstasy of the End*. New York 2015, S. 235-246.

auch die gregorianische Totenmesse modifiziert.<sup>3</sup> Die auffallendste Änderung ist die Streichung der Sequenz *Dies irae*<sup>4</sup> und die Einfügung eines Alleluia:

1. Introitus: Requiem
2. Kyrie
3. Graduale: Requiem
4. Alleluia: Requiem
5. Tractus: Absolve, Domine
6. Offertorium: Domine Jesu Christe
7. Sanctus
8. Agnus Dei [...] dona eis requiem (sempiternam) oder miserere nobis/dona nobis pacem
9. Communio: Lux aeterna

Viele Komponisten haben das Requiem vertont,<sup>5</sup> wenn auch in der Regel nicht alle oben aufgeführten Teile; oft fügten sie ein *Libera me* hinzu, einen Gesang, der auf die Absolution am Ende des Gottesdienstes folgt, und ein *In paradisum*, das erklingt, während der Sarg mit dem Verstorbenen aus der Kirche zum Begräbnisplatz getragen wird. Die früheste mehrstimmige Vertonung des Requiems, die überliefert ist, stammt von dem flämischen Komponisten Johannes Ockeghem und wird auf das Jahr 1461 oder 1483 datiert.<sup>6</sup>

Die polyphonen Vertonungen des Requiems (ab dem 15. Jahrhundert) wurden für den Einsatz in der römisch-katholischen Kirche komponiert: Bei Begräbnissen, Gedenkgottesdiensten und am Feiertag Allerseelen (2. November).<sup>7</sup> Im 19. Jahrhundert änderte sich das: Die Requiem-Vertonungen von u.a. Berlioz (1837), Brahms (1868), Verdi (1874), Britten (1962), Ligeti (1965), Penderecki (1980) und Webber (1984) wurden für den Konzertsaal komponiert, nicht für eine liturgische Verwendung.<sup>8</sup> Die Verlegung vom Kirchenraum in den Konzertsaal befreite die Komponisten vom vorgegebenen Rahmen der Liturgie und eröffnete ihnen die Möglichkeit, sich von den vorgeschriebenen Texten zu lösen. Einige Komponisten ließen Teile der lateinischen Texte weg. So vertonte Gabriel Fauré in seinem *Requiem* (1893) nur den letzten Vers des *Dies irae*, das *Pie Jesu*, und auch im Offertorium ließ er ein paar Worte weg. Durch diese Eingriffe in den Text und seinen musikalischen Umgang mit dem Material lässt er eine theologische

<sup>3</sup> Werkgroep voor Liturgie Heeswijk, *Door de dood heen. Leer- en werkboek rond avondwake en uitvaart*, Heeswijk 1999, S. 146–149.

<sup>4</sup> Martin Hoondert, De dag des oordeels. Het Dies irae, in: Frank G. Bosman (Hrsg.), *Hemel en hel. Beelden van het hiernamaals in het westers christendom*, Heeswijk 2012, S. 105–121.

<sup>5</sup> Pieter Bergé (Hrsg.), *Dies Irae. Kroniek van het requiem*, Leuven 2011; Robert Chase, *Dies irae. A guide to requiem music*, Lanham 2003; Alec Robertson, *Requiem: music of mourning and consolation*, New York / Washington 1967.

<sup>6</sup> Bergé, S. 57–63.

<sup>7</sup> Martin Hoondert, 'All Souls' Day Requiem Concerts as Civil Rituals, in: *Questions liturgiques = Studies in Liturgy* 94, 2013, S. 330–346.

<sup>8</sup> Vgl. Bergé.

Betrachtungsweise des Todes durchscheinen. „In seiner Praxis als Kirchenorganist hatte Fauré jahrelang unzählige klassische gregorianische Totenmessen begleitet. In seiner eigenen Vertonung wollte er nun nach eigener Aussage der Routine entfliehen, indem er eigene Akzente setzte. Nicht nur auf musikalischem Gebiet allerdings, sondern auch hinsichtlich der theologischen Betrachtungsweise des Todes wählte Fauré seinen eigenen Weg. Die erschreckenden Vorstellungen vom Jüngsten Gericht, welche den Requiem-Kompositionen von Verdi und Berlioz eine so dramatische Wirkung verliehen, wichen bei Fauré einer ruhigen, beinahe kontemplativen Atmosphäre“.<sup>9</sup> Andere Komponisten verwendeten Texte aus anderen Quellen, als der römisch-katholischen Begräbnisliturgie. Ein gutes Beispiel dafür ist Johannes Brahms (1868), der für sein *Deutsches Requiem* Passagen aus dem Alten und Neuen Testament in der Luther-Übersetzung wählte. Wieder andere Komponisten kombinierten die lateinischen Requiemstexte mit solchen ganz anderer Provenienz: So integrierte Benjamin Britten in sein *War Requiem* (1962) einige, während des Ersten Weltkriegs von dem britischen Kriegs-Poeten Wilfred Owen verfassten Gedichte; John Rutter (1986) kombinierte Teile des lateinischen Requiem mit Texten aus der Anglikanischen Begräbnisliturgie, und Karl Jenkins (2005) fügte einige japanische Haikus ein.

Neben diesem ‚Transfer‘ vom Kirchenraum in den Konzertsaal und der damit einhergehenden Transformation von Form und Inhalt vollzog sich im Laufe des 20. Jahrhunderts aber noch eine zweite Entwicklung. In früheren Zeiten war das Requiem auf den individuellen Toten ausgerichtet, war in seiner rituellen Form ein Gebet für das ‚Seelenheil‘ des Verstorbenen. Im 20. Jahrhundert dagegen begegnen uns nun Vertonungen des Requiem, die auf den Tod von Vielen hin ausgerichtet sind, oft als Folge von Krieg, Völkermord oder Terror. Der Musikwissenschaftler Wolfgang Marx führt in der Zeitschrift *Mortality* diverse treffende Beispiele dafür an, u.a. das *Terezin Ghetto Requiem* (1998) des slowakischen Komponisten Silvie Boderova, das zum Gedenken an seine tschechischen und slowakischen Kollegen, die im Zweiten Weltkrieg ums Leben kamen, entstand. Oder das *Requiem auf Hiroshima* (1973) des deutschen Komponisten Siegfried Behrendt und das *Requiem for those who have died of AIDS* (1992) des Kanadiers Clifford Ford.<sup>10</sup>

In diesem Artikel möchte ich drei Requiem-Vertonungen besprechen, die mit den beiden großen Weltkriegen des 20. Jahrhunderts verbunden sind. Diese Totenmessen sind in den Niederlanden entstanden und erlebten hier ihre Uraufführungen. Dazu kommt, dass sie im Rahmen der Gedenkveranstaltungen zum Ersten und Zweiten Weltkrieg von neuem im Blickpunkt des Interesses stehen. Angesichts dieser Tatsachen stellt sich mir die Frage nach der Funktion oder

---

<sup>9</sup> Vgl. Bergé, S. 185.

<sup>10</sup> Wolfgang Marx, Requiem sempiternam? Death and the musical requiem in the twentieth century, in: *Mortality* 17, No. 2, 2012, S. 119-129.

den Funktionen des Requiems in unserer Kultur, in der das Gedenken als *civil ritual* so einen wichtigen Platz einnimmt.<sup>11</sup>

## 2. Das Requiem und die großen Weltkriege des 20. Jahrhunderts: Drei Beispiele

### 2.1 Kees Andriessen

Am 24. Januar 1919 fand in der ‚Harmonie‘ in Hilversum die Uraufführung des *Requiem* des niederländischen Komponisten Kees (Cornelis) Andriessen statt.<sup>12</sup> Die Aufführung wurde am 29. August desselben Jahres in der Grote Kerk in Naarden wiederholt.<sup>13</sup> In diversen Zeitungen erschienen Ankündigungen dieses zweiten Konzertes mit Andriessens *Requiem*, um ihm gebührende Aufmerksamkeit zu verschaffen. Am Tag nach dem Konzert in Naarden veröffentlichte das *Algemeen Dagblad* eine Rezension. Der Autor verweist darin auf den Beweggrund für die Komposition des Werks: Das Leid des ‚Großen Krieges‘. Über das *Requiem* selbst hält sich seine Begeisterung in Grenzen. Seiner Meinung nach ist das Stück ziemlich traditionell gehalten: „Man spürt in dieser Musik keine starke Persönlichkeit, keine forsche Schöpfungskraft“.<sup>14</sup> Auch der Rezensent der Tageszeitung *Het Centrum* bleibt kritisch und findet das *Requiem* nicht überzeugend.<sup>15</sup>

Eine dritte Aufführung fand am 25. März 1938 in Hilversum statt. Auf dem Programm stand neben Andriessens *Requiem* auch das *Stabat Mater* von Antonin Dvorak. In der Ankündigung des Konzerts im *Gooi- en Eemlander* vom 21. März 1938 liest man, dass das Publikum der Aufführungen im Jahr 1919 von der Musik sehr beeindruckt gewesen sei:

Andriessens *Requiem* wurde zur Zeit des großen Weltkrieges komponiert und kurz darauf in Hilversum und in Naarden zu Gehör gebracht, und die stimmungsvoll schöne Musik dieses rührenden Totengesangs hinterließ einen tiefen Eindruck bei den Hörern.<sup>16</sup>

In der Kritik über dieses Konzert wird der Erste Weltkrieg als direkter Anlass zur Komposition dieses Requiems schon nicht mehr erwähnt. Der Rezensent bezeichnet das Werk als einen Ausdruck von Dank und Respekt gegenüber Gott.<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Hoondert, All Souls' Day. Paul Post, Living memory tussen Zivielreligiös herdenken, kunst, healing en attractie: over de meervoudige identiteit van een Holocaustmuseum, in: *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 27, 2011, S. 87-111. Jos Perry, *Wij herdenken, dus wij bestaan: over jubilea, monumenten en de collectieve herinnering*, Nijmegen 1999.

<sup>12</sup> Gooi- en Eemlander, 25.1.1919.

<sup>13</sup> De Tijd, 23.7.1919.

<sup>14</sup> Algemeen Handelsblad, 30.8.1919.

<sup>15</sup> Het Centrum, 1.9.1919.

<sup>16</sup> Gooi- en Eemlander, 21.3.1938.

<sup>17</sup> Gooi- en Eemlander, 26.3.1938.

Kees Andriessen (1865-1947) war in Hilversum und Umgebung ein bekannter Musiker, Dirigent und Komponist, der seine Ausbildung zum Musiker von seinem Vater (Kees Andriessen sen.), Richard Hol (1825-1904)<sup>18</sup> und Bernhard Zweers (1854-1924)<sup>19</sup> erhielt. Sein *Requiem* komponierte er 1918 als Reaktion auf die Schrecken des Krieges. Denn obgleich die Niederlande nicht an diesem Krieg teilnahmen, war man doch über das Leid, das er verursachte, gut informiert. Flüchtlinge – insbesondere aus Belgien – fanden in Holland Aufnahme. Andriessen wollte mit seinem *Requiem* den Wunsch nach Ruhe und Frieden ausdrücken. Im Programmheft der Aufführung im Jahr 1938 kann man lesen: „Der Komponist schrieb dieses Werk unter dem Eindruck des schrecklichen Weltkrieges und stellte sich vor, dass die gesamte Menschheit um Ruhe und Frieden fleht“.<sup>20</sup>

Andriessens *Requiem* besteht aus zehn Abschnitten: Den neun Teilen der klassischen Totenmesse und einem *Libera me*. Auffallend ist die Besetzung der Komposition, die neben Holz- und Blechbläsern ein Solistenquartett (SATB), einen gemischten Chor (SATB) und einen Männerchor (TTBB) verlangt. Darin spiegelt sich die lebendige Chorkultur des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wider, die Andriessen als Dirigent selbst mitgestaltete.<sup>21</sup> Der Komponist verwendet in seinem Werk Motive aus der gregorianischen Totenmesse; insbesondere der Beginn des Introitus (f-g-f) ist ein immer wiederkehrendes Motiv.

Im Rahmen des Gedenkens an den Ersten Weltkrieg vor 100 Jahren sollte Kees Andriessens *Requiem* im Mai 2015 wieder aufgeführt werden. Die Initiative zu dieser Aufführung ging auf seine Enkelin Joke Reinders-Andriessen zurück, die der Stiftung Studiecentrum Eerste Wereldoorlog (Studienzentrum Erster Weltkrieg) die Partitur angeboten hatte.

## 2.2 Hans Lachman

Am 4. Mai 1960 wurde das *Requiem* des deutsch-niederländisch-jüdischen Komponisten Hans Lachman im staatlichen Radio gesendet. Es wurde vom Klein Radiokoor und dem Radio Kamerorkest unter Leitung von Maurits van den Berg<sup>22</sup> aufgeführt und ist vermutlich im Dezember 1959 mitgeschnitten worden.<sup>23</sup> Lachman komponierte sein *Requiem* zum Gedenken an Pfarrer Henri Vullings

<sup>18</sup> Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, Amsterdam 1950, S. 165-170.

<sup>19</sup> Reeser, S. 206-214.

<sup>20</sup> Programmheft 1938, Privataarchiv J. Reinders-Andriessen.

<sup>21</sup> Jan Lamme, *Toonkunst Hilversum 130 jaar, 1882-2012. Wel en wee van een gerenommeerd koor*, Hilversum 2012. Jozef Vos, Nationale kunst en lokale sociabiliteit. De Nederlandse mannenzangvereniging in de negentiende eeuw, in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 112, No. 3, 1997, S. 364-381. Ders., Twee eeuwen Nederlands koorwezen (I en II). Toonkunst in nationaal en lokaal verband, in: *Toonkunst-nieuws*, No. 1 en 2, 1999, S. 34-40. Ders., *De spiegel der volksziel. Volksliedbegrip en cultuurpolitiek engagement in het bijzonder in het socialistische en katholieke jeugdidealisme tijdens het interbellum*, Nijmegen 1993.

<sup>22</sup> Vgl. auch: Danny Nootboom, *100 jaar, De Stem des Volks! Van strijdlid tot oratorium*, Amsterdam 1998. Nieuw Israelietisch Weekblad, 13.5.1960.

<sup>23</sup> Vgl. [http://wiki.muzeekschatten.nl/wiki/Hans\\_Lachman](http://wiki.muzeekschatten.nl/wiki/Hans_Lachman) (aufgerufen am: 27.5.2014).

(1883–1945), der zwischen 1939 und 1945 Gemeindepfarrer in Grubbenvorst (Limburg) war, und dort auch zu den Organisatoren von Versteckmöglichkeiten in der Provinz Limburg gehörte. Auch Lachman, seine Frau und sein Sohn überlebten den Zweiten Weltkrieg nur dank Vullinghs Hilfe. Vullinghs selbst jedoch wurde gegen Ende des Krieges festgenommen und verstarb am 9. April 1945 im Konzentrationslager Bergen-Belsen.

Der Komponist Hans Lachman (1906–1990) wuchs in Berlin auf und zog 1934 nach Holland. Er arbeitete für den Hörfunk, aber auch als Arrangeur für diverse Ensembles,<sup>24</sup> als Pianist, Leiter des Melodia Sextet<sup>25</sup> und als Komponist. Im Nederlands Muziek Instituut liegen mehr als 60 Kompositionen von ihm.<sup>26</sup>

Lachmans *Requiem* ist auch insofern außergewöhnlich, als dass er – als Jude – die römisch-katholische Totenmesse in lateinischer Sprache vertonte. Er bediente sich einer christlichen Form und eines christlichen Inhalts, um seinem Dank an Pastor Vullinghs Ausdruck zu verleihen. Sein *Requiem* nimmt außerdem einen besonderen Platz im Rahmen seines Oeuvre ein: Der Musikwissenschaftler Leo Samama und der Dirigent Patrick van der Linden haben diverse Kompositionen Lachmans miteinander verglichen und kommen zu dem Schluss, dass die kompositorischen Unterschiede zwischen dem *Requiem* einerseits und Lachmans sonstigen Werken andererseits sehr groß sind. In denjenigen, die sie untersucht haben, ist der Ausgangspunkt die chromatische Tonleiter; im *Requiem* sind es dagegen modale Skalen und es ist in einem polyphonen Stil geschrieben. Das kann man als Hinweis darauf verstehen, dass Lachman seine kompositorischen Schreibweise im *Requiem* an die ‚musikalische Lebenswelt‘ Vullinghs angenähert hat,<sup>27</sup> die durch die Gregorianik bestimmt war. Unter anderem, um den Gregorianischen Choral als Gemeindegesang in der Liturgie zu befördern, gründete Vullinghs 1928 das Ward-Institut.

Die Tatsache, dass Lachman ein *Requiem* zu Ehren Pastor Vullinghs komponierte, war jedoch auch Gegenstand der Kritik in jüdischen Medien. So schrieb der Journalist Leo Hoost am 13. Mai 1960 im *Nieuw Israelietisch Weekblad*:

Etwas anderes ist es, dass er Pfarrer Vullinghs nach unserem Dafürhalten vielleicht besser hätte ehren können, indem er beispielsweise Musik für einen jüdischen Gottesdienst komponiert hätte! Vor allem auch, weil Hans Lachman qua Lebensanschauung und –einstellung nicht die geringste Verbindung zum römischen Katholizismus hat, sondern sich im Gegenteil sehr klar bewusst ist, zum jüdischen Volk zu gehören.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Nieuw Israelietisch Weekblad, 17.4.1953.

<sup>25</sup> Nieuw Israelietisch Weekblad, 19.2.1954.

<sup>26</sup> Den Haag, NMI 464.

<sup>27</sup> Information des Agnes Music Management, Mai 2014.

<sup>28</sup> Nieuw Israelietisch Weekblad, 13.5.1960.

Diese Bemerkung sorgte für Diskussionsstoff. Ein Leser des *Weekblad* schrieb einen Brief an die Redaktion, in dem er Lachmans *Requiem* verteidigte:

Besonders feinfühlig ist es von Herrn Lachman, anlässlich des Gedenkens an diesen Helden des Widerstands ganz aus seiner eigenen Haut zu schlüpfen und die Erinnerung an den Verstorbenen mit etwas zu ehren, das aus der Lebenssphäre stammt, die diesem Verstorbenen über alles lieb und teuer gewesen sein dürfte.<sup>29</sup>

Hoost allerdings blieb bei seinem Standpunkt und wiederholte in der folgenden Ausgabe des *Nieuw Israelietisch Weekblad*, dass er es vorgezogen hätte, wenn Pfarrer Vullinghs durch jüdische Musik geehrt worden wäre.<sup>30</sup>

Nach dem Konzert im Mai 1960 geriet Lachmans *Requiem* in Vergessenheit und wurde nicht mehr aufgeführt. Kürzlich jedoch wurde die Partitur in einer Orangenkiste im Schuppen von Hans Lachmans Sohn wiederentdeckt. Agnes van Haaften vom Agnes Music Management ergriff die Initiative, dieses Werk nun wieder erklingen zu lassen und bezog dazu u.a. den Katholischen Rat für Israel mit ein.<sup>31</sup> Im Rahmen des Gedenkens an die Befreiung Grubbenvorsts im Jahr 1944 und zum Andenken an den Pfarrer Vullinghs wird Lachmans *Requiem* dort nun am 9. und 10. April 2015 wieder erklingen.<sup>32</sup>

### 2.3 Roger Moreno Rathgeb

Am 3. Mai 2012 fand in Amsterdam die Uraufführung des *Requiem voor Auschwitz* des Sinti-Komponisten Roger Moreno Rathgeb statt.<sup>33</sup> Es spielten die Roma und Sinti Philharmoniker aus Frankfurt. Am nächsten Tag wurde die Aufführung im staatlichen Fernsehen ausgestrahlt. Rathgeb, der in der Schweiz geboren wurde, aber in Holland lebt, komponierte sein *Requiem* für alle Opfer des Konzentrationslagers Auschwitz,<sup>34</sup> wobei die Aufmerksamkeit sich – aufgrund der Aktivitäten, die rund um dieses *Requiem* organisiert wurden (Konferenz, Ausstellung) – vor allem auf den Genozid an den Sinti und Roma im Zweiten Weltkrieg fokussierte.<sup>35</sup>

Rathgeb ist ein erfahrener Musiker, als Komponist jedoch Autodidakt, und betrachtet sein *Requiem* als „ein musikalisches Denkmal“.<sup>36</sup> Durch die Einbeziehung von sogenannten Zigeunertonleitern betont er seine Motivation zur Komposition dieses Stücks noch, das weit mehr Gedenkmusik, als ein geistliches

<sup>29</sup> Nieuw Israelietisch Weekblad, 20.5.1960.

<sup>30</sup> Nieuw Israelietisch Weekblad, 27.5.1960.

<sup>31</sup> Vgl. <http://www.kri-web.nl/?s=Requiem> (aufgerufen am: 27.5.2014).

<sup>32</sup> <https://www.trouw.nl/home/een-requiem-voor-mijnheer-pastoor-a61e2e8a/> (aufgerufen am: 19.3.2019)

<sup>33</sup> <http://www.requiemforauschwitz.eu> (aufgerufen am: 27.5.2014).

<sup>34</sup> Vgl. auch De Tweede Wereldoorlog in muziek via <http://www.wo2-muziek.nl> (aufgerufen am: 27.5.2014).

<sup>35</sup> Karen Polak, Teaching about the Genocide of the Roma and Sinti during the Holocaust. Chances and challenges in Europe today, in: *Intercultural Education* 24, No. 1-2, 2013, S. 79-92, hier 84.

<sup>36</sup> NRC Handelsblad, 28./29.4.2012.

Werk ist. Die ursprünglich religiöse Bedeutung der Texte geht dann auch in Rathgebs Interpretation unter, wie folgendes Zitat zu bestätigen scheint:

Ungeachtet der traditionellen Messentexte betrachte ich es nicht als ein religiöses Werk. Schauen wir das ‚libera me‘ an, die Befreiung aus dem Abgrund der Hölle. Da geht es um Auschwitz, das ist die Hölle.<sup>37</sup>

Auch Kritiker betrachteten Rathgebs Komposition vor allem als ein Statement gegen den Genozid und die Unterdrückung von Sinti und Roma. Die Aufführung im Mai 2012 wurde gerade wegen dieses Statements in Kombination mit dem ethnischen Hintergrund des Komponisten und der Orchestermitglieder als beeindruckend erfahren. Außerdem waren Bilder und Zeugnisse von Auschwitz-Opfern Teil des Konzertes. Aus musikalischer Perspektive allerdings ist dieses *Requiem* nicht wirklich interessant, wie einer der Rezensenten bemerkt:

Große Emotion – Wut, Ohnmacht und Trauer beherrschen das Klangbild, aber qua Form und musikalischem Inhalt ist das Werk nicht sonderlich tragfähig. Harmonisch und melodisch passiert nicht viel, die Orchesterlinien sind dünn, die Chorpharten fragmentarisch, die Orchestrierung schwach. Am meisten jedoch fehlt ein roter Faden, der den einen Teil mit dem anderen verbindet und eine Struktur in all die Emotion bringt.<sup>38</sup>

Die letzte Aufführung des *Requiem voor Auschwitz* fand am 30. Oktober 2013 in Tilburg statt; bislang sind keine weiteren geplant.<sup>39</sup>

### 3. Das Requiem als Gedenkritual

Die drei oben aufgeführten Requiems-Vertonungen wurden als Reaktionen auf den Ersten bzw. den Zweiten Weltkrieg komponiert. Die geplante Wiederaufführungen von Andriessens und Lachmans *Requiem* und die erst kürzliche Aufführung von Rathgebs Werk passen in unsere Erinnerungs- und Gedenkkultur. Gedenkfeiern bilden ein wichtiges und dominantes rituelles Repertoire in unserem Kulturkreis; nicht umsonst gab der Historiker Jos Perry seinem Büchlein über das Gedenken den Titel *Wij herdenken, dus wij bestaan* (Wir erinnern uns, also sind wir).<sup>40</sup> Gedenkrituale sind tief in unserer Kultur verankert und man kann sie als eine Art von *civil ritual* betrachten; Rituale, durch die eine Gruppe oder Nation ihre Identität ausdrückt und intensiviert. *Civil rituals* haben eine soziale, verbindende und integrierende Funktion.<sup>41</sup> Gleichzeitig geht es bei *civil rituals* im allgemeinen Sinne auch um Macht und *agency*. Wendet man das auf

<sup>37</sup> De Stentor, 3.5.2012.

<sup>38</sup> Brabants Dagblad, 5.5.2012.

<sup>39</sup> <http://www.requiemforauschwitz.eu> (aufgerufen am: 06.2014).

<sup>40</sup> Vgl. Perry.

<sup>41</sup> Marcela Cristi, *From civil to political religion. The intersection of culture, religion and politics*, Waterloo 2001.

Gedenkfeiern an, dann stellen sich Fragen wie: Wer bestimmt, was man gedenkt oder wessen Vergangenheit wird im Gedenkritual rekonstruiert?<sup>42</sup>

### 3.1 Ein Monument

Aus der Perspektive der sogenannten *memory studies* können wir die drei Requiem-Vertonungen als Monumente ansehen – nicht im räumlichen Sinne, aber als Monumente in der Zeit. Die Requiems von Andriessen, Lachman und Moreno Rathgeb sind Monumente, die in und durch die *performance* entstehen. Monumente sind durch physische, räumliche Präsenz charakterisiert: Das Monument steht da und seine Funktionen in Bezug auf die Erinnerung müssen durch wiederkehrende Rituale immer wieder neu aktiviert werden.<sup>43</sup> Ein gutes Beispiel ist etwa das Nationalmonument auf dem Dam in Amsterdam,<sup>44</sup> das normalerweise kaum auffällt und als Ruheplatz für Passanten dient: Menschen sitzen auf den Treppenstufen, Touristen machen Fotos. Die eigentliche Bedeutung dieses Monuments, inkl. seines ikonographischen Inhalts, wird dabei nicht oder kaum wahrgenommen. Am 4. Mai jedoch, dem Tag des nationalen Totengedenkens,<sup>45</sup> fungiert es als Ort der Erinnerung. Der Vollzug des Rituals (die Stille, die Anwesenheit des Königs, das Niederlegen von Blumenkränzen) aktiviert die Funktion des Nationalmonuments. Beim Requiem kann man aus der Perspektive der Aufführung an sich nicht zwischen ‚Monument‘ und ‚Ritual‘ unterscheiden: Es besteht zwar als Partitur, wird Musik aber erst durch die *performance*, die dann sowohl die Schöpfung des Monuments ist, als auch das Ritual, das die Funktionen des Monuments aktiviert.

Im allgemeinen Sinne kann ein Monument, verstanden als „Erinnerungszeichen“,<sup>46</sup> drei Funktionen erfüllen.<sup>47</sup> Erstens weckt seine Aufstellung – oder in diesem Falle die Aufführung eines Requiems – die Erinnerung an bestimmte Tatsachen. Ein Monument ist ein *lieu de mémoire* und richtet sich gegen das Vergessen.<sup>48</sup> Zweitens kann ein Monument eine heilende Wirkung für Menschen

<sup>42</sup> Duncan Bell (Hrsg.). *Memory, trauma and world politics: reflections on the relationship between past and present*, Basingstoke 2010.

<sup>43</sup> Ries Roowaan, *Herdenken in Duitsland. De centrale monumenten van de Bondsrepubliek 1949-1993*, Amsterdam 1999, S. 42.

<sup>44</sup> J.C.H. Blom, Het leed, de vastberadenheid en de mooie vrede. Het Nationaal Monument op de Dam, in: N. van Sas (Hrsg.) *Waar de blanke top der duinen en andere vaderlandse herinneringen*, Amsterdam 2005, S. 191-211.

<sup>45</sup> Melissa de Valk, *Nationale dodenherdenking en bevrijdingsdag. Verleden, heden en toekomst*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Universität Utrecht, Utrecht 2009.

<sup>46</sup> Im englischen Sprachraum unterscheidet man zwischen ‚memorial‘ und ‚monument‘. Im Deutschen spricht man von einem Denkmal.

<sup>47</sup> Vgl. für das hier folgende: Laurie Faro, Van een glimlach die voorbijkwam en het stille verdriet. Plaats en betekenis van monumenten voor levenloos geboren kinderen, in: *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 27, 2011, S. 7-28, vor allem 22-24.

<sup>48</sup> Willem Frijhoff, *De mist van de geschiedenis. Over herinneren, vergeten en het historisch geheugen van de samenleving*, Nijmegen 2011. Rob van der Laarse, *Bezeten van vroeger: erfgoed, identiteit en musealisering*, Amsterdam 2005. Das Konzept ‚lieu de mémoire‘ ist geprägt durch den französischen Historiker Pierre Nora, vgl. Pierre Nora, *Rethinking France*, 4 Bde., Chicago 2001.

haben, die von Verlust betroffen sind. Gedenkrituale, wie die Aufführung eines Requiems, können Teil der gemeinschaftlichen Verarbeitung eines Verlustes sein und kollektiven Trost spenden.<sup>49</sup> Drittens kann ein Monument als Anklage oder Protest dienen.

Obgleich diese drei Funktionen bei jeder der drei hier behandelten Vertonungen der Totenmesse vorhanden sind, kann man doch Akzentverschiebungen erkennen. Andriessens *Requiem* ist vor allem ein Gebet um Ruhe und Frieden. Durch die Komposition und Aufführung des Werks suchte der Komponist die Schrecken des Ersten Weltkriegs zu verarbeiten; an sich ist sein *Requiem* eine *coping*-Strategie. Er benutzt die Musik als einen Weg zum Frieden und trägt – zumindest ist das seine Intention – zu einem Prozess von politischem, sozialem und individuellem *healing* bei.<sup>50</sup> Lachmans *Requiem* ist in erster Linie Ausdruck der dankbaren Erinnerung an Pfarrer Vullinghs. Das *Requiem* von Moreno Rathgeb ist dagegen ein klares Beispiel für Protest: Er klagt die niederländische Gesellschaft an, den Genozid an den Sinti und Roma zu vergessen, und gleichzeitig wehrt er sich gegen den Krieg im Allgemeinen. Die *performance* seines Requiems steht ganz im Zeichen des „so etwas nie mehr“. An sich hat sein *Requiem* eine normative Wirkung, denn es bestärkt und verstärkt die Identität der Sinti und Roma und weist die niederländische Gesellschaft auf die Tatsache hin, dass ein nicht unbedeutender Teil der Geschichte des Zweiten Weltkriegs nach wie vor im Dunkel liegt. So verleiht Rathgeb dem, was vergessen oder verdrängt wurde, Klang und pflanzt damit die Erinnerungen in unser kollektives Gedächtnis ein.<sup>51</sup>

Dabei ist es übrigens wesentlich, zwischen den Intentionen des Komponisten und der Rezeption durch Hörer und Kritiker zu unterscheiden,<sup>52</sup> was sich beispielsweise aus der Art und Weise, wie Andriessens *Requiem* 1938 rezensiert wurde, ersehen lässt: In der Kritik nach dem Konzert wird der Erste Weltkrieg gar nicht mehr erwähnt; es scheint, als sei das Werk kein Denkmal mehr für die Opfer des ‚Großen Krieges‘, sondern nur noch ein Requiem. Durch die (geplante) Wiederaufführung sowohl von Andriessens als auch von Lachmans *Requiem* werden, so scheint es zumindest, die Intentionen der Komponisten wieder in den Vordergrund gerückt und die Vertonungen wieder – und nachdrücklich – in ihre ursprünglichen Kontexte gestellt.

### 3.2 Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft

Die drei angeführten Funktionen des Monuments – Erinnerung, Trost und Heilung sowie Protest – können wir im Konzept ‚Anamnese‘ zusammenfassen.

<sup>49</sup> Paul Post, Albertina Nugteren en Hessel Zondag, *Rituelen na rampen. Verkenning van een opkomend repertoire*, Kampen 2002, S. 80.

<sup>50</sup> Olivier Urbain (Hrsg.), *Music and conflict transformation. Harmonies and dissonances in geopolitics*, London 2008.

<sup>51</sup> Liedeke Plate en Anneke Smelik, Performing Memory in Art and Popular Culture. An Introduction, in: Dies. (Hrsg.), *Performing Memory in Art and Popular Culture*, New York 2013, S. 1-22, hier 11.

<sup>52</sup> Roowaan, S. 38.

Anamnese bedeutet: In der Gegenwart mit dem Blick in die Zukunft der Vergangenheit gedenken. Auf das Requiem angewandt heißt das, dass die *performance* des Werkes in der Gegenwart tröstend und heilend wirkt, auf die Vergangenheit verweist (Erinnerung) und im Hinblick auf die Zukunft eine Änderung der Haltung zuwege bringen möchte (Protest). Im anamnetischen Handeln werden die drei Zeiten – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – zusammengebracht und aufeinander bezogen. Darin kann man eine Analogie zu der Art und Weise, wie wir Musik hören, entdecken.<sup>53</sup> Musik hören bedeutet, dass wir die einzelnen, messbaren Klänge als Bewegung wahrnehmen. Zu Musik werden Klänge erst, wenn man der nicht-messbaren Dynamik gewahr wird, wenn man hört, dass der eine Ton auf dem Weg zum nächsten ist. Diese dynamische Qualität der Töne eröffnet uns einen neuen Umgang mit der Zeit. Musik spielt sich in der Zeit ab, aber durch die Beziehungen zwischen den Tönen, die erwarteten und tatsächlich eintretenden Steigerungen und Abschwächungen, erfährt man Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig. Im ‚Jetzt‘ der Musik hören wir nicht nur die Töne, die schon erklingen sind, sondern antizipieren auch die, die noch kommen werden. Wir nehmen die Töne in einem Beziehungsnetzwerk von Tönen wahr, aber was wir konkret hören, ist immer ein ‚Jetzt‘, in dem Vergangenheit und Zukunft mitklingen. Oder anders gesagt: Im ‚Jetzt‘ der Musik erfahren wir die Zeit in ihrer ganzen Ausdehnung.<sup>54</sup>

Die Hörerfahrungen vergangener Zeiten (1919, 1938 und 1960) sind schwer zu erforschen. Da sowohl zu Andriessens als auch zu Lachmans *Requiem* nur wenige Kritiken vorliegen, ist das ‚Jetzt‘ der Hörerfahrung nicht zu rekonstruieren. Anders ist das bei den Wiederaufführungen der beiden Werke und bei Rathgeb's *Requiem voor Auschwitz* (das auf YouTube zu sehen und zu hören ist und von dem darüber hinaus auch eine DVD erhältlich ist): Bei diesen Aufführungen wurden alle drei Werke jeweils in einen Bedeutungsrahmen gestellt und dank dieses Kontextes (Titel, Programmbuch, Gelegenheit) wusste man, dass sie die Erinnerung an die großen Kriege des 20. Jahrhunderts wecken möchten. An sich sollen die *performances* den Hörer überzeugen oder ihm etwas beibringen.<sup>55</sup> Doch geschieht das auch tatsächlich in dem Moment, in dem man der Musik lauscht, in ihr aufgeht und sich intensiv mit ihr befasst? Anders gefragt: Entspricht die anamnetische Wirkung der Musik derjenigen der *performance* als Ganzes? Ich denke, nein. Auch wenn diese drei Requiem-Vertonungen in die Vergangenheit weisen: Während man die Musik hört, kann man nicht anders als im ‚Jetzt‘ der Musik befangen zu

<sup>53</sup> Erik Heijerman, Muziek, taal en betekenis, in: Martin Hoondert, Anje de Heer en Jan D. van Laar (Hrsg.), *Elke muziek heeft haar hemel. De religieuze betekenis van muziek*, Budel 2009, S. 17–45, hier 23–24 und 39–40.

<sup>54</sup> Kathleen Harmon, *The mystery we celebrate, the song we sing. A theology of liturgical music*, Collegeville 2008, S. 33. Vgl. auch: Martin Hoondert, Muziek die er toe doet. Over de ervaring van muziek als betekenisvolle structuur', in: Roger Scruton, Vincent Meelberg en Martin Hoondert (Hrsg.), *Meer dan ontspanning alleen. Over het belang van muziek*, Budel 2010, S. 65–79.

<sup>55</sup> Richard Schechner, *Performance studies. An introduction*, New York / London 2006, S. 46–48.

sein. Zwar sind in diesem ‚Jetzt‘ die musikalische Vergangenheit und Zukunft präsent, doch nur auf einer rein kognitiven Ebene, mit Bezug zur Vergangenheit und Zukunft unserer Zeit. Es besteht durchaus eine Analogie zwischen dem Zeiterleben der anamnetisch-musikalischen Erfahrung einerseits und dem anamnetischen Zeiterleben der *performance* im Ganzen andererseits, aber sie fallen nicht zusammen, da die Musik schlicht nicht in der Lage ist, auf konkrete Geschehnisse in der Zeit zu verweisen. Musik im Allgemeinen – also auch Musik, die mit den großen Kriegen des 20. Jahrhunderts in Verbindung steht – versetzt uns, wenn wir ihr wirklich lauschen, immer ins ‚Jetzt‘. Diese Erfahrung ist befreiend. Oder, mit den Worten des großen Philosophen Schopenhauer – in der nicht-metaphysischen Neuformulierung von Peter Kivy:

Musik ist die einzige Kunst, welche die anschauliche Welt, in der wir leben, ausdrücklich nicht zum Gegenstand hat. So liegt ihre einzigartige, befreiende Kraft nicht in der Art dessen, was sie repräsentiert, sondern eben in dessen Abwesenheit.<sup>56</sup>

Das Schöne und Besondere ist, dass wir diese befreiende Erfahrung mit den Hörern von damals, den Hörern von 1919, 1938, 1960 und 2012-2013 teilen. Wenn die Musik erklingt, sind wir frei – sobald sie aufhört, finden wir uns im Chaos der historischen Zeit wieder. Aber, wie ich vermute, auch als anderer Mensch; denn der Trost und der ethische Appell, die mit der befreienden Kraft der Musik einhergehen, dürften nicht ohne Wirkung bleiben.

### **Samenvatting**

In dit artikel worden drie toonzettingen van het requiem besproken. Deze drie requiemzettingen, van respectievelijk Kees Andriessen (1918), Hans Lachman (1959) en Roger Moreno Rathgeb (2012), zijn verbonden met de twee grote oorlogen van de twintigste eeuw en zijn ontstaan en voor de eerste keer uitgevoerd in Nederland. Andriessen schreef zijn Requiem onder de indruk van de Grote Oorlog en beschouwde zijn compositie als een smeekbede om rust en vrede. De jood Lachman componeerde zijn Requiem ter ere van pastoor Vullings die zijn familie aan een onderduikadres had geholpen. Rathgeb wil met zijn Requiem voor Auschwitz aandacht vragen voor een vergeten groep slachtoffers: de Roma en de Sinti die in de Tweede Wereldoorlog zijn vermoord. Voor zowel het requiem van Andriessen als dat van Lachman werden in het kader van de herdenkingen van de Eerste en Tweede Wereldoorlog (respectievelijk 100 en 70 jaar geleden) uitvoeringen gepland. Het requiem van Rathgeb genoot vanaf de première in 2012 grote belangstelling. Dit roept de vraag op naar de functie(s) van het requiem in onze cultuur waarin herdenkingen zo'n grote plaats innemen. Is de uitvoering van

---

56 Zitiert in: Elmer Schönberger, *Het gebroken oor. Over muziek*, Amsterdam 2007, S. 36.

een requiem een manier van herdenken, een civil ritual? Kunnen we de uitvoering van een requiem beschouwen als een monument voor oorlogsslachtoffers?

