

HERMANN JUNG (MANNHEIM)

**ROBERT SCHUMANN UND DAS „REQUIEM“:
ZUM WANDEL VON LITURGIE, GATTUNGSGESCHICHTE
UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS IN DER ERSTEN HÄLFTE
DES 19. JAHRHUNDERTS**

I

Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höheren Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu fern mehr sein.¹

Diese Zeilen schrieb Robert Schumann im Januar 1851 an August Strackerjan, einen seiner Verehrer aus Oldenburg. Sie belegen ein wachsendes Interesse des Komponisten an einem Sujet und an Gattungen, die in früheren Jahrzehnten für ihn kaum eine Rolle spielten und zugleich einen intensiven Wandel hinsichtlich historischer, ästhetischer, formaler und aufführungspraktischer Aspekte vollzogen hatten. Es erstaunt weiterhin, dass sich Schumann um die Jahrhundertmitte vermehrt mit „Requiem“-Texten und -kompositionen beschäftigte, so mit einem Lied als Abschluss des Nikolaus-Lenau-Zyklus op. 90, mit Goethes poetischen „Exequien“ für Mignon aus dem Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* op. 98b sowie mit der Vertonung des liturgischen Requiemtextes op. 148. Dazu kam der Plan eines „Deutschen Requiems“, der jedoch nicht verwirklicht wurde. Diese Werke stehen zudem allesamt in biographischen und sozialhistorischen Zusammenhängen.

II

Nach den Dresdner Jahren seit 1844 übernahm Schumann ab August 1850 als Nachfolger von Ferdinand Hiller das Amt eines Städtischen Musikdirektors in Düsseldorf. Bereits drei Jahre zuvor hatte die Stadt Zwickau ihm zu Ehren ein „Schumann-Fest“ veranstaltet. Er leitete dort den Männerchor „Liedertafel“ und gründete einen Verein für Chorgesang. Im gleichen Jahr 1847 wurde auch der Deutsche Tonkünstlerverein ins Leben gerufen. Solche Musik- und Chorver-

¹ Schumann, Robert. *Briefe*. Neue Folge. Hrsg. von F. Gustav Jansen. Leipzig 1904, S. 335.

einigungen bildeten ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die entscheidende Basis zum Aufbau einer bürgerlichen Musikkultur in Deutschland, sie löste damit die Vorherrschaft der Höfe, des Adels und der Kirche hinsichtlich Auftraggeber, Musikmäzenatentum und Organisationsformen ab. Geistliche Musik jeglicher Couleur fand jetzt ihre Aufführungsorte bei öffentlichen Musikfesten oder in städtischen Konzertsälen. Paradebeispiele dafür sind die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys: *Paulus*, vom Frankfurter Caecilienverein in Auftrag gegeben, wurde an Pfingsten 1836 beim 18. *Niederrheinischen Musikfest* in Düsseldorf uraufgeführt, *Elias* 1846 beim Birmingham Music Festival in England auf Einladung des dortigen Musikmanagers.

Die Aufgaben, die Schumann als Musikdirektor in Düsseldorf erwarteten, waren recht umfangreicher und vielfältiger Art. Er hatte den Laienchor und das professionelle Orchester des Allgemeinen Musikvereins zu leiten und pro Wintersaison zehn Abonnementkonzerte zu planen und durchzuführen. Dazu kamen zwei bis drei kirchenmusikalische Aufführungen pro Jahr, die im Rahmen katholischer Gottesdienste in der Stadt abgehalten wurden.²

Schumann ging seine Arbeit zunächst mit großem Elan an, selbst als Protestant im katholisch orientierten Rheinland erntete er zunächst Zustimmung und Erfolg für sein Wirken. Dies galt insbesondere für die Ausrichtung und Durchführung des Niederrheinischen Musikfestes im Mai 1853, bei dem er u.a. Händels *Messias* aufführte. Eine Reise mit Clara im Herbst 1850 nach Köln und die Faszination des Domes mag Schumann zu seiner dritten *Symphonie*, der „*Rheinischen*“, und zum 4. Satz mit der Bezeichnung „Feierlich“ angeregt haben. Ein direkter Zusammenhang mit der Zeremonie einer Kardinalserhebung, die der erste Schumann-Biograph Wilhelm Josef von Wasielewski 1858 mit der Satzüberschrift „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ assoziieren wollte, hat sich durch die Forschung als nicht haltbar erwiesen.³ Die polyphone Formstruktur des Bläasersatzes mit den hier erstmals eingesetzten Posaunen und ein archaisch streng anmutender Gesamtcharakter scheint eine quasi liturgische Szenerie im Innenraum des Domes zu evozieren.

Man darf zudem nicht außer Acht lassen, dass die Wiederbelebung der Musik Johann Sebastian Bachs in diesen ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unaufhaltsam voranschritt. Schumann selbst hatte mit seiner Bewunderung für den Thomaskantor, mit Kontrapunktstudien, den Fugen über B-A-C-H und Bearbeitungen von Bachs Werken mit dazu beigetragen. Ein Höhepunkt war zweifellos die Aufführung der von ihm sehr geschätzten *Johannespassion* 1851, die er im Sinne „romantisch“ orientierter Aufführungspraktiken gekürzt und mit veränder-

² Zu den Daten vgl. Spies, Günther. *Robert Schumann*. Stuttgart 1997, insbes. S. 21–23; weiterhin Edler, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit*. Laaber 1982.

³ Spies, *Op. cit.*, S. 273–74; Demmler, Martin. *Schumanns Sinfonien*. Ein musikalischer Werkführer. München 2004, insbes. S. 65–77 (3. Sinfonie).

ter Instrumentation (u.a. Klarinetten, Klavier als Continuobegleitung bei Secco-Rezitativen) dem Düsseldorfer Publikum vorstellte.

III

Zu liturgischen und musikalischen Totenfeiern und ihren Ritualen hatte Schumann um 1850 offensichtlich eine besondere Affinität. Drei ganz unterschiedliche Kompositionen, die alle mit der Bezeichnung „Requiem“ verbunden sind, zeigen zugleich den Wandel, den die Liturgie des Totenoffiziums wie die Vertonungspraxis der musikalischen Gattung Requiem seit Beginn des Jahrhunderts genommen hatten. Mit Musik versehene Totenfeiern werden gleichsam säkularisiert, zu höfischen oder auch zu staatlich verordneten Repräsentationsveranstaltungen eingesetzt. Damit geht ein erweitertes, ein neues Verständnis des Religiösen einher, auch ein neuer Umgang mit dem Phänomen Sterben und Tod. Am Ende steht mit dem *Deutschen Requiem* von Johannes Brahms (1866–69) ein Werk, das den liturgischen Text eliminiert und eine eigene Textauswahl aus der Bibel trifft.

Natürlich gibt es weiterhin die traditionelle liturgiebezogene Totenmesse, doch auch hier in gewandelten Formen und Aufführungspraktiken. So werden Requien im sogenannten „Landmessenstil“ geschrieben mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder nur einer Orgel mit leicht zu singenden Chorpartien. Die Forderung der päpstlichen Enzyklika „Annus qui“ von 1749, wieder mehr Kirchenmusik a cappella, d.h. rein vokal zu schreiben, kommen zahlreiche Komponisten auch im 19. Jahrhundert nach. Diesen oft ohne großen künstlerischen Anspruch geschaffenen und ganz auf gottesdienstliche Funktionalität ausgerichteten Werken stehen solche gegenüber wie das frühe *Requiem* (1849) von Anton Bruckner, das liturgischen Einsatz und kompositorische Qualität miteinander zu verbinden weiß.

Die tiefe Stimmlage, ein getragenes Tempo und der Einsatz von Blechblasinstrumenten wie Trombonen (Trompeten) und Posaunen zählen zu den wesentlichen Elementen musikalisch kompositorischer Semantik der Gattung Requiem, um Trauer, Klage und die Schrecken des Jüngsten Gerichts zu symbolisieren. Dies wird durch die liturgischen Reformen nach dem Tridentiner Konzil insbesondere dadurch virulent, dass jetzt die aus dem Mittelalter stammende Sequenz *Dies irae* einen festen Platz in der Abfolge des Requiems erhält und seit diesem Zeitpunkt auch mehrstimmig vertont wird. Die sprachliche Ausdruckskraft und der Bilderreichtum der Sequenz, in der das „Dies irae“ gleichsam als Refrain mehrmals wiederkehrt, wird durch eine ebenfalls aus dem 13. Jahrhundert stammende Chormelodie ergänzt; sie entspricht in ihrer paarigen Anlage und klaren Gliederung den gereimten Versen des Textes. Es nimmt deshalb nicht wunder, dass Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts die *Dies irae*-Melodie als musikalisches Zitat auch in Instrumentalwerken mit semantischem Hintergrund eingesetzt haben, so Hector Berlioz in seiner *Symphonie phantastique* (1830), Franz Liszt im als *Totentanz* bezeichneten Konzertstück für Klavier und Orchester (1849) oder Gustav Mahler in seiner II., der „Auferstehungs“-Symphonie.

Von den großen Requiemvertonungen mit liturgischem Text bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kannte Schumann zumindest die *Grande messe des morts* von Hector Berlioz, wie aus einer Tagebuchnotiz hervorgeht. Sie wurde 1837 im Pariser Invalidendom uraufgeführt und fällt durch ihre Monumentalität in der Besetzung auf, die alles bisher Dagewesene in den Schatten stellt. Um die 450 Sänger und Instrumentalisten sollen mitgewirkt haben bei dieser musikalischen Gedächtnisfeier, die die französische Regierung unter ihrem „Bürgerkönig“ Louis Philippe u.a. für die Opfer der Julirevolution von 1830 in Auftrag gegeben hatte. Im „Tuba mirum“ der Sequenz werden vier groß besetzte Bläserorchester für den Posaunenruf der Endzeit aufgeboten, die den Eindruck des Grauens und der menschlichen Verzweiflung gleichermaßen hervorrufen sollen. Im *Offertorium* („Domine Jesu Christe“), dem „Chor der Seelen im Fegefeuer“, wird erneut die verzweifelte Ausweglosigkeit musikalisch symbolisiert durch die Darstellung von „Sprachlosigkeit“ der bis ins Innere erschütterten Seelen. Der Chor stammelt nur einzelne Worte, von den Instrumentalstimmen vielfach überlagert (Vorder- und Hintergrund!). Erst der im Text gegebene Hinweis auf die Abraham von Gott gegebene Erlösung und auf die Lichtgestalt des Heiligen Michael hellt auch die Musik nach D-Dur auf.

Der tragische Tod seines Förderers und Freundes Robert Schumann 1856 veranlasste Johannes Brahms, den schon wesentlich früher gefassten Plan einer Trauerkantate in die Tat umzusetzen. Die Auswahl der biblischen Texte nach der Luther-Übersetzung aus dem Alten und Neuen Testament sowie aus den Apokryphen war bereits ein wesentlicher Teil seiner musikalischen Komposition. Die Schriftstellen sprechen allesamt von Leid und Tröstung der Hinterbliebenen, weisen auf die Tatsache des Todes im menschlichen Leben und zugleich auf die Hoffnung auf ein Wiedersehen hin. Brahms nennt sein Werk *Ein deutsches Requiem*, das 1869 im Leipziger Gewandhaus erstmals vollständig aufgeführt wurde. Es ist in der Gattungs- und Mentalitätsgeschichte der Totenmesse im Allgemeinen wie insbesondere im 19. Jahrhundert ein einzigartiger Sonderfall. Die Einstellung zu Sterben und Tod hat sich entscheidend gewandelt. Nach der Anonymität eines Einzelnen wird jetzt der Blick verstärkt auf eine persönlich nahestehende Person gerichtet und zugleich auf die, die ihm nahe standen, so die These von Philippe Ariès.⁴ Dabei spielt die Erlösung des Verstorbenen von langem Leiden ebenso eine Rolle wie die Sanftheit, ja Schönheit des Todes. So schrieb Franz Liszt über sein *Requiem für Männerstimmen* (1867/68): „In meinem ‚Requiem‘ versuchte ich, der milden, erlösenden Stimmung des Todes Ausdruck zu verleihen.“⁵ Gabriel Fauré vertont in seinem *Requiem* (1887/88) die Sequenz *Dies irae* erst gar nicht, wehrt sich vielmehr gegen den „grausamen Anthropomorphismus einer ‚göttlichen Gerechtigkeit‘, welche die aufgeblasene Vorgehensweise menschl-

⁴ Ariès, Philippe. *Geschichte des Todes*. [1. Aufl. 1960]. München 2005, S. 521–602 („Die Zeit der schönen Tode“).

⁵ Brief vom 22. Februar 1883 an Lina Ramann, in: La Mara (Hrsg.). *Lissts Briefe*. Bd. 2, Leipzig 1900, S. 348.

cher Gerichtshöfe nachbilde“ und legt dafür mehr Wert auf „Zartheit, Vergebung und Hoffnung“. „Mein Requiem [...] drücke nicht den Schrecken des Todes aus, sagte man mir, jemand nannte es vielmehr ein Wiegenlied des Todes. Aber so empfinde ich den Tod nun mal: wie eine gelungene Befreiung, ein Sehnen nach jenseitigem Glück, nicht als eine schmerzvolle Passage.“⁶ Im protestantischen Bereich entstehen zudem Requien ohne den traditionell-liturgisch Requiemtext, etwa Robert Schumanns *Requiem für Mignon* (1849) oder Anfang des 20. Jahrhunderts das *Requiem* (1914) des Katholiken Max Reger nach einem Gedicht von Friedrich Hebbel.

IV

Im Goethejahr 1849 zur Feier seines 100. Geburtstages befasste sich Schumann mit einer Reihe von lyrischen Texten und mit einer Szene aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, einem Roman, der zum bürgerlichen Bildungsgut der Zeit zählte und den er bereits mehrmals gelesen hatte. Es waren einmal die Gesänge des Harfners und die der Mignon, zum anderen die von Goethe als „Exequien“ bezeichnete Trauerfeier für Mignon. Der Harfner stellt sich am Ende des Romans als der Vater des Mädchen aus einer inzestuösen Verbindung heraus. Mignon gehört wie Peri oder Genoveva zu den rätselhaften, geheimnisvoll mythischen, empfindsamen weiblichen Figuren, deren Schicksal Schumann besonders berührte. Nachdem Goethes Romanheld Wilhelm Meister als Abschluss eines Bildungs- und Reifeweges seinen Lehrbrief erhalten hatte, werden im „Saal der Vergangenheit“ die „Exequien“ für die verstorbene Mignon als öffentliche Feier zelebriert. Schumann übernimmt als Vorwort der Partitur die Originalworte Goethe nahezu wörtlich:

Am Abend fanden die Exequien für Mignon statt. Die Gesellschaft begab sich in den Saal der Vergangenheit und fand denselben auf das sonderbarste erhellt und ausgeschmückt. Mit himmelblauen Teppichen waren die Wände fast von oben bis unten bekleidet, so daß nur Sockel und Fries hervorsahen. Auf den vier Candelabern in den Ecken brannten große Wachsackeln, und so nach Verhältniß auf den vier kleineren, die den Sarkophag umgaben. Neben diesem standen vier Knaben, himmelblau mit Silber gekleidet und schienen einer Figur, welche auf dem Sarkophag ruhte, mit breiten Fächern von Straußenfedern Luft zuzuweh'n. Die Gesellschaft setzte sich und zwei Chöre fingen mit holdem Gesang an zu fragen:

Wen bringt uns zur stillen Gesellschaft?

Einen müden Gespielen bringen wir euch;

lasst ihn unter euch ruh'n,

bis das Jauchzen himmlischer Geschwister ihn dereinst wieder aufweckt!

Mit dieser Frage und Antwort setzt die Vertonung ein. Schumanns Plan war ursprünglich, die Klavier begleiteten Gesänge von Harfner und Mignon und das

⁶ Zitate nach Leuchtman, Horst – Mauser, Siegfried (Hrsg.). *Messe und Motette*. (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9). Laaber 1998, S. 307.

„Requiem“ für Mignon als Zyklus in einem Opus zu vereinen.⁷ Eine Reihe von musikalischen Indizien, u.a. die kompositorische Zielgerichtetheit und die Tonartendisposition, sprechen dafür. Der Druck wies dann die Werke als op. 98 a und b aus. Das *Requiem* ist als sechsteilige Kantate für zwei Chöre, Soli und Orchester angelegt. Der Goethesche Text verharrt keineswegs in Klage und Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen, sondern nimmt die Vergänglichkeit des Irdischen und den Tod zum Anlass, die hier Zurückgebliebenen wieder ins tätige Leben zurückzuführen: „Kinder, kehret ins Leben zurück! Eure Tränen trockne die frische Luft, die um das schlängelnde Wasser spielt. Entflieht der Nacht!“, so fordert der Solobass (Nr. 5) die Trauergesellschaft auf. Und der Chor antwortet in einem gleichermaßen hymnisch wie freudig befreiten homophonen Satz. „Kinder! Eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit!“ Zuvor hatte ein Männerchor (Nr. 4) zu „In euch lebe die bildende Kraft, die, das Schönste, das Höchste hinauf über die Sterne, das Leben trägt“ zur Begleitung von Hörnern und Posaunen einen fast freimaurenerisch anmutenden Gesang angestimmt. Wie der Bläsersatz werden auch weitere Instrumente semantisch eingesetzt, so die Trompeten am Schluss als Zeichen des Lebens oder die Harfe als Symbol himmlischer Transzendenz. Der gesamte Ablauf evoziert ein textlich wie musikalisch paraliturgisches Ritual, eine von lyrisch empfindsamen Dialogen, von der Harmonie der Farben und der Musik bestimmte räumliche Inszenierung einer imaginären Totenfeier.

Mit „Requiem“ ist das letzte, das 7. Lied eines im August 1850 entstandenen Zyklus von sechs Gedichten nach Nikolaus Lenau überschrieben.⁸ Schumann hatte es den Lenau-Vertonungen zum Gedenken an den Dichter hinzugefügt in dem irrigen Glauben, dieser sei bereits gestorben. Die Uraufführung der Klavierlieder fand im privaten Kreis am 25. August statt, Schumann erfuhr erst dort von Lenaus Tod drei Tage zuvor am 22. August – in jedem Fall war die Liedkomposition ein „Requiem“ für den Dichter! Der zugrunde liegende Text stammte aus einer mittelalterlichen lateinischen Liebeslyrik, die Heloise, der Geliebten Abaelards, zugeschrieben wird und in einer 1846 erschienenen Textsammlung von Leberecht Dreves erschien. Wie beim *Requiem für Mignon* lassen sich auch hier Korrespondenzen textlicher wie musikalischer Art zu den im Zyklus vorangegangenen Vertonungen feststellen. Schumann übernimmt aus der genannten Textsammlung den Zusatz „altkatholisches Gedicht“, wohl um den Zusammen-

⁷ Zu Details vgl. Ewert, Hansjörg. Lieder, Gesänge und Requiem aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ op. 98a/b. In: Loos, Helmut (Hrsg.). *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*. Laaber 2005, S. 140–155; Ewert, Hansjörg. Requiem für Mignon op. 98b. In: Tadday, Ulrich (Hrsg.). *Schumann. Handbuch*. Stuttgart – Weimar – Kassel 2006, S. 505–508.

⁸ Vgl. Ackermann, Peter. Sechs Gedichte nach Nikolaus Lenau und Requiem für eine Singstimme und Klavier op. 90. In: Loos, *Op. cit.*, S. 104–107; Tewinkel, Christiane. Lieder nach Lenau und Requiem op. 90. In: Tadday, *Op. cit.*, S. 440–442.

hang zwischen religiösem Ritus und Totengedenken herzustellen. In der Tat weist der Text Parallelen zum *Intröitus* der Totenmesse auf. Dort heißt es:

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.
Ewige Ruhe gib ihnen, Herr, und ewiges Licht leuchte ihnen. Dir gebühret Lobgesang, Gott in Zion, und Anbetung soll dir werden in Jerusalem; erhöre mein Gebet, zu dir komme alles Fleisch.

Die ersten beiden Strophen des „altkatholische Gedicht“ lauten:

| | |
|---|--|
| Ruh' von schmerzreichen Mühen aus und heißem Liebesglühen! Der nach seligem Verein trug Verlangen, ist gegangen zu des Heilands Wohnung ein. | Dem Gerechten leuchten helle Sterne in des Grabes Zelle, ihm, der selbst als Stern der Nacht wird erscheinen, wenn er seinen Herrn erschaut in Himmelspracht. |
|---|--|

Das „lux aeterna“ der Liturgie korrespondiert mit dem „Stern der Nacht“; die ewige Ruhe, das Eingehen in die ewige Herrlichkeit und die Gebetshaltung verbinden die Texte gleichermaßen; sie bilden zugleich die Grundlage für Schumanns Vertonung: Das ganze Lied durchziehende Sechzehntelketten in der rechten Hand, zu spielen „wie Harfentöne“, ein verhaltener Charakter, ein musikalisches In-sich-Ruhen ohne größere dynamische oder agogische Veränderungen.

Das dritte „Requiem“ nach den poetisch-lyrisch dialogisierenden „Exequien“ für Mignon und der zwischen Liebeslyrik und Religiosität angesiedelten Liedvertonung verwendet den kanonischen Text der katholischen Totenmesse.⁹ Schumann schrieb das Werk 1852 zwischen April und November, eine Zeit, die für ihn einerseits mit wachsender Kritik an seiner Dirigententätigkeit in Düsseldorf, andererseits mit schweren gesundheitlichen Beeinträchtigungen verbunden war. Er suchte unter Wahrung des religiös-kirchlichen Anspruchs der Gattung, die ihm als Musikdirektor für öffentliche, quasiliturgische, konzertante Gedenkveranstaltungen aufgetragen war, zugleich neue Wege der kompositorisch-künstlerischen Gestaltung zu gehen, möglicherweise auch Impulse für einen neuen Geist in der Kirchenmusik zu geben. Dies lässt sich an einigen Stellen des Werkes demonstrieren. Schon die Tonart Des-Dur erscheint ungewöhnlich, sie wird als Novum auch im Oratorium *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) eingesetzt. Das Zeremoniell einer liturgischen Szenerie spielt ebenfalls eine Rolle, hier aus dem Kirchenraum in den Konzertsaal überführt. Im Gegensatz zu der unmittelbar zuvor entstandenen *Messe* op. 147 sind im *Requiem* op. 148 die traditionell polyphonen kirchenmusikalischen Strukturen zurückgenommen zugunsten eines motivisch-thematisch angelegten symphonischen Orchestersatzes.

⁹ Vgl. Ackermann, Peter. Requiem für Soli, Chor und Orchester op. 148. In: Loos, *Op. cit.*, S. 365–371; Ewert, Hansjörg. Requiem op. 148. In: Tadday, *Op. cit.*, S. 525–527.

Die Fuge im Offertorium zu „*Libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni*“ überrascht an dieser Stelle, sie wird traditionsgemäß erst in „*quam olim Abrahae promisisti*“ eingesetzt. Auch fallen Textkürzungen und -umstellungen im Schlusssatz auf: So geht der *Benedictus*-Teil unmittelbar in das *Agnus Dei* über; das abschließende „*Et lux perpetua luceat eis*“ knüpft an den Beginn des *Introitus* an, kehrt zu Des-Dur zurück und endet mit einem Erlösung und Frieden verheißenden dreimaligem „*requiem*“ im dreifachen *Pianissimo*.

Das Werk wurde erst acht Jahre nach Schumanns Tod im Königsberger Dom am 19. November 1864 aufgeführt und darf daher zugleich als sein eigenes „*Requiem*“ gelten. Franz Liszts spätere Würdigung von Schumanns geistlichem Œuvre wirkt wie eine Zusammenfassung seiner hier am Beispiel der „*Requiem-Vertonungen*“ skizzierten bekenntnishaften und zugleich zukunftsweisenden Wandlungen und Neuerungen:

Er [Schumann] entdeckte ein poetisches Terrain, das nicht so exklusiv religiös, doch nicht weniger erhaben und rein als das Oratorium, das Interesse und die Abwechslung der Oper bietet, aber ohne daß er sich das Durchforschen ihrer dramatischen Seiten zur Aufgabe stellt, sondern im Gegenteil der Lyrik und dem speziell musikalischen Element einen größeren Spielraum anweist.¹⁰

ROBERT SCHUMANN A REQUIEM: K PROMĚNÁM LITURGIE, DĚJIN FORMY A PROVOZOVACÍ PRAXE V PRVNÍ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Název *Requiem* přiřadil Robert Schumann několika různým dílům odlišných žánrů: písní *Requiem* na verše Nikolause Lenau, kantátě *Requiem pro Mignon* podle Goetheho a *Requiem* ve smyslu katolické mše za mrtvé. Tato díla společně dokládají proměny ve vnímání smrti v 19. století: umírání a smrt již nemají evokovat děsivé vize, ale vykoupení pro umírajícího a utěšení pozůstalých. Právě ona vlídnost a krása smrti vystupuje do popředí také v hudebním kontextu, což prokazují krátké analýzy Schumannova díla. Tuto proměnu lze vyložit z hlediska sociálněhistorického v kontextu Schumannova přesídlení z Drážďan do Düsseldorfu v roce 1850 a jeho vzrůstajícího zájmu o sakrální hudbu (souvisejícím s bachovskou renesancí), avšak také s estetickými, semantickými a provozně praktickými zákonitostmi zádušní mše jako formy. Důležité milníky v tomto ohledu představuje *Requiem* Berliozovo, *Requiem* pro mužský sbor a varhany Franze Liszta a především *Německé requiem* Johannese Brahmsa, dílo výslovně určené nikoli mrtvým, ale živým.

¹⁰ Ramann, Lina (Hrsg.). *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*, Bd. 4: „Aus den Annalen des Fortschritts: konzert- und kammermusikalische Essays“. Leipzig 1882, S. 169.