

J. Brahms: Ein deutsches Requiem

von Constanze Beyschwang

Entstehungsgeschichte

Die Entstehung des Requiems erstreckt sich über sieben Jahre (1861–68) von der Auswahl der Bibeltex-te, die Brahms selbst besorgt hat, bis zur Fertigstellung des ganzen Werkes. Brahms hat nicht von vornherein ein Requiem mit sieben Sätzen geplant, sondern es hatte einen viersätzigen und einen sechssätzigen Vorläufer. *Selig sind, die da Leid tragen* und *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras* waren als erste 1861 in der Komposition abgeschlossen. *Wie lieblich sind deine Wohnungen* fällt in eine kurze, intensive Arbeitsphase unmittelbar nach dem Tod seiner Mutter im Frühjahr 1865. Im folgenden Jahr findet Brahms bei einem Aufenthalt in Hamburg die Bibeltex-te für vier schon 1861 geplante Sätze eines Requiems wieder, die er seit seinem Umzug nach Wien 1862 nicht mehr gesehen hatte. Diese Fassung mag Brahms zu Anfang im Auge gehabt haben oder nicht; nun befand er, das Werk würde nicht nur mit dem »lieblichen Lobe des Herrn, das unter allen Umständen einen ganz guten Schluss abgegeben hätte, beendet werden können«. Brahms geht nun von neuem auf die Suche nach trostspendenden Bibelworten, und offensichtlich bedarf es dazu der Hilfe von Freunden und einer Konkordanz. Mit der Ähnlichkeit zwischen dem *Selig sind, die da Leid tragen* des ersten Satzes und *Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben* liegt nun auch ein Ring-schluß zwischen erstem und letztem Satz auf kompositorischer Ebene nahe. Als Brahms noch im gleichen Herbst den Klavierauszug des nunmehr sechs Sätze umfassenden Werkes seiner engen Vertrauten Clara Schumann zur Ansicht schickt, wird zum ersten Mal der Titel Deutsches Requiem genannt.

Ein Jahr später befinden sich die Noten des Deutschen Requiems in Bremen bei dem Dirigenten Reinthaler, dem es ein Freund von Brahms geschickt hatte, ohne jenen darüber zu informieren. Reinthaler wird dann

am Karfreitag 1868 der Dirigent der großen, feierlichen Uraufführung des sechssätzigen Requiems. Er ist es auch, der vermutlich als erster den Vorschlag an Brahms richtet, es um noch einen Satz zu erweitern. Der fünfte Satz *Ihr habt nun Traurigkeit* ergänzt das Werk noch im gleichen Jahr zu seiner heutigen Gestalt.

1. Selig sind, die da Leid tragen

Brahms besetzt das Orchester in diesem Eröffnungssatz ohne Violinen und gewinnt dadurch einen warmen, sehr runden Klang. Er kostet die Farben der Bläser aus, verleiht der Tiefe ein großes Gewicht und macht Viola und Cello zu wesentlichen Melodieinstrumenten. Sanft und leise leitet das Orchester zum Choreinsatz hin und führt den Hörer gleichzeitig in die feinfühlig überraschende und immer weitertreibende Harmonik ein. Wie die Essenz des Ganzen umfaßt der erste Choreinsatz nur die Worte »Selig sind«, deren melodisches Motiv mindestens für den ersten und letzten Satz die thematische Keimzelle bilden wird. Der zweite Einsatz ist der einzige kleine a-capella-Satz des Requiems, er spricht den Inhalt aus, ohne der Gesangstimme den Zierat des Orchesterklangs beizugeben. Doch folgt ein durchaus klangschwelgerischer Satz mit aller klanglicher Finesse und einem ungeheuer feindifferenzierten Spiel der Dynamik. Die Möglichkeiten seiner Harmonik stellt Brahms ein erstes Mal in den Dienst des Textes bei dem hochchromatischen *Die mit Tränen säen*. Diese Struktur kehrt in ähnlicher Form zwischen den folgenden Versen wieder. Bei der nächsten Wiederholung des Textanfangs stehen zwei harmonische Überraschungen, die das Anfangsmotiv variieren, vor einer erneuten abspaltenden und entwickelnden Passage, die zum Schluß noch einen großen Melodiebogen über den Text *denn sie sollen getröstet werden* spannt und mit gebrochenen Akkorden der Harfe endet.



2. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras

Für den zweiten Satz hat es offenbar einige thematische Ideen schon außerhalb der Konzeption des Deutschen Requiems gegeben. So stehen für den Anfang neben sämtlichen Trauermärschen der Klavierliteratur seit Beethoven der Choral *Wer nur den lieben Gott läßt walten* und Brahms' Trio op. 8 Pate. *So seid nun geduldig* zeigt einige Ähnlichkeit mit dem Wechsellied zum Tanz, und eine zur gleichen Zeit angelegte Studiensammlung mit Sätzen des 16.–18. Jahrhunderts mag ihm durchaus auch zugute gekommen sein. Hier nun zeigt sich nach dem geschlossenen und einheitlichen ersten Satz recht deutlich, was Brahms mit der Bemerkung meinte, man könne alle Sätze ebenso gut einzeln aufführen. Die Stimmungen und Satztechniken wechseln mit den Textabschnitten, denn Brahms vereinigt hierin vier verschiedene Bibelstellen.

Nach der langen Orchestereinleitung beginnen die tiefen Stimmen des Chores langsam, marschmäßig, in einem fast zu freundlichen Ton antworten die hohen Stimmen, und auch das Zusammenfinden des vollen Chores bleibt bei einer zurückhaltenden Sprache. Dann greift wieder das Orchester zum Thema und steigert es in Instrumentierung, Lautstärke, Harmonik und Dynamik bis zum Forte, worauf der Chor mit voller Kraft, bedrohlich im unisono einsetzt, bei *alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grasses Blumen* aber seine ganze Kraft verliert. Der zweite Text ist etwas bewegter in Dur gesetzt, und das Gleichnis wirkt freundlich, dolce einladend zur Zukunft des Herrn. Für die Textstelle *den Morgenregen und Abendregen* greift Brahms lautmalerisch zur Harfe und staccato in Flöte bzw. pizzicato im Cello. Wieder erhebt sich der Trauermarsch im Orchester zu seiner mitreißendsten, größten Steigerung, die der Chor aufnimmt, aber die an dem scheu-traurigen Zusammensinken ins Piano bei *Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen* nichts ändert. Der Umbruch zum ungetrübten Strahlen kommt mit dem kurzen, homophonen *Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit* und setzt sich in *Die Erlöseten des Herrn* fort, wird zu vielfältiger Verarbeitung geführt und zu neuen Höhepunkten, und, wo

es der Sinn des einzelnen Wortes verlangt, passt sich die musikalische Diktion an. Kurz vor Schluss wird die Gangart ruhiger, der letzte Themenkopf fügt sich in das friedliche Geschehen ein, so dass der Satz auch in seiner kompositorischen Sprache mit den Worten ewige Freude endet.

3. Herr, lehre doch mich

Dieser vielleicht dramatischste Satz beginnt mit einem paukenbegleiteten Zwiegespräch zwischen Bariton und Chor. Dabei hat der Chor in jeder Phrase den gleichen Text wie der Solist, doch durch die Wiederholung wirken die Worte wie unsägliche Schicksalsprüche aus einem geisterhaft anonym bleibenden Munde. Nach der großen Steigerung hin zu *Sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird* fällt der Chor erstmals als eigenständiger, kommentierender Sprecher mit eigenem Text ein. Die Frage des Baritons *Nun Herr, wes soll ich mich trösten?* schäumt mit immer brennender werdendem Drängen im Chor auf, bleibt in einem desperaten Pianissimo im Raum stehen und findet ihre Auflösung in dem freudigen *Ich hoffe auf dich*.

An diesem Satz nahm die Zuhörerschaft bei einer – künstlerisch nicht befriedigenden – Voraufführung in Wien mehrheitlich demonstrativ Anstoß durch Zischen, und zwar namentlich an der sich hier anschließenden Schlussfuge über einem 76 Takte langen Orgelpunkt aller Bassinstrumente *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*. Sie offenbart eine reife, an Bach geschulte und in romantischem Ton sprechende Fugentechnik, doch sie kränkte das zeitgenössische Ohr durch die Beständigkeit und Wucht des tiefen Tons, der sich um die anderen Harmonien und den Zusammenklang nicht schert und unbeirrt stehen bleibt.

Brahms stellt hiermit auf großartige, ergreifende Weise dar, gegen welche Anfechtungen der Gerechten Seelen gefeit sind.

4. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth

Der Satz, den Brahms als »liebliches Lob des Herrn« apostrophiert, spricht eine geradezu



zärtliche Sprache. Die Melodien gehen nicht zuende, sie schweben über den Wassern des Orchesters weiter, wenn die Phrase des Chors aufhört. Die Klänge sind licht, ihren Charakter machen besonders die Flöte aus. Die Gesten sind weit und gesänglich, bisweilen übernimmt eine Stimme des Chores eine solistische Passage. Während Dynamik und Duktus bei *Mein Leib und Seele freuen sich* schon einmal freudig aufglänzen (hier lösen erstmals Sprünge die schrittweisen Bewegungen ab), ist die Fuge *die loben dich immerdar* von einer ganz entgegengesetzten Bestimmtheit in einer geradezu militärischen musikalischen Sprache, wovon der eröffnende Quartaufgang zeugt. Doch auch diese Fuge führt in das Friedliche des Satzanfanges zurück.

5. Ihr habt nun Traurigkeit

Dieser Satz für Sopran-Solo und Chor ist als Nachgeborener erst nach der Bremer Uraufführung entstanden, nachdem Brahms den Text schon zusammen mit denen des fünften und sechsten Satzes ausgewählt hatte. Er enthält die einzige lange Solopartie, während derer der Chor etwas Pause hat – möglicherweise hat Brahms bei den von ihm selbst geleiteten Proben festgestellt, dass der Chor von dem ununterbrochenen Einsatz in exponiertesten Lagen und extremer Dynamik an seine Leistungsgrenzen stieß. Ferner ist es bei oratorischen Werken schlicht üblich, mehrere Solisten verschiedener Stimmen einzusetzen.

Der Sopran spricht zu den Lebenden aus der Sicht eines Toten, man mag angesichts der Partie und ihres klanglichen Umfeldes sagen: aus der Sicht eines Engels. Die Streicher mit Dämpfer und die Holzbläser bilden kleine Melodiefiguren, über die der Sopran seine weiten Bögen spannt. Dabei malt er die Traurigkeit in den dunklen Farben der Chromatik, die Freude ich will euch wiedersehen dagegen mit einem Durdreiklang. Der Chor erwidert die Worte in der Augmentation mit erlöster Ruhe, während das Solo seinen bewegteren Puls beibehält. Als es geendet hat, fügt er mit zarter Leidenschaft hinzu wie einen seine Mutter tröstet. Teils mehr rezitativische, teils mehr ariose Soli lösen sich mit dem immergleich liebevollen Choreinsätzen

ab und verschmelzen zu einem romantischen Gesamtkunstwerk im besten Sinne.

6. Denn wir haben hie keine bleibende Statt

Auch dieser Satz spricht, wie der zweite, viele Sprachen. Er beginnt geheimnisvoll nach zwei Akkorden des Orchesters mit dem Satz aus einem Atem des Chores *Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir*. Doch scheint in dem zaghaften Ausspruch mehrfach Zuversicht durch, denn die Tonart schwankt ständig zwischen Moll und Dur. Nach einer kurzen, fugierten Wiederholung des Textes verkündet der Bariton *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis*, und im Orchester unterstützt eine überraschende Modulation die Unbeschreiblichkeit des gesagten. Der Chor wiederholt gebannt die Worte der Verheißung. Mit der Verwandlung zu der Zeit der letzten Posaune wird der Chor aus seiner Zurückhaltung erweckt und leitet mit seinen strahlenden Klängen in den feurigen Auferstehungschor *Denn es wird die Posaune schallen*. Nach dem rezitativischen *Dann wird erfüllet werden* des Baritons steigert der Chor die Musik seiner letzten Passage zu noch größerer Pracht und Spannung mit immer höheren Haltetönen und der triumphierenden Frage am Schluß *Wo, wo, wo, wo ist dein Sieg!* In diesen Schlussklang hinein stimmt der Alt die Fuge *Herr, du bist würdig* an, vom Orchester mit einer geradezu barocken Figurierung begleitet, die zu einem beglückt strahlenden Schluss führt.

7. Selig sind die Toten

Der Chorsopran eröffnet den Satz solistisch mit großem Bogen in Dur, der Bass folgt ihm in Moll, und auch der volle Chor schwankt bei dieser Offenbarung romantisch zwischen Trauer und Hoffnung. Im folgenden Teil *Ja, der Geist spricht* spielt Brahms mit angedeuteter Mehrchörigkeit, indem die tiefen Stimmen sich mit den hohen, der halbe Chor sich mit dem vollen abwechselt und die Gruppen aufeinander reagieren. Mit der Wiederholung des Textes *Selig sind die Toten* kehrt Brahms in das Tempo und die Motivik des Satzbe-



ginns zurück, und wieder steht eine Stimme vor dem vollen Chor. Nach einer dramatischen Steigerung auf kleinstem Raum enthüllt sich unerwartet im Piano das *Selig-sind-*

Motiv aus dem ersten Satz, und ein Kreislauf ist geschlossen. Am Ende steht das *Selig*, der ruhige Akkord der Bläser und, wie im ersten Satz, der Klang der Harfe.

