

Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 7: Das Deutsche Requiem

Lieber Hörerinnen und Hörer, herzlich willkommen! Heute geht es in unserer Musikserie über Johannes Brahms um das Werk, das Brahms berühmt und bekannt gemacht hat. „Ein deutsches Requiem“, so heißt es ganz korrekt mit unbestimmtem Artikel. Die ersten Entwürfe, die in dieses Werk Eingang fanden, stammen vermutlich von 1854, fertig in der uns bekannten Gestalt war die Partitur erst vierzehn Jahre später, 1868.

Eine erste musikalische Auseinandersetzung mit dem Thema „Tod“ führte Brahms 1858. Die Umstände werden heute ein wenig kraus erzählt: Nach dem Göttinger Sommer, der zur Verlobung mit Agathe von Siebold führte, versuchte sich Brahms auf seiner Detmolder Stellung an einem „Brautgesang“, mit dem er jedoch bei seinem Göttinger Freund Julius Otto Grimm nicht die erhoffte Begeisterung auszulösen vermochte. Kurze Zeit später schrieb er das Stück, das wir gleich hören werden, und Grimm war begeistert. Brahms vernichtete den „Brautgesang“ und veröffentlichte das neue Stück unter dem Titel „Begräbnisgesang“.

<p>1. Soli Deo Gloria LC 13772 SDG 702 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Begräbnisgesang op. 13 Monteverdi Choir Orchestre Révolutionnaire et Romantique Ltg. John Eliot Gardiner</p>	<p>6'14</p>
--	---	-------------

Hatte Brahms damals gesagt, dass er sich zum „Brautgesang“ hinaufgeschwindelt hätte und ihn das alles nichts angehe, so spürt man in diesem „Begräbnisgesang“, dirigiert von John Eliot Gardiner und musiziert von seinen Ensembles Monteverdi Choir und Orchestre révolutionnaire et romantique, dass er im Innersten angefasst ist. Das Stück scheint als Choral zu beginnen, atmet in seiner Harmonik auch durchaus den Geist des 17. Jahrhunderts. Aber die große Steigerung auf die Worte „Erd ist er und von der Erden, / wird auch wieder zu Erd werden / und von Erden wieder aufstehn, / wenn Gottes Posaun wird angehn“ konnte vor dem 19. Jahrhundert nicht gedacht werden, ebensowenig der rührende Mittelteil in Dur. Besonders interessiert hat Brahms vielleicht auch der Schlussvers: „Nun lassen wir ihn hier schlafen, / und gehn allsamt unser Straßen“: Es geht wieder ins Leben zurück. Zwar thematisiert der Begräbnisgesang Sterben, Tod und Auferstehung, am Ende aber richtet er sich an die Trauernden - das wird dann die zentrale Absicht des „Deutschen Requiems“ werden.

Man hat Misslingen des „Brautgesangs“ und das grandiose Gelingen des kurzen, aber großartigen „Begräbnisgesangs“ oft launig registriert nach dem Motto: Brahms kann eben nicht heiter, und wenn er gute Laune hat, singt er „Das Grab ist meine Freude“. Das dem Komponisten der beiden Serenaden zu unterstellen, ist schon mal absurd.

Und seltsamerweise hat man nie einen Zusammenhang dieses Werks mit dem Tod einer Detmolder Hofdame just in diesem Herbst hergestellt. Wegen deren Krankheit ruhte die Hofmusik und Brahms hatte nicht viel zu tun. Ihr Ableben teilt er in seinen Briefen ziemlich flapsig mit:

„Das Hoffräulein ist abgerutscht und seitdem wird viel musiziert.“

So formuliert es Brahms Grimm gegenüber. Und an Joachim schreibt er:

„Hier wird viel musiziert, seitdem das kranke Hoffräulein nach oben (oder in den großen Trichter) gewandert ist.“

Man wird nicht behaupten, dass Brahms der Verlust des Hoffräuleins wirklich nahegegangen ist. Aber der Umstand, dass in der nächsten Umgebung gestorben wird, lässt wohl niemanden ganz kalt. Seine despektierlichen Formulierungen lassen Mitgefühl so demonstrativ vermissen, dass man ihnen ihre Kälte auch nicht ganz glaubt. Es könnte ebenso sein, dass Brahms diese Begegnung mit dem Tod doch immerhin soweit beschäftigt hat, dass er seine Betroffenheit mit diesen ironischen Vokabeln abschütteln wollte. Nachdem ihn der Niedergang und das Sterben Robert Schumanns eher traumatisiert haben dürfte, steht er zu dem Hoffräulein vielleicht genau in jener Distanz, die ihm eine künstlerische Antwort auf das große Thema ermöglichen.

Auch auf Robert Schumanns Krankheit hat Brahms ja musikalisch reagiert mit jenen Einfällen, die ihn auch zur Zeit des „Begräbnisgesangs“ noch beschäftigten. Aber sie sperrten sich seinem Formwillen. Zunächst hatte er mit diesen Ideen eine Sonate für zwei Klaviere komponiert, dann wollte er eine Symphonie aus ihnen machen. Als es danach ein Klavierkonzert werden sollte, legte er eine dieser Ideen zur Seite, aus der er ein „langames Scherzo“ gemacht hatte, ein Art Marsch. Die Spekulation seines Biografen Max Kalbeck wollte darin den angeblichen Faschingszug erkennen, der Schumann nach seinem angeblichen Selbstmordversuch nach Hause geleitet haben soll.

Einen Anstoß zur Verwendung dieser Musik erhielt Brahms durch den Tod seiner Mutter am 1. Februar 1865. Am 24. April bekommt Clara Schumann einen Brief von Brahms, in dem ein neues Projekt schon ansatzweise beschreibt. Er erzählt von einem ersten, zweiten und vierten Satz und auch schon in dieser Zählung, das vierte Stück liegt als Entwurf dem Brief bei und wird von Brahms als „bis jetzt das schwächste wohl in besagtem Deutschem Requiem“ bezeichnet – den Titel hat er also auch schon. Wenn wir uns jetzt zuerst den Satz vornehmen, der das Thema des „langsamen Scherzos“ aufnimmt, hängt das mit dem Alter der Idee zusammen. Brahms verbindet diesen Marsch mit den Worten „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen“. Die Melodie, die der Chor auf die Scherzo-Idee im Orchester singt, passt sich in ihrem regelmäßigen Schritt den Worten an, das heißt sie verbindet einen Viertakter mit einem Siebentakter, also ein höchst asymmetrisches Gebilde. Daher ist die Suche nach dem „bekannten Choral“, den Brahms eigenen Angaben zufolge hier zitiert, ziemlich aussichtslos: Solche Lieder gibt es nicht. Eher handelt es sich um einen Anklang an Choräle überhaupt: Der gleichmäßige Rhythmus, die Gestaltung in kleinen Schritten. Gewiss, ein wenig klingt es nach „Wer nur den lieben

Gott lässt walten“. Auffällig ist, dass nach dem ersten leisen Durchgang eine große Orchestersteigerung folgt, die ein wenig an die Steigerung im „Begräbnisgesang“ erinnert - durch den von Pauken markierten Orgelpunkt und auch die zunehmende harmonische Verdichtung. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit, dass dieser Satz der zuerst entworfene des „Deutschen Requiems“ sein könnte, besteht auch in der einfachen dreiteiligen Form mit kompletter Wiederholung des nun nicht gerade kurzen ersten Teils. Das hängt wohl noch mit der Scherzo-Form zusammen, die ja ebenfalls dreiteilig - die instrumentale Form ist für Brahms vielleicht eine gewisse Entlastung von Formproblemen, die mit textgezeugter Musik einhergehen. Das danach noch folgende Stück „Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen“ wird oft als Fuge bezeichnet. Davon kann keine Rede sein. Es gibt nicht eine einzige regelmäßige Fugendurchführung, dafür aber interessante Anlehnungen an Beethovensche Formulierungen: Das vom Chor emphatisch gerufene, tonal gewagte „wird weg müssen“ - nämlich Schmerz und Seufzen - erinnert an Beethovens spontane Impulse, den Hörer zu schütteln. Und ebenso hat sich der Schluss einiges von den letzten Credo-Takten der Missa solemnis abgeschaut.

<p>2. EMI Classics LC 06646 0946 3 65393 2 4 Track 2</p>	<p>Johannes Brahms Ein deutsches Requiem II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras Rundfunkchor Berlin Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>14'14</p>
--	--	--------------

Andere Sätze des „Deutschen Requiems“ sind origineller geformt als dieser zweite. Aber da stellen sich einige Fragen: Was ist das überhaupt für eine Musik, was für eine Form? Das „Deutsche Requiem“ ist vor allem eine Chorkomposition, also kein Oratorium mit eigenen Solo-Stücken, mit Rezitativen oder Arien. In der ersten, sechssätzigen Fassung gab es nur in zwei Sätzen einen Bariton-Solisten. Im dritten Satz singt der Solist vor, der Chor wiederholt. Im vorletzten Satz fällt dem Solisten die Rolle des Propheten zu, der ein „Geheimnis“ erzählt, das vom Chor wie somnambul nachgesprochen wird.

Beispiele für orchesterbegleitete geistliche Chormusik mit Solo konnte Brahms prominent bei Mendelssohn finden. Berühmt geworden ist dessen „Hör mein Bitten“ für Sopran, Chor und Orchester. Auch hier findet sich das responsoriale Prinzip verwirklicht: Der Sopran singt vor, der Chor singt nach. Im Moment eines ratlosen katastrophischen Zusammenbruchs singt der Sopran ein Rezitativ, und im letzten Teil wirken Sopran und Chor dann mit je eigener Musik zusammen.

<p>3. 09421 Brilliant Classics 99997/1-10</p>	<p>Felix Mendelssohn Bartholdy „Hör mein Bitten“ Lydia Allert, Sopran Chamber Choir of Europe Württembergische Philharmonie Reutlingen Leitung: Nicol Matt</p>	<p>9'50</p>
---	--	-------------

Im Hintergrund dieses Werks mag noch die Kantate stehen, vor allem das kleine Rezitativ erinnert daran, aber auch das Solo vor dem ersten Choreinsatz ist eine Art Arie. Im folgenden Teil schafft das Gegeneinander von Solo und Chor große Dramatik. Aber der ganze Schluss findet zu einer sehr eigenständigen Gestaltung im Verhältnis von Solo und Chor.

Brahms hat sich für den dritten Satz ein wenig davon abgeschaut, aber vieles auch ganz anders gelöst. Wie schon angedeutet, geht das Bariton-Solo oft genauen oder ungefähren Wiederholungen Bekräftigungen des Chores voran, auch Brahms gewinnt daraus zuweilen hochdramatische Wirkungen. Aber anders als bei Mendelssohn bleibt der Bariton eher ein Stichwortgeber, der am Schluss nichts mehr zu sagen hat: Die Wende zum Positiven vollzieht der Chor und feiert sie mit einer gewaltigen, diesmal wirklich lehrbuchhaften Fuge.

<p>4. EMI Classics LC 06646 0946 3 65393 2 4 Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Ein deutsches Requiem III. Herr, lehre doch mich Thomas Quasthoff, Bariton Rundfunkchor Berlin Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>9'13</p>
--	---	-------------

Thomas Quasthoff war der Solist dieser Aufnahme mit dem Berliner Rundfunkchor, den Berliner Philharmonikern und Simon Rattle am Pult.

Bei der ersten Aufführung wurde diese Fuge angeblich vom Paukenspieler fortissimo in Grund und Boden gepaukt, weil er das piano in seiner Stimme nicht gesehen hatte. Da fragt man sich schon: Wurde denn vorher überhaupt nicht geprobt?

Den Einschlag Alter Musik haben Sie am Ende genau so deutlich gehört wie zu Beginn in den sonderbar archaisierenden Formeln des Baritons. Dessen Gesang wird man nicht rezitativisch nennen wollen. Eher erinnert er mit schlicht akkordischer Begleitung, an ein nur vom Continuo gestütztes Kleines geistliches Konzert von Schütz.

Wenn man die beiden nun gehörten Sätze des „Deutschen Requiems“ innerlich Revue passieren lässt, fällt einem eines auf: Sie haben die gleiche Dramaturgie, und das trifft auch auf den vorletzten Satz zu: Sie beginnen düster, haben gewissermaßen negative Höhepunkte und lösen sich dann in einen triumphalen Schluss auf. Darin kann man ein dramaturgisches Problem erkennen, das Brahms vielleicht zugegeben hat, als er anmerkte, man könne auch einzelne Sätze des „Deutschen Requiems“ aufführen. Andererseits hat das Werk durchaus eine übergreifende Konzeption, die besonders deutlich an den drei rein chorischen Sätzen wird: Der erste und der letzte Satz beginnen mit dem gleichen Wort „selig“, stehen beide in F-Dur, und insofern der letzte in den Schluss des ersten mündet, sind sie wohl auch beide im selben Tempo zu nehmen. Dabei scheint der letzte musikalisch prägnanter geformt als der erste, man hört ihm an, dass er eine Summe zieht, wo der erste eröffnet. Der mittlere dagegen, „Wie lieblich sind deine Wohnungen“, ist auch im durchweg freundlichen Tonfall nah an Mendelssohn. Bei ihm handelt es sich um eine Art Motette: Jeder neue Textabschnitt wird mit einem neuen Einfall vertont. Die lieblichen Wohnungen mit einer langen Melodie, das Verlangen und Sehnen mit steigenden Vorhalts-Sequenzen. „Mein Leib und Seele freuen sich“ ist ein weiterer Abschnitt, der variiert wiederholt

wird. Das „Die loben dich immerdar“ hat dagegen einen rüstig-barocken und kontrapunktisch-imitatorischen Einschlag, eine kleine Andeutung einer Schlussfuge. Immer wieder aber findet das Stück fast rondoartig zu seinem lieblichen Tonfall zurück.

<p>5. EMI Classics LC 06646 0946 3 65393 2 4 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Ein deutsches Requiem IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen Rundfunkchor Berlin Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>4'54</p>
--	--	-------------

Sie hörten wieder die von Simon Rattle geleitete Aufnahme mit dem Berliner Rundfunkchor und den Berliner Philharmonikern.

Nach dieser Beleuchtung einiger musikalischer Details müssen wir nun wieder einen Schritt zurücktreten. Worum geht es im „Deutschen Requiem“? Brahms hat ja keineswegs eine protestantische, deutsche Übersetzung des katholischen Requiems schaffen wollen. Das katholische Requiem ist eine Bitte für den Verstorbenen um dessen Ruhe und Geleit ins Jenseits. Es verbindet dieses Gedenken mit einer Angstvision vom Jüngsten Gericht, vor dem der Tote und auch die Lebenden bewahrt werden mögen. Außerdem ist das Requiem eine bestimmte Form der Messe, enthält also auch Ordinariumssätze wie Kyrie, Sanctus und Agnus dei. All das war für Brahms überhaupt nicht verbindlich, das Ordinarium sowieso nicht, aber die Gewissheit eines Paradieses schon gar nicht und auch nicht das Ausmalen einer Hölle.

Schaut man in die Geschichte protestantischer Auseinandersetzungen mit dem Tod, so fällt die große Freiheit der Gestaltung auf. Heinrich Schütz' „Musikalische Exequien“ sind eine Vertonung der Sarg-Inschriften des Auftraggebers. Johann Sebastian Bachs Motetten sind größtenteils zu Trauerfeiern entstanden und aus Bibelversen und Choralstrophen zusammengestellt, und ebenfalls einer solchen ist Bachs frühes Meisterwerk „Actus tragicus“ gewidmet. Und das sind nur die berühmtesten Werke. Gemein ist ihnen allen die individuelle Textwahl und damit auch die der musikalischen Gestaltung.

<p>6. ERATO LC 0200 4509-98536-2 CD 2, Track 1 & 2 (bis 1'45)</p>	<p>Johann Sebastian Bach Actus tragicus Sonatina Chor: Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir Ltg. Ton Koopman</p>	<p>4'11</p>
---	---	-------------

So beginnt Bachs Actus tragicus: Bemerkenswerterweise mit einer Instrumentalmusik mit geteilten tiefen und gleichsam schreitenden Streichern, die zusammen mit der stockenden Melodie der Blockflöten den Ton setzen. Man kann ihn durchaus tröstlich nennen. Der folgende Chor stellt Leben und Sterben nebeneinander und legt beides in Gottes Hand. Brahms eröffnet das Deutsche Requiem ebenfalls mit geteilten Streichern und einem schreitenden Gestus. Aber wenn die

Streicher sich in Chromatik und Dissonanz verlaufen, ist damit die Bühne für die klaren Akkorde des „Selig sind, die da Leid tragen“ bereitet.

<p>7. EMI Classics LC 06646 0946 3 65393 2 4 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Ein deutsches Requiem I. Selig sind, die da Leid tragen Rundfunkchor Berlin Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>9'55</p>
--	--	-------------

„Denn sie sollen getröstet werden.“ Das steht als Motto über dem Eingang dieses Werks - Brahms' Requiem, heißt es immer wieder, sei für die Lebenden geschrieben, nicht zum Gedenken. Nun glaubt ja heute niemand mehr, dass Bestattungsriten ernsthaft für die Toten durchgeführt werden, auch wenn das im Text thematisiert wird. Seit je brauchten die Hinterbliebenen derlei, um dem Abschied eine Form zu geben, um mit dem Unbegreiflichen des Todes fertig zu werden. Daher ist diese Formulierung ein bisschen leer. Und noch eine bedenkliche Leerstelle gibt es in Brahms' Requiem: Wodurch sollen die Trauernden denn getröstet werden? Bei Schütz und Bach ist die Antwort klar: Durch das Sterben Jesu Christi ist der Mensch vom Tod errettet.

Brahms hat jeden Hinweis auf das, was den Christen bis zur Aufklärung als die zentrale Erlösungstat der Menschheitsgeschichte galt, vermieden. Das war ihm natürlich bewusst, und es fiel auch den Zeitgenossen auf. Bei der Uraufführung der sechsteiligen Fassung im Bremer Dom am Karfreitag 1868 musste daher der heilsgeschichtliche Bezug ergänzt werden durch die Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus Händels „Messias“.

Nun malt Brahms diese Erlösungs-Perspektiven unausgesetzt aus, zuletzt heißt es: „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an“. Von wann an? Ja, natürlich von der Auferstehung Christi an, die nirgends erwähnt wird. Aber wie Brahms einmal sagte, könne er seinen „ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an‘ nicht abdisputieren oder streichen“.

In Bachs Kantaten oder Händels „Messias“ gibt es immer die Entgegensetzung von Altem und Neuem Testament, von Todesverfallenheit im Alten und Erlösung im Neuen Bund. Brahms mischt Verse aus Altem und Neuem Testament, ohne zwischen den Büchern einen Unterschied zu machen. Die „Erlöseten des Herrn“, die lieblichen Wohnungen als auch die Seelen der Gerechten in Gottes Hand sind Formulierungen aus dem Alten Testament. Auch die jüdischen Prophezeiungen sind sprachmächtig genug, um zusammen mit den Klängen der Musik eine Hoffnung zu formulieren, so als stünde das Kommen des Messias noch aus. Das mag für den Trost genügen, dem religiösen Nachfragen jedoch gibt Brahms keine Antwort.

Der Musikwissenschaftler und FAZ-Musikredakteurs Jan Brachmann hat in seiner Promotion materialreich dargelegt, wie religiöse Bekenntnisse im 19. Jahrhundert in die Krise geraten sind. Die Philologie der Bibel, das Interesse für andere Religionen, der Gedanke einer „natürlichen Religion“ oder eines allen Religionen gemeinsamen Kerns, schließlich der Rationalismus, der Gott dem menschlichen Verstand unterstellte: All das arbeitete mit an einer historischen Relativierung dessen, was einmal als Offenbarung geglaubt wurde. Bekenntnisse waren gehemmt von dem, was Brachmann „religiöse Scham“ nennt. Die betrifft die Gestalt Jesus Christus in besonderer Weise.

Weder an unbefleckte Empfängnis noch an Gottessohnschaft, weder an Wunderheilungen noch andere Taten, schließlich auch nicht an die Auferstehung konnte man glauben, ohne den über alles richtenden Verstand zu beleidigen. Jesus wurde vom Gottessohn zum beispielhaften Menschen und Tugendlehrer. Aber auch als solcher ist er von Brahms anscheinend nicht von Interesse.

Mit seinem Verhältnis zur Religion und zum Glauben hat Brahms allerdings ein derartiges Versteckspiel gespielt, dass ihn sein Freund Heinrich von Herzogenberg als „kernprotestantisch“, sein Freund und Biograf Max Kalbeck als „Ketzler“ bezeichnen konnte. Immer wieder spricht Brahms vom „Heidnischen“ in der Bibel, dass er auf der Suche nach „heidnischen Stellen“ sei, dass ihm der von Herzogenberg vertonte 116. Psalm nicht heidnisch genug sei, um selbst Musik dazu zu finden. Die Bibel ist durchaus eine Obsession für Brahms, in aller Ambivalenz. Einerseits hat er gerade durch seine selbst verantworteten Textzusammenstellungen im „Deutschen Requiem“ und später im „Triumphlied“ und in einigen Motetten Zeugnis abgelegt für eine durchaus persönlich kohärente Art von „Theologie“. Andererseits war es ihm nicht möglich, gerade heraus ein „Credo“, ich „ich glaube“ zu formulieren.

Brahms war allerdings umgeben von Kollegen, die mit ihrem Bekenntnis offener verfahren, für die also die „religiöse Scham“ kein Hindernis darstellte. Der erwähnte Herzogenberg hatte angesichts seiner „Geburt Christi“ und seiner „Passion“ ganz offensichtlich kein Problem mit Christus. Der von Brahms protegierte Antonín Dvořák schrieb ein Stabat mater, ein Requiem und ein Te Deum und „Die heilige Ludmilla“, ein Oratorium, dessen Text Brahms als „dumm“ und als „Unsinn“ abfertigte. Und Dvořák sagte fassungslos über Brahms:

„Ein solcher Mensch, eine solche Seele - und er glaubt an nichts, er glaubt an nichts!“

Und dann war da noch Brahms' spezieller Freund Franz Liszt. Während man dem „Deutschen Requiem“ ein „christologisches Defizit“ attestierte, schrieb Liszt das Oratorium „Christus“, und wie Brahms stellte er sich den Text aus liturgischen und Bibeltexten zusammen.

<p>8. 06047 hänssler-classic/Laudate 98.121</p>	<p>Franz Liszt Christus Anfang III. Teil Andreas Schmidt (Bass) Gächinger Kantorei Stuttgart Krakauer Kammerchor Radio-Sinfonieorchester Stuttgart Leitung: Helmuth Rilling</p>	<p>14'00</p>
---	---	--------------

Ein kurzer Auszug aus dem Oratorium „Christus“ von Franz Liszt. Brahms kommentierte das so:

„... das Ding sieht so fabelhaft langweilig, blöd und unsinnig aus, dass ich nicht begreife, wie der nötige Schwindel diesmal fertig gebracht wird.“

Dass Brahms das so erlebt, wie in diesem Brief an Karl Rheintaler beschrieben, war zu erwarten. Rheintaler war der Bremer Domkantor, der ihm bei der Uraufführung des „Deutschen Requiems“

zur Seite stand, er war also auch ästhetisch auf seiner Seite. „Schwindel“ war für Brahms vermutlich Liszts Versuch, gerade die liturgischen Texte in einer quasi-rituellen, auf Gregorianik fußenden Weise zu re-inszenieren. Nun ist Liszts „Christus“ von den Zeitgenossen tatsächlich allgemein mit Befremden aufgenommen worden. Heute wirkt das Werk ziemlich modern, gerade in seiner „Langweiligkeit“, die sich wenig um Hörkonventionen schert. Stilistisch ist diese Partitur in ihrer Lückenhaftigkeit gewiss mutiger als Brahms’ „Deutsches Requiem“ mit seinen Verankerungen in der alten Musik bis Mendelssohn. Liszt sucht mit den Mitteln seiner Avantgarde nach sakral verwendbarem Ausdruck. Brahms greift lieber zu bewährten Ausdrucksmitteln, mit denen er sinnvoll und auf keinen Fall „blöd“ komponieren kann - auch auf die Gefahr hin, von vornherein historisch zu wirken. Dabei zapft Brahms noch eine andere Tradition an: Seit Mendelssohns Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion hat sich die protestantische Tradition aus der Kirche in den Konzertsaal, aus dem Kirchenchor in den bürgerlichen Singverein geflüchtet und dabei sich eingepreßt, dass sakrale Musik etwas mit historischer Bildung zu tun hat. Dass Brahms sein „Deutsches Requiem“ mit mehr als einem Schuss alter Musik versetzt, zeigt, wie tief diese Idee einer eigentlich der Vergangenheit angehörenden Sakralmusik bereits im protestantischen Bildungsbürgertum verankert war.

Dagegen wirkt Liszts emphatisch zeitgenössische Musik natürlich automatisch „blöd und unsinnig“, weil sie keinen Bildungsstoff bietet, nicht von raffinierten Rückbezügen und Verweisen durchzogen ist, nicht von vornherein gewissermaßen in Leder gebunden ist. Die „religiöse Scham“, unter der Brahms offensichtlich litt, hat er in seinen Liszt-Verurteilungen als Waffe eingesetzt, als „religiöses shaming“ gewissermaßen.

Ein Moment, das die „religiöse Scham“ ablegen helfen konnte, war die Arbeit für die Institution Kirche, wie sie Mendelssohn zuweilen geleistet hat. Aber die hatte Brahms, trotz Uraufführung im Bremer Dom, natürlich nicht im Sinn. Und da berührt er sich nun wunderlich mit seinem großen Mentor Robert Schumann.

<p>9. harmonia mundi LC 7045 HMM 902243 Track 6</p>	<p>Robert Schumann Requiem op. 90, 7 Matthias Goerne, Bariton Markus Hinterhäuser, Klavier</p>	<p>3'54</p>
---	--	-------------

Dieses Klavierlied mit dem Titel „Requiem“ setzte Schumann an den Schluss seiner Lenau-Lieder und widmete es dem Andenken des 1850 in geistiger Umnachtung gestorbenen Dichters. Als Textquelle gibt Schumann „alkatholisch“ an, und tatsächlich ist es die deutsche Nachdichtung eines mittelalterlichen Textes. Ein kirchliches Gedicht als romantisches Lied: Damit wird zum einen der kirchliche Zusammenhang intimisiert, das Lied dagegen umgekehrt streckt sich über die Kundgabe eines subjektiven Moments hinaus. Es ist ein spezifisch deutscher Gedanke, die innere Bühne des Liedes zum Welttheater zu machen, da man mit der wirklichen Bühne Probleme hatte. Schon die Reformation verlagerte den Glauben vom Ritus ins Gewissen, von der Kirche ins Innere. „Deutsch“ ist Brahms’ Requiem auch darin, dass es aus der Kirche in den Konzertsaal zieht, an einen Ort der inneren Andacht, an dem es kein gemeinsames Gebet mehr gibt, sondern bestenfalls

gemeinsamen Applaus, aber jeder insgeheim für sich denkt, dass man mehr verstanden und empfunden hat als der andere neben einem.

Mit dem „Requiem für Mignon“ nach einem Textabschnitt aus Goethes „Lehrjahren“ hat Schumann ein weiteres Beispiel für eine weltlich-geistliche Mischform gegeben. Schließlich hatte Schumann in sein „Projektenbuch“, in dem er Kompositionsvorhaben sammelte, den Titel „Deutsches Requiem“ eingetragen. Brahms erfuhr davon allerdings erst 1888, 20 Jahre nach der Uraufführung seines Requiems.

Als Brahms die Uraufführung der sechssätzigen Fassung in Bremen dirigierte, fühlte sich mancher an Schumanns Prophezeiung in seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ erinnert:

„Wenn Brahms seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

In diesem Sinne berichtete Clara Schumann:

„Ich musste immer, wenn ich Johannes so da stehen sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren Roberts Prophezeiung denken ‚lasst den nur mal erst den Zauberstab ergreifen und mit Orchester und Chor wirken‘ - welche sich heute erfüllte. Der Stab wurde wirklich zum Zauberstab und bezwang alle, sogar seine entschiedenen Feinde.“

Das Deutsche Requiem, in der Wiener Teilaufführung ausgezischt, war bei der Bremer Aufführung der sechsteiligen Fassung ein großer Erfolg, der auch den sehr gut einstudierten Sängern und Musikern zu verdanken war. Die lokalen Blätter sprachen von einem „Epoche machenden Werk“, von einem „der großartigsten Gebilde, die überhaupt in Deutscher Kunst geschaffen wurden.“ Es folgten Aufführungen in Köln und am 18. Februar 1869 die erste Aufführung der siebensätzigen Fassung in Leipzig. Hier war zehn Jahre zuvor Brahms' erstes Klavierkonzert durchgefallen, und auch jetzt waren die Kritiken sehr gedämpft. Man bemängelte das Fehlen einfacher, kräftiger Formen und ein Übermaß an „mystischer Stimmung“. „Absolute Stillosigkeit“ und „maßloser Subjektivismus“ wurde dem Werk attestiert - man kann es verstehen angesichts der Stilmischungen und der besonderen Konzeption. Trotz dieser wesentlich weiterreichenden Pressestimmen wurde das „Deutsche Requiem“ in den folgenden vier Monaten elfmal aufgeführt: In Basel, in Hamburg, Karlsruhe, Münster und Zürich, in Dessau und in Weimar. Als Brahms selbst das gesamte Werk 1871 wieder in Wien vorstellte, waren die Reaktionen wieder zurückhaltend. In katholischen Zusammenhängen konnte man mit Brahms' zwiespältigen Bekenntnissen und seiner Ablehnung institutionalisierter Formen wenig anfangen. Das „Deutsche Requiem“ blieb eine Punktlandung in der deutschen Innerlichkeit protestantischer Gemüter. Und das 1873 sogar in Leipzig: Dreimal wurde es aufgeführt, und eine Rezension sagt, dass Brahms „beim Volke einen großen Sieg erfochten“ habe und die Aufführung selbst einen der „allerglücklichsten, über Menschenmacht begünstigten Momente reproduktiver Kunst“ darstelle. Man merkt an der zackigen Wortwahl, dass die Gründung des Deutschen Reichs erst zwei Jahre zurücklag. Und schon

hatte Brahms auch mit Implikationen des „Deutschen“ im Titel zu kämpfen, die er nicht beabsichtigt hatte. Wagners „Meistersinger von Nürnberg“, ebenfalls 1868 uraufgeführt, endeten mit einer großen Eloge auf die „deutsche Kunst“, die jede deutsche Misere überleben würde. Ein anonymer Rezensent aus dem Umkreis der neudeutschen Schule bezeichnete Brahms als „christlich-germanischen“ Komponisten. Es gab, und darauf war Brahms stolz, eine Aufführung „Zum Andenken an die im Kampf Gefallenen“ am Karfreitag 1871 an der Uraufführungsstätte im Bremer Dom - und diesmal sogar ohne christologische Zugabe!

Dennoch glaubte Brahms den Titel erklären zu müssen. In einem berühmten Brief an Karl Rheinthal heißt es:

„Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das ‚Deutsche‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie Evang. Joh. Kap 3 Vers 16 entbehrte.“

Die angegebene Bibelstelle wird oft als Kern des Evangeliums bezeichnet: „Also hat Gott geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewig Leben haben.“ Dass Brahms derlei nicht vermitteln wollte, haben wir schon ausführlich betrachtet. Die Ersetzung des „deutsch“ durch „Menschen“ will über die Nation hinaus verallgemeinern, so wie es eine Rezension aus München ausdrückte, die von einer „Religion des allgemeinen Menschentums“ in diesem Werk sprach. Aber so allgemein ist das „Deutsche Requiem“ dann doch nicht geworden. Man muss es nicht ganz so böse sagen wie der DDR-Musikwissenschaftler Walther Siegmund-Schultze, der das Werk als „großen Grabgesang des enttäuschten Bürgertums nach 1848“ bezeichnete. Aber das beschreibt den geistigen Ort des „Deutschen Requiems“ doch nicht so schlecht. Es verlieh in seiner retrospektiven Stilistik einer allgemeinen Perspektivlosigkeit Ausdruck, ermöglichte in seiner religiösen Unverbindlichkeit individuelle spirituelle Projektionen, erlaubte nach der Reichsgründung dennoch patriotische Gefühle im breiten Spektrum von deutscher Sprache über reformatorische Selbstermächtigung bis zu Brahms als deutschem Meister auf den Schultern deutscher Meister.

Dazu kam noch das Gefühl von chorischem Zusammenhalt, wenn man als Mitglied eines der zahlreichen deutschen Chöre oder Gesangsvereine das Werk aufführte, was bis ins 21. Jahrhundert sehr oft geschah. Wenn nicht alles täuscht, sind die Aufführungen in den letzten zwanzig Jahren allerdings stark zurückgegangen. Ob man das mit dem endgültigen Verschwinden zusammenbringt von etwas, das man noch „Bürgertum“ im kulturellen Sinne nennen kann, ob es mit Umstrukturierungen im Laien-Chorwesen vom großen Chor Richtung Kammerchor zu tun hat, ob das Werk nun doch ein wenig betagt und betulich wirkt, ob die angebliche Wiederkehr des Religiösen jenseits der Kirchen noch einmal ganz andere Musik braucht: Gründe kann man viele suchen.

Für uns ist wichtig, dass Brahms mit dem „Deutschen Requiem“ sein Frühwerk abschließt, nun allgemein als wichtiger Komponist wahrgenommen wird und sich biografisch neu orientiert - davon soll die nächste Folge handeln.

Zuletzt gelang dem Rundfunkchor Berlin noch einmal eine Belebung des Werks unter dem Titel „human requiem“, in dem also wirklich wie Brahms es sich dachte, das „deutsch“ durch den

„Menschen“ ersetzt wurde. In dieser inszenierten Aufführung standen Publikum und Chor durcheinander, schuf die Begleitung mit vierhändigem Klavier noch einmal eine ganz neue, buchstäblich hautnahe, intime Erfahrung dieser Musik, wirkte aber auch mit an der weiteren Zersetzung des gemeinschaftlichen Elements hin zu individueller Wohlfühl-Spiritualität - selbst dort, wo wie im folgenden Stück, von der Auferstehung die Rede ist. Wir schließen daher mit der Aufnahme des Rundfunkchors zur Begleitung von Phillip Moll und Philip Meyers; der Bariton ist Konrad Jarnot, die Leitung hat Simon Halsey. Und damit wünsche ich Ihnen noch einen schönen Abend und hoffe, dass wir uns nächste Woche wieder hören.

<p>10. Coviello Classics LC 12403 COV 41006 Track 6</p>	<p>Johannes Brahms Ein deutsches Requiem (Version für Klavier 4hdg.) VI. Denn wir haben hier keine bleibende Statt Konrad Jarnot, Bariton Rundfunkchor Berlin Philip Mayer & Phillip Moll, Klavier Ltg. Simon Halsey</p>	<p>9'59</p>
---	--	-------------