

Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 15: Der Trost der Religion

Herzlich Willkommen, liebe Zuhörerinnen und Zuhörer, zu einer neuen Folge unserer Serie über Johannes Brahms. Sie ist überschrieben mit „Der Trost der Religion“, und der Titel ist zugegebenermaßen problematisch. Er greift jenen Begriff auf, der in Brahms' umfangreichstem Werk geistlicher Musik, dem „Deutschen Requiem“, im Zentrum steht: den Trost, das Trösten. „Sie sollen getröstet werden“, „wes soll ich mich trösten?“, „ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Bevor wir fragen, wie denn dieser Trost eigentlich zustande kommt, fragen wir noch deutlicher: Warum stellt Brahms den Trost derart in den Mittelpunkt? Wenn wir richtig sehen, gibt es weder bei den Zeitgenossen Wagner oder Bruckner noch bei nahestehenden Vorgängern wie Mendelssohn oder Schumann eine vergleichbare Obsession für das Tröstliche.

<p>1. cpo LC 08492 555 177-2 CD 7, Tracks 18-22</p>	<p>Johannes Brahms Fünf Lieder für tiefe Stimme op. 94 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>12'23</p>
---	---	--------------

Das waren vielleicht die bemerkenswertesten Lieder von Brahms überhaupt, die Fünf Lieder für tiefe Stimme op. 94. Abgesehen von der „Sapphische Ode“ sind sie jedoch nicht sonderlich bekannt geworden. Deren üppig ausgreifendes „Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage“ verändert durch die Einbettung in diesen sonst harschen Liederkreis seinen Charakter: Es ist nicht mehr unmittelbar romantisch, keine Erfüllung der Sehnsucht, sondern ein ferner Traum, der mit dem dritten Lied und seiner Frage „wo ist das alles, alles hin?“ vorbereitet und mit dem stockenden Einsatz des letzten Liedes weggefegt wird. Alle Romantik hat hier abgedankt zugunsten einer kurzen, erschreckenden Lebensbilanz. „Welt, fragst du nach mir nicht, was frag ich nach dir?“ So trotzig das auch klingt - in dieser Misere des Lebens den Grund für die Suche nach Trost zu finden, leuchtet ein.

Ebenso naheliegt der Trostbedarf im ersten Lied auf einen Text von Friedrich Rückert: „Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen“. Derlei realistische Bestandsaufnahme des Lebens hat kein Zeitgenosse auch nur für eine Vertonung in Erwägung gezogen. Der Höhepunkt ist überschritten, das Glück vergangen, es geht von nun an nur noch abwärts. Aber wir bemerken auch, wie Brahms seine kontrapunktisch haklige und harmonisch hintergründige Vertonung am Ende in Wohlklang überführt zu den Worten „und eh du denkst, bist du im Port“. Lassen Sie uns dieses Lied noch einmal hören.

<p>2. cpo LC 08492 555 177-2</p>	<p>Johannes Brahms Mit vierzig Jahren op. 94, 1 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier</p>	<p>4'20</p>
--	--	-------------

CD 7, Track 18		
----------------	--	--

Im Port - das ist nun auffällig schief gedichtet. Wurde das Leben bis dahin mit An- und Abstiegen im Gebirge verglichen, kommt am Ende das Bild des Hafens, als wäre das Leben nun doch, in altehrwürdiger Symbol-Tradition, eher einer Fahrt auf dem Meer zu vergleichen? Brahms hat das Gedicht bis dahin in großer rhythmischer Prägnanz und klarer kontrapunktischer Zeichnung vertont - und nun zieht er der Musik mit wallenden Akkordbrechungen in Triolen den Boden weg. Die tröstliche Wirkung ist zugleich erkaufte mit Unklarheit. Ganz anders gestaltet Bach mit seinem unbekanntem Kantaten-Dichter in der Kreuzstab-Kantate das Bild des Augustinus: „Das Leben in dieser Welt ist wie ein stürmisches Meer, durch das hindurch wir unser Schiff bis in den Hafen führen müssen“:

3. harmonia mundi LC 07045 HMC 901 365 Track 7	Johann Sebastian Bach Recit. „Mein Wandel auf der Welt“ aus Kantate BWV 56 Peter Kooy, Bass La Chapelle Royale Ltg. Philippe Herreweghe	1'52
--	--	------

Hier wird uns alles erklärt, hier bildet die Vertonung mit ihren Harmonien den Affektgehalt getreu ab, die Wirkung ist lehrhaft, katechetisch. Jedoch: tröstet dieses Wort-Ton-Gebilde in gleicher Weise, einmal unterstellt, das wäre sein Ziel? Den gläubigen Christen vielleicht. Aber der skeptische, zumal der über 40jährige, wird wohl doch eher von Brahms' Lied eingefangen. Er begegnet dem eigenen Leistungsabfall in milden Formulierungen, auch dem Wissen um sein Ende. Es braucht da am Ende ein Bild der Geborgenheit und Ruhe, und das ist eben der Hafen, wenn das auch ein wenig unmotiviert aus dem Ärmel des Dichters gezogen wirkt. Wir münden mit ihm aber nicht nur in einem christlichen Bild ein, sondern auch in einer Bild-Tradition, die dem bis dahin aufgerufenen Wanderer-Topos des Gedichts gar nicht eigen war. Und zugleich ist Rückerts Erwähnung des Ports auch so unaufdringlich wie möglich: Sieht man nicht die Hafenbilder Caspar David Friedrichs vor sich, die ohne christliche Symbolik, sondern mit größtem Realismus der Darstellung dennoch offen sind für eine christliche Deutung durch den Betrachter?

Der Trost der Religion, so sehen wir vielleicht an diesem Lied, ist nicht unbedingt auf geistliche Musik angewiesen. Man könnte in Brahms' Schaffen vielleicht hier und da Stücke finden, die ebenfalls nicht ausgewiesen geistlich sind, aber vielleicht auf geistliche Gehalte durchsichtig zu machen sind. Am Ende dieser Folge werde ich in dieser Hinsicht noch einen Vorschlag machen.

Aber gehen wir die Frage nun ein bisschen strukturierter an. Fest steht: Brahms war ein Bibelleser, lebenslang. Er hat im Buch der Bücher vieles angestrichen und manches zur Vertonung vorgemerkt - Komponisten lesen immer im Hinblick auf Vertonungen, ob Lyrik oder Bibel. In der Bibel kannte sich Brahms aus und war stolz, sie sich schon in der Jugend angeeignet zu haben. Mag sein, dass der viel bewunderte, von ihm eigenhändig zusammengestellte Text des „Deutschen Requiems“ auch mit Hilfe der angegebenen Konkordanzen zustande kam, also dadurch, dass er den bereits in seiner Bibel vermerkten Verweisen auf ähnliche Textstellen einfach nachging. Dennoch sind seine Zusammenstellungen immer von großer theologischer Akkuratess und

zuweilen Raffinesse. Genauer gesagt: Sie werden immer raffinierter. Hat er in seiner Jugend Choräle bearbeitet, werden die Bibelverse später immer erlesener aufeinander bezogen. Und entsprechend individueller werden die Aussagen. Aber hat Brahms gebetet? Fest steht jedenfalls: Der Protestant Brahms hat die Kirche als Organisation verabscheut und Pfarrern nicht über den Weg getraut. Seine Werke auf Bibeltexte sind also eines gewiss nicht: Kirchenmusik. Oder gibt es Ausnahmen?

<p>4. 01958 / THOROFON DCTH 2301/2</p>	<p>Johannes Brahms Ave Maria op. 12 Norddeutscher Figuralchor Ulfert Schmidt, Orgel Ltg. Jörg Straube</p>	<p>3'47</p>
--	---	-------------

Dieses „Ave Maria“ komponierte Brahms vermutlich 1858 in Göttingen - ob die gehörte Orgelfassung das Original ist oder die ebenfalls vorliegende Orchesterfassung, ist nicht bekannt. Die Orgelfassung wurde jedenfalls am 6. Juni 1859 zu einer Hochzeit in Hamburg aufgeführt und war der Gründungsmoment für den Hamburger Frauenchor, den Brahms zwei Jahre lang leitete. Dass der Protestant Brahms ein „Ave Maria“ komponiert, mag erstaunen. Aber dass sich ein geschichtsbewusster Komponist von einem hundertfach vertonten Text angezogen fühlt und ihm eine eigene musikalische Farbe geben möchte, ist wiederum nur zu verständlich. Und es ist auch ein Schlüssel für Brahms geistliche Musik insgesamt: Es geht ihm auch hier - nicht anders als bei Serenade, Sonate, Symphonie oder Volkslied - um den Vollzug einer Tradition. Hier allerdings ist es nicht die Tradition einer, sondern die eine Ausdrucks. Es geht beim Gruß der Maria durch den verkündigenden Engel um einen Charakter inniger Freundlichkeit, in dessen Hintergrund jedoch die Größe des Mysteriums und seine Allgemeingültigkeit spürbar sein darf. Brahms wählt einen volkstümlichen - und damit allgemeingültigen - Tonfall, erlaubt sich aber Harmoniefolgen, deren Entrücktheit etwas vom Mysterium dieser Botschaft vermitteln.

Aber ist das Werk deswegen wirklich Kirchenmusik? Anders gefragt: Was geschah denn im 19. Jahrhundert mit der Kirchenmusik? Schon Felix Mendelssohn hatte ja ein ausgesprochen großzügiges Gewissen: Als Jude geboren, als Protestant getauft, schrieb er Musik auf evangelische und katholische Texte, er schrieb Motetten im alten Stil und Kantaten im Bach-Stil und seine Oratorien in seinem eigenen Stil - der natürlich auch in allen anderen Stil-Aneignungen durchschimmert. Die Verbindung zur Kirche, zur Liturgie hatte sich unter protestantischen Intellektuellen längst gelockert. Das wird am nachdrücklichsten dokumentiert mit der von Mendelssohn geleiteten Wieder-Aufführung der Bachschen Matthäuspassion 1829, am Karfreitag, aber in einem weltlichen Ort, der Berliner Sing-Akademie. Die Sühnopfer-Theologie des Werks war im Preußen, das theologisch von der Gefühlstheologie Friedrich Schleiermacher geprägt wurde, vollkommen veraltet. Und dennoch traf es einen Nerv. Denn zum einen eröffnete die Musik eben doch gerade jenen Gefühlszugang, mit dem Schleiermacher zum Kern des religiösen Gefühls vordringen wollte, da war es gleichgültig, was da genau gesungen wurde. Zum anderen war die Matthäuspassion ein deutsches Kunstwerk - hier hatte der Bach-Biograf Johann Nikolaus Forkel 1802 den Verständnisrahmen geliefert, als er Nation aufforderte, stolz auf den Komponisten sein, aber sich auch seiner wert zu zeigen. Man kann aus kirchlicher Perspektive sagen, dass sich die

geistliche Musik aus der Kirche löst, aus der Sicht der geistlichen Musik indes geschieht etwas anderes: Sie reichert sich mit ursprünglich fremden Autorität an, Autorität einerseits der Vergangenheit, andererseits der Nation. Was für die Kirche geschrieben wurde und sich nicht mehr an diesen Autoritäten nährte, wurde langweilig. Und man wird Brahms' „Ave Maria“ wohl nicht absprechen, dass es ein wohlgestaltetes Stück ist, das die Anforderungen an ein „Ave Maria“ fraglos erfüllte - aber als große Musik wird man es schwerlich einordnen.

So dass sich wiederum die nächste Frage stellt: Wie geistlich ist denn diese geistliche Musik von Brahms? Mit Entweder-Oder ist hier wenig auszurichten. Betrachten wir dazu einen besonders heiklen Punkt, den wir auch schon in der Folge über das „Deutsche Requiem“ angesprochen haben: Brahms' schwieriges Verhältnis zu Christus. Sie erinnern sich vielleicht: Für die erste Aufführung des „Deutschen Requiems“ im Bremer Dom am Karfreitag 1868 musste noch eine Händel-Arie her, damit die Tröstungen des Werks auch eine christologische Perspektive bekamen. Und auch in seiner bekannten Bearbeitung des folgenden Lieds scheint Brahms den ursprünglich vorhandenen Bezug auf Christus getilgt zu haben:

<p>5. harmonia mundi LC 07045 HMC901592</p>	<p>Johannes Brahms In stiller Nacht WoO 33, 42 Rias-Kammerchor Ltg. Marcus Creed</p>	<p>2'38</p>
---	--	-------------

Es sang der Rias-Kammerchor unter Marcus Creed. Tatsächlich liegt der Fall komplizierter: Brahms hat das Lied kennengelernt in einer Volksliedsammlung, deren Bearbeiter Friedrich Wilhelm Arnold nur die erste Strophe unter dem Titel „Totenklage“ überlieferte. Brahms stellte selbst aus dem Originaltext von Friedrich von Spee „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten“ die zweite Strophe zusammen. Er geht also auf das Original zurück, verzichtet aber auf die expliziten Christusreden des Gedichts. Aber wird das Lied damit zum unverbindlich-stimmungsvollen Nocturne? Nein, es war Takt im Geist des 19. Jahrhunderts, das mit Barockdichtung wenig anfangen konnte, das mit den Bachschen Kantaten sich nur zögernd befreunden konnte aufgrund ihrer Texte. Barockdichtung war unnatürlich, umständlich, lehrhaft, trocken. Der allererhabenste Inhalt der Passion Christi, konnte mit Barockdichtung nur verraten, aber im Naturbild gerettet werden. Im Grunde ist das Verfahren von „In stiller Nacht“ ähnlich wie in dem Lied „Mit vierzig Jahren“: Hier wie dort ein Landschaftsbild, das gerade durch die Entfernung jedes symbolischen Hinweises mit sakraler Glut aufgeladen wird. Und wieder kommt einem Caspar David Friedrich in den Sinn, dessen Bildern insgesamt christliche Aussagen zugrundeliegen, obwohl sie sich von der klassischen Ikonografie weitgehend fernhalten. Noch das berühmte „Kreuz im Gebirge“, Gegenstand eines umständlichen ästhetischen Streits, zeigt das Kreuz als christliche Ikone schlechthin als einen Teil der Landschaft, als vom Betrachter abgewandtes Symbol, im Grunde bereits im Verschwinden: Die christliche Kunst höchsten Sinnes wird der christlichen Symbole künftig entbehren. Bachs Barock mag es noch gelungen sein, Lehrhaftes und Ausdrucksvolles in traditioneller Ikonografie zu verbinden. Wo das spätere 19. Jahrhundert derlei versucht, wird es schnell nur noch historistisch, pappig, dröge.

Insofern muss man doch noch einmal genauer fragen, ob Brahms' dem offenbarten Gottessohn so skeptisch gegenüberstand, wie immer behauptet wird, nur weil er selten im Mittelpunkt steht?

Natürlich war er nicht unbeeinflusst vom Geist der Zeit. In dem 1835 erschienenen viel beachteten und diskutierten Buch „Das Leben Jesu, kritisch betrachtet“ sagt der Autor David Friedrich Strauss:

„Den inneren Kern des christlichen Glaubens weiß der Verfasser von seinen kritischen Untersuchungen völlig unabhängig. Christi übernatürliche Geburt, seine Wunder, seine Auferstehung und Himmelfahrt, bleiben ewige Wahrheiten, so sehr ihre Wirklichkeit als historischer Fakta angezweifelt werden mag.“

Man würde gerne wissen, wie David Friedrich Strauss, den Nietzsche in seiner Ersten Unzeitgemäßen Betrachtung als Inbegriff des Philisters verspottete, derlei in seinem Kopf vereinbart, ohne schizopren zu werden: Die Auferstehung ist wahr, aber nicht wirklich geschehen. „Ist aber Christus nicht auferstanden, so ist unsere Predigt vergeblich, so ist auch euer Glaube vergeblich“, schreibt Paulus im 1. Korintherbrief, und damit meinte er natürlich: Christi Auferstehung ist ein historisches Faktum. Wo aber der Glaube an das Faktum sich nicht mehr einstellen mag, wird auch der Glaube an die Wahrheit leiden. So wird es auch Brahms gegangen sein - und es wird sich auch immer mehr Richtung Skepsis entwickelt haben. Wir haben in einer früheren Folge die Motette „Es ist das Heil uns kommen her“ gehört, eine 1860 entstandene Probe im Bach-Stil am Beispiel eines der bedeutenden protestantischen Kampflieder. Der Text zeigt klare lutherische Kante: „die Werk, die helfen nimmermehr, sie können nicht behüten. Der Glaub sieht Jesum Christum an“ - sola gratia, allein aus Gnade und Glaube sind wir selig. Die Worte „er ist der Mittler worden“ - gemeint ist Christus und sein Kreuzestod - verdunkelt und verrätst Brahms mit Chromatik und bedient sich damit auf seine Weise der sprachlichen Mittel des barocken Passions-Ausdrucks.

In der zweiten Choralmotette „O Heiland, reiß die Himmel auf“, entstanden vermutlich 1863/64, zieht sich Brahms bereits auf ein ganz anderes Terrain zurück: Der Text ist wiederum von Friedrich von Spee, aber eine Nachdichtung des „Rorate caeli“, das in der katholischen Liturgie in der Adventszeit gesungen wird. Brahms legt die protestantische Rüstung ab, wird gewissermaßen ökumenischer. Aber statt der Gewissheit des „Es ist das Heil uns kommen her“ geht es hier um die Situation vor der Ankunft des Gottessohnes. Brahms konzentriert sich zunächst auf die spektakulären Naturbilder - wieder einmal!: der aufgerissene Himmel, der vom Himmel fließende Tau, die ausschlagende Erde. Die Strophe „Wo bleibst du, Trost der ganzen Welt“ lässt er, trotz des angeblich so wichtigen Trostes aus. Wichtiger ist ihm das „Hier leiden wir die größte Not, vor Augen steht der ewig Tod. Ach komm, führ uns mit starker Hand vom Elend zu dem Vaterland.“ „Im älteren Deutsch“, hat Brahms einmal im Zusammenhang mit der englischen Übersetzung für den Druck des Werkes erklärt, bedeute „Elend“ „fremde, traurige Fremde“. Darüber gleich noch mehr, wenn wir das Werk in der Interpretation des Rias-Kammerchors unter Marcus Creed gehört haben.

<p>6. harmonia mundi 07045 HMC 901591</p>	<p>Johannes Brahms O Heiland, reiß die Himmel auf op. 74, 2 Rias-Kammerchor Ltg. Hans-Christoph Rademann</p>	<p>5'30</p>
---	--	-------------

Wenn Sie sich an „Es ist das Heil uns kommen her“ erinnern, wird Ihnen auffallen, wie wesentlich stärker Brahms es in „O Heiland reiß die Himmel auf“ darauf anlegt, die historischen Satztechniken mit seinen eigenen zu verbinden: Die Gleichzeitigkeit von Duolen und Triolen, aber auch die vorhaltsgesttigte, dissonante Harmonik zeigen es an. Die Strophe mit dem „ewigen Tod“ ist interessant im Zusammenhang von Brahms' Bibelvertonungen. Zwar beginnt Brahms kurz nach Komposition dieser Motette die Arbeit am „Deutschen Requiem“, in dem es heißt „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“ und auch „Die Toten werden auferstehn unverweslich, Tod, wo ist dein Stachel? Hlle, wo ist dein Sieg?“ Aber von dieser Zuversicht ist nur zehn Jahre später, wenn Brahms diese Motette veröffentlichen wird, nichts mehr übrig. Sie findet Platz neben dem vielleicht bedeutendsten geistlichen Werk von Brahms', der Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen“. Brahms nannte sie eine „kleine Abhandlung über das große ‚Warum?‘“, also über die Theodizeefrage: Warum gibt Gott dem Mühseligen das Licht gibt und das Leben den Betrbten, die auf den Tod warten und ihn suchen wie einen Schatz und sich fast freuen, wenn sie zu Grabe gehen dürften - das ist die Frage. Brahms stellt sie in einem ersten Motettenteil mit einer expressiven Intensität, die ihn in eine Reihe mit Gesualdo und Bach stellt.

<p>7. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 1</p>	<p>Johannes Brahms Warum ist das Licht gegeben op. 74, 1 1. Warum ist das Licht gegeben Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>5'17</p>
---	---	-------------

Sie hrten die Capella Amsterdam unter Leitung von Daniel Reuss mit dem ersten Teil von „Warum ist das Licht gegeben“. Brahms Antwort auf die Frage besteht im Erheben zu Gott und im Ausharren: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben“. Es gibt keine Alternative zum Leiden als das Ausharren, das von Gott gesegnet werden wird. Dabei kann man inhaltlich und sogar auch musikalisch an eines der schönsten Stücke aus Mendelssohns „Elias“ denken, den Chor „Wer bis an das Ende beharrt, der wird selig“. Manches klingt so, als hätte Brahms daraus seinen Chorstil entwickelt.

<p>8. Brilliant Classics LC 09421 99953/2 CD 2, Track 12</p>	<p>Felix Mendelssohn Wer bis an das Ende beharrt aus: „Elias“ Gchinger Kantorei Bach-Collegium Stuttgart Ltg. Helmuth Rilling</p>	<p>2'38</p>
--	--	-------------

Sie hörten die Gächinger Kantorei und das Bach-Collegium Stuttgart unter Helmuth Rilling. Und nun wieder die Capella Amsterdam unter Daniel Reuss mit dem gleichen Gedanken in der Fassung von Johannes Brahms.

<p>9. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 2 & 3</p>	<p>Johannes Brahms Warum ist das Licht gegeben op. 74, 1 2 & 3. Lasset uns & Siehe, wir preisen Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>4'03</p>
---	---	-------------

Wenn Sie vor zwei Wochen die Folge über Brahms' Freundeskreis gehört haben, ist Ihnen ein Teil der Musik vielleicht bekannt vorgekommen. Brahms verwendet hier eine Kontrapunktstudie aus den 1850er Jahren, die er mit „Benedictus qui venit in nomine Domini“ textiert hatte: „Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herren“. Brahms hatte diesen Satz schon mit schöner Uneindeutigkeit über das kontrapunktisch fließende Adagio seines Ersten Klavierkonzerts gesetzt. Hier jedoch ergibt der musikalische Christusverweis Sinn, auch wenn er für ganz wenige nur verständlich war, für Joseph Joachim, mit dem Brahms Kontrapunkt geübt und dem Brahms das Stück gezeigt hat, für Julius Otto Grimm, der den Satz mit seinem Chor einstudiert hat. Brahms „Benedictus“-Überschreibung in dieser Motette fügt sich mit dem abschließenden Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ zu einer christologischen Perspektive zusammen. Zwar handelt es sich bei diesem Schluss zunächst um einen Sterbechoral, aber zugleich auch um Martin Luthers Versfassung des Lobgesang des Simeon aus dem Lukas-Evangelium. Simeon war verheißen worden, dass er erst sterben werde, wenn er den Heiland erblickt hatte - und als die Eltern Jesu ihr neugeborenes Kind in den Tempel bringen, erkennt Simeon in dem Säugling den geweissagten Messias. Ohne dass er erwähnt wird, ist Christus in dieser Motette der anwesendste Abwesende, den man sich denken kann. Und Brahms' Satz dieser schwierigen Melodie ist der schönste Choralsatz nach Bach:

<p>10. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Warum ist das Licht gegeben op. 74, 1 4. Mit Fried und Freud Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>1'24</p>
--	---	-------------

Natürlich, Brahms hätte mehrere Strophen auswählen können, dann wäre Christus erwähnt worden - aber er belässt es bei der Andeutung, die man auch genausogut als reines, resignatives Sterbelied hören kann. Gerade durch diese handwerklich glänzend durchgeführte, man möchte sagen: auf den Punkt gebrachte Ambivalenz von Hoffnung und Verzweiflung, von Trost und Trostlosigkeit steht diese Motette wie kein anderes Werk für die Religiosität des späten 19. Jahrhunderts. Im opus 74 folgt auf das „große Warum“ die große Erwartungsmusik des „O Heiland, reiß die Himmel auf“.

Aber bei alledem ist es dennoch überhaupt nicht auszuschließen, dass Brahms am Ende des Tages an all das keineswegs geglaubt hat. Er hat derlei ausgefuchste theologische Konstruktionen zwar gewiss wie seine Musik mit heißem Herzen ausgeführt, aber ist es unwahrscheinlich, dass auch das für ihn vor allem eine Arbeit in historischem Material war? Ist es nicht möglich, dass hier eine Hoffnung beschworen wurde, die Brahms am Horizont von Aufklärung, Bibelkritik, historischem Relativismus und aufziehendem Nihilismus längst versinken sah, die für ihn selbst bereits versunken war? War die Motette für Brahms am Ende keine Form des persönlichen Gebets, sondern vor allem ein Gefäß, in dem noch einmal eine Tradition christlichen Denkens in sinnlicher Form aufzubewahren, zu retten war?

Es gibt noch einen dritten Motetten-Zyklus von Brahms, op. 110. Die erste und kunstvollste der drei Motetten, „Ich aber bin elend und mir ist wehe“, ist noch einmal ein großes Trostwerk für Doppelchor, der sich ab dem Wechselgesang des zweiten Teils zu einer großen Klangumhüllung entfaltet zu den Worten „Herr, deine Güte schütze mich“. Wir hören wieder die Capella Amsterdam.

<p>11. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 12</p>	<p>Johannes Brahms Ich aber bin elend op. 110, 1 Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>3'20</p>
---	--	-------------

Am Schluss dieses Zyklus steht „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, zwei Choralstrophen, die Brahms zwar strophisch vertont, aber nicht auf Grundlage der bekannten, freundlich-ruhigen Chormelodie, die auch Bachs Sterbechoral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“ zugrundeliegt, sondern mit einer eigenen Musik, die in einer Weise unfreundlich und unruhig klingt, dass es einen kalt überläuft. „Auf dass von Herzen können wir / nachmals mit Freuden danken dir, / gehorsam sein nach deinem Wort / dich allzeit preisen hier und dort.“ Vielleicht gelingt es Ihnen, in dieser Musik Freude zu hören - mir nicht.

<p>12. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 14</p>	<p>Johannes Brahms Wenn wir in höchsten Nöten sein op. 110, 3 Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>3'38</p>
---	---	-------------

Vielfach wurde bemerkt, dass Brahms die Worte „gehorsam sein nach deinem Wort“ am Ende neunmal wiederholt, in immer demselben insisierenden Rhythmus, hier nun wirklich aufdringlich didaktisch, ja fast drohend. Der in der ersten Motette gütige Gott ist hier zu einer alttestamentarischen Angstgestalt geworden, zu einem Über-Ich, unter dessen Blick wahrlich keine Freude mehr aufkommt. Die Anordnung der Motetten - die zweite handelt von der falschen Welt und macht ebenfalls nicht froh - führt in eine religiöse Trostlosigkeit, die wie eine Zurücknahme des „Deutschen Requiems“ klingt - wie überhaupt der späte Brahms allen Trost, auch den ohne Religion, wieder kassiert. Unter den späten Sammlungen von Klavierstücken gibt es keine, die fröhlich oder auch nur zuversichtlich endet. Die Sammlung op. 117, Drei Intermezzi, ist

da besonders hinterhältig, indem sie mit einem Stück in Es-Dur beginnt, das sogar ein Motto hat: „Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! / Mich dauerts sehr, dich weinen sehn“.

Brahms eigene Bezeichnung für die Drei Intermezzi op. 117 war angeblich „Wiegenlieder meiner Schmerzen“, also wohl Stücke, die den eigenen Schmerz zum Schlafen bringen sollen. Aber auf das tröstliche erste folgen zwei Stücke in lähmendem Moll, die Dur-Mittelteil wenig vermag, und die mit aufbrechendem Schmerz enden und nur noch dumpf beruhigt schließen. Wir hören das dritte Intermezzo aus op. 117 in cis-Moll.

<p>13. Berlin Classics LC 06203 0301155BC Track 3</p>	<p>Johannes Brahms Intermezzo cis-Moll op. 117, 3 Fabian Müller, Klavier</p>	<p>6'06</p>
---	--	-------------

Ein Wiegenlied? Eher ein bohrendes Insistieren. Und am Ende steht eine Trostlosigkeit, die in der Musik ihresgleichen sucht.

Scheint die Religion für den späten Brahms immer weniger Trost bereitzuhalten - das werden wir in einer anderen Folge auch an den Vier ernsten Gesängen sehen - gibt es dennoch einen Ort, an dem Brahms den Glauben auch im Alter noch in seine Rechte setzen will: das Vaterland.

Heute finden wir derlei Vereinnahmung des Christentums für das eigene Land seltsam: Als wären Franzosen nicht Christen wie die Deutschen im 19. Jahrhunderte - und dennoch segneten die Pfarrer Waffen, um den französischen Christen umzubringen. Spätestens seit den Tagen Ernst Moritz Arndts und seiner Beschwörung des Gottes, „der Eisen wachsen ließ“, nämlich Waffen gegen die napoleonische Unterdrückung, seit „Mit Gott für König und Vaterland“ ein preußisches Losungswort wurde, nahm man in Deutschland das Christentum für die nationale Sache in Beschlag - auch auf Grundlage eines mit der römischen Kirche einst eng verbundenen mittelalterlichen Reichs, dessen Nachfolger zu sein die Franzosen jedoch mit dem gleichen Recht für sich beanspruchen konnten.

Vor vielen Wochen, in der Folge über Brahms' Konservatismus, sprach ich hier ausführlich über das „Triumphlied“, jenes heute nicht mehr gespielte Chorwerk, das Brahms dem ersten deutschen Kaiser widmete nach dem Sieg über Frankreich im Krieg 1870/71. Ein weiteres Werk mit Bezug auf das Deutsche Reich sind die 1888 entstandenen „Fest- und Gedenksprüche“ für Doppelchor. 1888 war das Dreikaiserjahr: Wilhelm I. starb hochbetagt, sein bereits schwer kranker Sohn Friedrich III. wurde Nachfolger und starb auch bereits nach 99 Tagen, dann kam Wilhelm II. auf den Thron. Reichskanzler Bismarck hielt den jungen Mann in charakterlicher Hinsicht nicht für sonderlich geeignet und vermochte dessen von Anfang an arrogante Art auch nicht zu dämpfen. Ein Schweizer Journalist, der Wilhelm Zwo ebenfalls von Anfang an nicht mochte, war Joseph Viktor Widmann - ein sehr guter Freund von Brahms. Nach einer Rede des jungen Kaisers, in der von „42 Millionen Deutschen“, die Rede war, die man lieber „auf der Strecke liegen lassen“ würde, als „nur einen Stein vom Errungenen sich nehmen zu lassen“, kommentierte Widmann:

„Der junge feurige Mann, der jetzt die Deutschen regiert, spricht aus dem Vollen heraus wie er fühlt und denkt, und offenbart demgemäß eine Menschenverachtung, wie sie vielleicht für einen Soldatenkaiser das Richtige ist.“

Brahms tobte. Widmann erzählte in einem Brief über die Wirkung seiner Äußerung:

„Diese scheint sein patriotisches Gefühl aufgeregt zu haben, und so kam es, dass er, als ich ihn letzten Montag zum Bahnhof begleitete, plötzlich gegen mich in Ausdrücken des ingrimmigsten Zornes losbrach. Er warf mir vor, den deutschen Kaiser begeistert zu haben, sprach von meinem blinden Deutschenhass, kurz gebärdete sich so heftig, dass ich vor Kränkung über alle seine ungerechten Worte gar nicht einmal den Mund zu einer Antwort auftun wollte... ich fühle, dass es ihm bei seiner *fanatischen* Deutschtümelei unmöglich ist, obwohl er gewiss gern möchte, mit mir künftig in einem intimen Verhältnisse zu bleiben.“

Brahms als fanatischer Deutschtümler - das ging schon bei den Fremdsprachen los: Brahms besaß kaum rudimentäre Kenntnisse. Bis auf seine Italien-Reisen hat er den deutschsprachigen Raum nicht verlassen, lediglich noch die Niederlande und Dänemark hat er kurz betreten. Seine zweithäufigste Lektüre nach der Bibel waren die Reden Otto von Bismarcks. Eine mehrbändige Geschichte der Reichsgründung hat er gründlich durchgearbeitet. Und seine musikalische Feier des Siegs über Frankreich mittels eines Offenbarungs-Textes zeigt, wie tief Brahms die Reichsidee fundiert sehen wollte. „Führ uns vom Elend in das Vaterland“ - diesen Vers aus seiner Motette „O Heiland reiß die Himmel auf“ verstand Brahms zuweilen auch sehr patriotisch.

Als Max Kalbeck die Dritte Symphonie, entstanden 1883 in Wiesbaden, mit der Vollendung des Niederwald-Denkmal im Sommer des gleichen Jahres im nahen Rüdesheim am „freien, deutschen Rhein“ in Verbindung brachte, fand man das bald abwegig und lächerlich. Aber ist es das wirklich? Man muss dazu folgendes bedenken: Brahms hat sein „Triumphlied“ nach ein paar Jahren auch nicht mehr zu seinen besten Werken gerechnet. Eine Huldigung an das Reich stand für ihn also eventuell noch aus. Durch den Tod Richard Wagners im Februar 1883 galt Brahms nun als unbestritten bedeutendster lebende Komponist Deutschlands, und er wird sich der damit verbundenen Verantwortung bewusst gewesen sein. Außerdem geht es natürlich nicht darum, dass Brahms das Niederwalddenkmal auf irgendeine Weise „vertont“ haben könnte, sondern lediglich um die Anregung, des Reichs noch einmal zu gedenken. Wenn wir gleich das Finale der Dritten hören, können wir in dessen Verlauf von unheilvollem Murmeln und düsteren Chorälen über eine tumultuöse Durchführung bis zu einem auftrumpfenden Durchbruch in die Reprise sollten wir uns nicht verbieten, diese Musik auch plakativ zu hören. Nach einer müde schleichenden Trauermusik gibt es dann einen Verklärungsschluss, dessen flirrende Streicherfiguren klanglich nah an Wagner sind. Hinter deren Nebeln aber resümiert Brahms das thematische Material der Symphonie mit einer stillen Erhabenheit, die durchaus etwas Denkmalhaftes hat. Gewiss, das ist kein heroisches Auftrumpfen, aber es ist auch keine Resignation, sondern spricht von einer ruhigen Sicherheit.

<p>14. Deutsche Grammophon 00173 429765-2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 4. Satz Allegro Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>9'17</p>
---	---	-------------

Noch ein Wort zum Choral: Sie erinnern sich noch an Brahms' Erste Symphonie, in der ebenfalls ein Choral für Erhebung sorgte. Diesen etwas aufgesetzten Umgang mit dem Choral wird Brahms nun in der Dritten gewissermaßen korrigieren: Nicht nur ist er aus dem Material des zweiten Satzes abgeleitet, sondern auch im Dritten tief in die Struktur einbezogen. Und wie stark der Choral, das lutherische Kirchenlied für Deutschland stand, zeigt in der Karikatur Claude Debussy in „En blanc et noir“ für zwei Klaviere, entstanden im Ersten Weltkrieg: Hier gibt es eine Schlachtenmusik, in der die Deutschen mit „Ein feste Burg“ in die Schlacht ziehen. Wir hören kurz den entsprechenden Ausschnitt, gespielt von den Brüdern Kontarsky.

<p>15. Eigenproduktion SFB CD 1 Track 2, 3'32-4'30</p>	<p>Claude Debussy En blanc et noir 2. Satz, Ausschnitt Alfons & Aloys Kontarsky, Klavier</p>	<p>0'58</p>
--	--	-------------

Im Moment des französischen Sieges bricht der Luther-Choral natürlich zusammen... Debussy reagierte sicherlich nicht auf Brahms, eher auf Werke wie die „Vaterländische Ouvertüre“ von Max Reger, die neben anderen Melodien auch „Nun danket alle Gott“ zitiert - das ja wiederum Brahms im „Triumphlied“ als Kontrapunkt angebracht hatte. Diese Werke entstanden nach Brahms' Tod, aber auch zu seinen Lebenszeiten entstanden vergleichbare Stücke wie Carl Reineckes „Friedensfeier“ von 1871, in dem ebenfalls „Nun danket alle Gott“ zitiert wird. Und dann gab es noch Joachim Raffs Erste Symphonie „An das Vaterland“, ein preisgekröntes, aber nie im Repertoire angekommenes Werk, in dem es zwar keine Choralzitate gibt, dessen übermäßige Plakativität Brahms jedoch zur Vorsicht anhielt, was die Offenlegung seiner Absichten angeht. Aber hört man dem Choral im Finale der Dritten seine Herkunft aus der ersten Zeile von „Nun danket alle Gott“ nicht deutlich an? Dieses Lied ist als „Choral von Leuthen“ für die preußische Geschichte zentral geworden. Natürlich: Bei Brahms erklingt diese Choralzeile in Moll, mit Wechselnoten verziert und eher bedrohlich - aber hat man ihn einmal herausgehört, ist er dank der prägnanten Tonwiederholungen nicht mehr zu überhören.

<p>16. Deutsche Grammophon 00173 429765-2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 4. Satz Allegro, Ausschnitt Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>0'04</p>
---	---	-------------

Jetzt gibt es aber, einmal spitzfindig geworden, noch ein weiteres Detail, das man nicht aus dem Kopf bekommt, wenn man es entdeckt hat - und damit kehren wir zur geistlichen Musik im engeren

Sinn zurück. Brahms „vaterländische Symphonie“ endet mit einem letzten Themenzitat der flirrenden Streicher: Dem fallenden F-Dur-Dreiklang, der schon das Hauptthema des ersten Satzes geprägt hat. Hier fällt er von ganz oben bis in die Tiefe hinab. Dieses Schluss-Motiv wird acht Jahre zum Eröffnungs-Motiv von Brahms' „Fest- und Gedenksprüchen“. Zufall? Ein fallender Dreiklang mag Allerwelts-Material sein - aber in der gleichen Tonart, mit der gleichen abtaktigen Betonung? Bei Brahms glaubt umso weniger an Zufälle, je mehr man sich mit ihm befasst. Hören Sie selbst.

<p>17. Deutsche Grammophon 00173 429765-2</p>	<p>Johannes Brahms Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90 4. Satz Allegro, Ausschnitt Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>0'20</p>
<p>18. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 18</p>	<p>Johannes Brahms Fest- und Gedenksprüche op. 109 Unsere Väter hofften auf dich, Anfang Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>0'40</p>

Natürlich ergibt es auch einen Sinn, wenn sich die Dritte und die „Fest- und Gedenksprüche“ gewissermaßen die Klinke in die Hand geben. Das Chorwerk reaktiviert das alte Genre Staatsmotette, in der auf aktuelle Ereignisse mit geistlichen Texten reagiert wird. In diesem Fall ist es eindeutig der früh spürbare Hochmut des jungen Kaisers. Im ersten Satz heißt es „Unsere Väter hofften auf dich“: Das ist die Mahnung, das eigene Handeln unter Gottes Ratschluss zu stellen - da das „unsere Väter“ so gehalten haben, schließt Brahms die Eröffnung direkt an die Dritte Symphonie an, die auch ein Reichsdenkmal ist. Im zweiten Satz, dem Schütz-nächsten, den Brahms geschrieben hat, wird die Einigkeit des Reichs beschworen - mit Sätzen, die im biblischen Kontext übrigens das Reich des Satans meinten; Brahms hat sich über seine eigenmächtige Umdeutung dieser Verse in Richtung Kaiserreich insgeheim nicht wenig amüsiert. Und der dritte Satz beschwört die Herrlichkeit des Volks herauf, die aus der „Geschichte“ stammt und Kindern und Kindeskindern bewahrt werden soll. Natürlich ist das deutsche Volk gemeint.

Ob Brahms mit diesem Werk wirklich einer „Christokratie“ das Wort reden wollte, wie zuweilen zu lesen ist? In einem Handbuch zur Bibelexegese hat er tatsächlich folgenden Passus markiert:

„Ein Volk GOTTes zu werden, ist die höchste Aufgabe für jedes Volk, unendlich mehr als ein constitutionelles. Ja, das blinde constitutionelle Treiben kann wohl eher jenen höhern Zweck so ganz aus den Augen rücken, dass es ein Volk zuletzt gar nicht mehr weiß, was es zu bedeuten hat, ein Volk GOTTes zu sein. Nur wo Christus herrscht und die Gemüther einig, entsteht ein Volk GOTTes.“

Die „Fest- und Gedenksprüche“ aus ihrer patriotischen Veranlassung und ihrer fast gottesstaatlichen Absicht herauszulösen, ist schwer möglich. Indes haben sie dem „Triumphlied“

musikalisch voraus, dass sie frei von auftrumpfenden Gebärden sind, sie sind das introvertierte Gegenstück zum extrovertierten „Triumphlied“ - und zugleich das zuversichtliche Gegenstück zu den resignierten Motetten mit der folgenden Opuszahl 110. Das Anhören dieses kunstvoll achtstimmigen Werks weckt keine arroganten Affekte, sondern verleitet mit seiner Ruhe zum Nachdenken, mit seiner Schönheit allerdings auch zum Schwelgen. Mit diesem schwierigen Stück entlasse ich Sie in einen hoffentlich schönen Abend und hoffe, dass Sie nächste Woche wieder einschalten, wenn wir Brahms als Herausgeber und Pädagogen kennenlernen. Es singt wieder die Capella Amsterdam unter Leitung von Daniel Reuss.

<p>19. harmonia mundi LC 07045 HMC 902 160 Track 18-20</p>	<p>Johannes Brahms Fest- und Gedenksprüche op. 109 Capella Amsterdam Ltg. Daniel Reuss</p>	<p>10'29</p>
--	--	--------------