

Brahms: Ein deutsches Requiem

Ein deutsches Requiem ist grundlegend für unser Verständnis, wie Brahms sein persönliches Profil als Komponist entwickelt hat. In diesem Werk gewinnen wir Einblick in seine langsame und gründliche Arbeitsweise, ihre Beziehung zu seinem Seelenleben und die perfekte Zusammenarbeit zwischen dem Gelehrten in ihm, der Material und Informationen lieferte und den schöpferischen Künstler bestärkte.

Bis das *Requiem* zu der Form fand, wie wir sie heute kennen, ging viel Zeit ins Land. Albert Dietrich, mit dem Brahms sein Leben lang befreundet war, verfolgte die Spur des Trauermarschs, der schließlich den Charakter des zweiten Satzes bestimmte, zurück bis zu einem Werk für zwei Klaviere von 1854 (dem Jahr von Schumanns Selbstmordversuch), das zur unvollständigen Skizze einer geplanten Symphonie wurde. Brahms' Biograph Max Kalbeck behauptete (ohne hinreichende Beweise), ein viersätziges Chorwerk sei bereits 1861 vorhanden gewesen. Die ersten drei Sätze des Werks, das wir kennen, wurden zwar am 1. Dezember 1867 in Wien aufgeführt, hatten jedoch aus verschiedenen Gründen – Unzulänglichkeiten des Vortrags, der lutherische Charakter des Werks – keinen Erfolg. Die eigentliche Premiere war die Aufführung von sechs der später insgesamt sieben Sätze im Bremer Dom am 10. April 1868. Der fehlende fünfte Satz wurde für die vollständige Erstaufführung in Leipzig am 18. Februar 1869 hinzugefügt. Eine zweite Leipziger Aufführung im Jahr 1873 begründete Brahms' dauerhaftes Ansehen in dieser Stadt, und 1876 war das *Requiem* an den verschiedensten Orten mindestens neunundsiebzig Mal aufgeführt worden, am 2. April 1873 auch in London. Brahms' internationaler Ruhm ist in hohem Maße diesem Werk zu verdanken.

Der Text, den Brahms selbst zusammengestellt hatte, löste Kontroversen aus, die bis heute andauern. Frühe Kommentatoren

konnten nicht begreifen, dass er eine definitive Erklärung zu Brahms' Position in Fragen der Religion darstellte, von der er nie abzubringen war. Der Titel des Werks und die konsequente Verwendung der deutschen statt der lateinischen Sprache sind nicht unbedingt neu: Der Titel ist in einem der Skizzenbücher zu finden, die Schumann nach seinem Tod hinterließ. Andere deutsche Requien waren bereits geschrieben worden; von größter Bedeutung für Brahms (obwohl er das Stück nicht unbedingt kannte, als er sein *Requiem* schrieb) war Schütz' *Teutsche Begräbniss-Missa* aus dem Jahr 1636, häufiger *Musicalische Exequien* genannt. Dieses Werk bezog sich ebenfalls auf die lutherische Bibel, und in einigen Fällen überschneiden sich die Texte, für die sich beide Komponisten entschieden.

Die Lutherbibel ist für gebildete Deutsche ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kultur. Für Brahms jedoch waren die Texte, die er ausgewählt hatte, in weit größerem Maße ein persönliches Testament: Einerseits spiegelt es seine lutherische Taufe und Erziehung wider, andererseits verweist es auf den Verlust jeglichen Glaubens, den er unter den unverlässlichen Umständen seiner Jugend und während seines Erwachsenenlebens gehabt haben mochte, das von wachsendem Pessimismus geprägt war. Statt des Toten zu gedenken, suchte Brahms nach Worten des Trostes und Zuspruchs für die Hinterbliebenen. Er konzentrierte sich auf das Alte Testament – die Psalmen und das Buch Jesaja – und die Apokryphen. Aus dem Neuen Testament verwendete er nur zwei Zitate aus den Evangelien des Matthäus und Johannes, durchforstete stattdessen die Apostelbriefe und schließlich das Buch der Offenbarung. Das Ergebnis – nicht ohne Momente des Jubels – ist eine düstere Anthologie, zusammengestellt von einem tief religiösen Menschen, dem der Glaube nie leicht gefallen war. Die offenkundigen Auslassungen wurden sofort kommentiert: nicht einmal eine Erwähnung des Wortes 'Christus' und nur ein sehr kurzer Verweis auf die Auferstehung, in einem Abschnitt, deren Text in

Händels *Messias* ähnlich vorhanden ist ('Denn es wird die Posaune schallen'), doch hier auf eine völlig andere, vielleicht weniger überzeugende Weise vertont wird. Dass all dies durchaus beabsichtigt war, wird durch den häufig zitierten Briefwechsel zwischen dem Komponisten und dem Bremer Domorganisten und Musikdirektor Karl Reinthaler deutlich.

Zuweilen wird übersehen, dass Brahms auf drei verschiedenen Gebieten tätig war: als Gelehrter, ausführender Musiker und Komponist. Sein wissenschaftliches Interesse an der Musik der Vergangenheit und seine Neigung zu Volksliedern gingen auf seine Jugendjahre zurück. Bald würde er zu Schumanns ausgedehnter Bibliothek Zugang haben, und 1855 gab ihm Clara Schumann den ersten Band der seit 1851 erscheinenden Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft. Seine beiden ersten Ämter, die er am Detmolder Hof und in Hamburg innehatte, schlossen die Leitung von Frauenchören ein, und neben eigenen neu komponierten Chorwerken gab er ihnen Volksliedbearbeitungen zu singen und studierte mit ihnen Bach-Kantaten ein. Er machte es sich zur Gewohnheit, sein Leben lang viel Zeit in Bibliotheken zu verbringen und Musikantiquariate zu besuchen, fertigte endlose Transkriptionen an, beherrschte Lauten- und Orgeltabulatur, widmete sich allen Aufgaben eines Gelehrten. Unterdessen (der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt) waren ihm die bahnbrechenden Arbeiten von Carl von Winterfeld begegnet – sein dreibändiges Werk *Gabrieli und sein Zeitalter* (1834 erschienen), das im dritten Band ausschließlich Musikbeispiele der damals kaum bekannten Komponisten Giovanni Gabrieli, Marenzio, Monteverdi, Orlandi di Lasso und hauptsächlich Heinrich Schütz enthielt.

Winterfeld half ihm, die Tür zu dem unbekanntem Reich der Vergangenheit zu öffnen. Brahms' Musik erfuhr durch diese Werke eine ungeheure Bereicherung, und vieles, was er als Gelehrter lernte, fand Eingang in die Gestaltung des *Deutschen Requiems*. Es war eine Art

Vollzug. Beim ersten Hören mag in dieser Komposition vielleicht nur die Grandeur des 19. Jahrhunderts auffallen, gewissermaßen in die Formen älterer Zeitgenossen wie Schumann und Mendelssohn gegossen, mit ihren dramatischen Gesten als Vorbild. Doch wenn man ein wenig tiefer schürft, wird man entdecken, dass die höchst ausdrucksvolle romantische Lyrik des fünften Satzes, 'Ihr habt nun Traurigkeit' für Sopran solo, häufig eine Satzweise mit augmentiertem Kanon verwendet. Die sich nach Art der *Liebeslieder-Walzer* sanft wiegenden Rhythmen des vierten Satzes, 'Wie lieblich sind deine Wohnungen', werden bald in polyphonen Imitationen verwebt, mit einer großartigen hemiolischen Passage zum Schluss. Die Polyphonie erreicht ihren Höhepunkt in drei fugierten Abschnitten jeweils am Ende des zweiten, dritten und sechsten Satzes; letzterer endet mit den Worten 'Herr, du bist würdig' und erreicht Händel'sche Pracht.

Sehr viel später in seinem Leben erwartete Brahms mit Spannung die Veröffentlichung der folgenden Bände von Philipp Spittas Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz. Im *Requiem* überschneidet sich seine Textauswahl dreimal mit den Texten, die Schütz verwendet hatte. Der Vertonung von Psalm 84 'Wie lieblich sind deine Wohnungen' gehen Schütz' *Psalmen Davids* von 1619 voraus. 'Die mit Tränen säen' erscheint bei Brahms im Mittelteil des allerersten Satzes – Schütz hatte ihn in den *Psalmen Davids* von 1619 und in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 vertont. 'Selig sind die Toten' ist ebenfalls in der *Geistlichen Chormusik* von 1648 vorhanden. In Brahms' Version bringt dieser Text ganz zum Schluss die tranceartige Ruhe des ersten Satzes zurück, und in dieser Stimmung endet das Werk, wie es begonnen hatte.

Hugh Wood, 2011

Übersetzung: Gudrun Meier