

Brahms: Ein deutsches Requiem

„Selig sind“ –

piano, beinahe stillstehend oder zumindest von endloser Dauer und wie von fern erklingen die ersten Worte des DEUTSCHEN REQUIEMs und bedeuten nichts weiter als eine Revolution der Musikgeschichte: anknüpfend an Heinrich Schütz' Musikalische Exequien, an Bachs große Oratorien geht Brahms den Schritt, den vor ihm Mozart und Weber im Bereich der Oper gegangen waren. War es dort ein Schritt weg von der italienischen Operntadition, ist es nun ein Schritt weg vom Katholizismus des Südens, eine Schwelle, die weder Mozart mit seinem Requiem oder Beethoven mit seiner Missa Solemnis angetastet hatten.

Nicht das lateinische „Requiem aeternam“, sondern die protestantisch-nordische deutsche Variante „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.“, die auch theologisch eine andere Richtung einschlägt, eröffnet das Stück. Mit dem ersten „Selig sind“ drückt Brahms dem Werk einen Stempel auf, den wir über die folgenden 7 Sätze lang nicht vergessen können.

„Eine Musik von unbeschreiblicher Neuheit, Kraft und Frische, bald rührend elegisch, bald lieblich lyrisch, bald erschütternd dramatisch, die feinste kontrapunktische Kunst eingekleidet in volkstümliche Weisen, dabei eine Harmonik und Orchestrierung, so prächtig und effektiv, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen, wird und muß ebenso den Laien jeder Nation wie den Musikkennner jeder Partei befriedigen, weil für Jeden das darin enthalten ist, was er am meisten schätzt, für den Italiener gegliederte sangbare Melodie, für den Franzosen pikante Rhythmen und verständige Deklamation, für den Deutschen alles Dreies und zugleich wunderbar reiche Harmonie, für die musikalische Linke neuer Inhalt und unerhörte Orchestereffekte, für die äußerste Rechte klassische Form und feine Arbeit, und für uns, das musikalische Centrum, alles Dies und noch weit mehr, vollständige Übereinstimmung des zeitgemäßen Inhalts mit der schönsten Form, ein modernes Meisterwerk, wie wir es seit Langem ersehnt haben.“ (zitiert nach: C. Floros, Johannes Brahms frei aber einsam, Arche, Zürich-Hamburg, 1997)

In den Worten des Kritikers der Bremer Uraufführung Adolf Schubring schwang 1869 viel von den Stürmen und Auseinandersetzungen der Zeit mit. Die Auseinandersetzungen mit den 'Neudeutschen' und die aus heutiger Sicht beinahe unverständliche Polarität zwischen Brahms und Bruckner wird den Streit später noch verschärfen. Für alle, die Brahms gern als lediglich konventionell oder konservativ bezeichnen, dürfte das Zitat in Erinnerung rufen, was wirklich auf dem Spiel stand.

Vergegenwärtigen wir uns kurz: das d-moll-Klavierkonzert, Brahms' erstes großes Orchesterwerk, war sensationell durchgefallen (in Leipzig). Bis zum Requiem schrieb der Komponist an Orchesterwerken

lediglich die 2 Serenaden. Das Oratorium ist somit Brahms' vierte Orchesterkomposition überhaupt und seit dem stürmischen Klavierkonzert der erste Versuch, wieder zur großen Form zu finden. Der Lohn blieb nicht aus: die Aufführung im Leipziger Gewandhaus (dort mit der Uraufführung des 5. Satzes und somit erstmals des kompletten Stückes) 10 Jahre nach dem Desaster des Klavierkonzertes begründete den Siegeszug und machte Brahms zum von Schubring so titulierten „Klassiker der Romantik“.

Romantik.

Romantisch – das ist weit mehr als wir heute darunter verstehen, wenn wir uns traditionell zur Aufführung eines Schubertschen Liederzyklus, eines Klavierabends mit Schumann oder Chopin oder eben des Brahmschen Requiems versammeln und unter den Klängen unreflektiert dahinschmelzen. „Ah, Brahms“, „Ah, die Unvollendete“ – und was dergleichen entzückte Ausrufe mehr sind. Es war der Dirigent und Musikwissenschaftler Peter Gülke, der einstens darauf verwies, man solle in der Unvollendeten nach dem zusammengesunkenen 2. (Ländler)Thema nebst Generalpause nicht den berühmten c-moll, sondern endlich mal einen Zwölftonakkord musizieren und dem Publikum damit vor Ohren führen, was diese Stelle musikgeschichtlich und inhaltlich für eine Dimension hat.

Die Dimensionen des Romantischen sind weit größer, als wir sie uns oft vergegenwärtigen.

Fälschlicherweise verklärte Dimensionen zwischen Himmel und Erde – „Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt“ – wie sie uns in Liedern oder den Bildern C. D. Friedrichs gezeigt werden, verdecken nicht selten die elementare Zerissenheit ihrer Schöpfer: die Last eines an Beethoven tragenden Schubert, die im Wahnsinn endende Psyche des modernen und genialen Schumann, die sensiblen Psychogramme der „Lieder ohne Worte“ Mendelssohns, das hysterische Flackern zwischen himmelhoch-jauchzend und zu Tode betrübt eines E. T. A. Hoffmann und seines Kapellmeisters Kreisler, in dem sich Brahms wiederfand! Bizarre Phantasien einer Weberschen Wolfsschlucht; innigste Religiosität einer betenden Agathe, die vom Himmel immer wieder zurück auf die Erde die Blicke wirft, dem heimkehrenden Max zu; wilde Exzesse eines Berlioz, der bereits 1830 seine „Symphonie phantastique“ beendet und ein musikalisches Hochgericht veranstaltet hatte; tosende Stürme eines Wagner, der zur selben Zeit bereits die unter dem Eindruck des vollendeten TRISTAN entstandenen Retuschen an seinem HOLLÄNDER vornahm. Hinzu kamen viele persönliche Tragödien wie die der Familie Schumann, viel Liebesfreud und vor allem –leid, das für Brahms mit den Frauen Clara Schumann, Agathe von Siebold (seine beinahe-Verlobte), Hermine Spies (die wahrscheinliche Adressatin der A-dur-Violinsonate) und vielleicht auch der heimlich verehrten Elisabeth von Herzogenberg ein lebenslanges Thema blieb. Ein ständiges Schwanken zwischen leidenschaftlicher Verehrung auf der einen und Angst vor der bürgerlichen Ehe, die die Kunst zerstören könnte auf der anderen Seite.

In diese wilde Szene hinein sendet Brahms seine langsam schwingenden Repetitionstöne des Beginns, über die sich die Dur-Variante einer Melodie zart erhebt, aus der später (im zweiten Satz „Denn alles

Fleisch, es ist wie Gras“), eine Sarabande in b-moll geboren wird und die auf den Luther-Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ zurückgeführt werden kann.

Die überquellende Inspiration braucht einen festen Anker: Brahms findet ihn in den Formen der alten Meister. Fugen, Orgelpunkte, kontrapunktische Arbeitsweise, motettische Strukturen dienen ihm als Rückversicherung und sind oft mehr als das: wenn es im nachkomponierten 5. Satz etwa heißt „wie einen seine Mutter tröstet“, so zitiert Brahms ein rhythmisches Repetitionsmodell aus Schütz' „Verleih uns Frieden“, wo bei den Worten „der für uns könnte streiten“ dieselbe Wendung zu finden ist! (Ein m.W. in der Brahms-Literatur noch nicht entdecktes Detail.)

Kein einziges Mal allerdings finden wir in den Worten des Neuen wie Alten Testaments, die Brahms gewählt hat, den Namen Jesus. Nur vom HERRN ist die Rede, zuletzt auch vom Geist.

Eine beinahe archaische Beschränkung, die noch dazu einer inneren Dramaturgie folgt: erst Satz 3 etabliert das ICH (mit dem Solo des Bariton), nachdem Satz 2 die zögernd und stets piano vorgebrachten Gewißheiten des 1. Satzes erschüttert und im gewaltigen „Aber des Herrn Wort“ wieder aufgerichtet hatte. In 4 redet der Psalmist, in 5 der Apostel und Prophet als Stimme Gottes; die gewaltigen Eruptionen des 6. Satzes führt Brahms in eine strahlende, breit angelegte (aber Allegro notierte!) C-Dur-Fuge, in die auch eine Sonatenform verwoben ist und die ein sein Liedschaffen erinnerndes 2. Thema hat. Danach ist der Weg zurück zum Beginn frei: der 7. Satz greift auf den 1. zurück, aber aus dem Zögern ist Festigkeit geworden – groß und weit wölbt sich der melodische Bogen wie zum Zeichen des neuen Bundes.

© Ekkehard Klemm