

Sven Hiemke

Johannes Brahms  
Ein deutsches Requiem



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>I. Intentionen</b>	
1. Ein Requiem für die Lebenden .....	10
Ein Epitaph auf Schumann? 11 · Verlust der Mutter 17	
2. »Deutsch« oder »menschlich«? .....	19
3. Die Furcht, als fromm zu gelten .....	24
<b>II. Inspirationen</b>	
1. Tradition und »Requiem« .....	31
2. Ein »bekannter Choral«? .....	34
3. Adaptionen .....	38
<b>III. Konzeption</b>	
1. Entstehung .....	48
2. »Eine Art Ganzes« .....	54
Symmetrie 54 · Textbehandlung 57 · Satzübergreifende Motive 58	
3. Aufführungspraktische Aspekte .....	63
Besetzung 63 · Tempofragen 66	
<b>IV. Werkbeschreibung</b>	
1. Selig sind, die da Leid tragen .....	70
2. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras .....	75
3. Herr, lehre doch mich .....	81
4. Wie lieblich sind deine Wohnungen .....	87
5. Ihr habt nun Traurigkeit .....	90
6. Denn wir haben hie keine bleibende Statt .....	93
7. Selig sind die Toten .....	99

## **V. Rezeption**

1. Zischer und Klatscher .....	102
2. Bearbeitungen .....	111
3. Kompositorische Reflexe .....	115

## **Anhang**

Literatur .....	124
Anmerkungen .....	138
Abbildungsnachweis .....	148

# Vorwort

Am 10. April 1868, vor wenig mehr als 150 Jahren also, wurde Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* op. 45 in seiner noch sechssätzigen Fassung in Bremen uraufgeführt. Als fester Bestandteil des Konzertrepertoires steht es bis heute in einer ungebrochenen Aufführungstradition und gilt als eines der bedeutendsten geistlichen Werke überhaupt. Zugleich war es ein Schlüsselwerk für Brahms selbst: Mit der Uraufführung gelang dem gerade 35-Jährigen der Durchbruch als Komponist.

In Brahms' Œuvre ist das *Deutsche Requiem* zweifellos ein Monolith, doch an der Frage, welcher musikalischen Gattung es eigentlich zuzurechnen sei, scheiden sich bis heute die Geister. Ein Requiem in der Tradition der katholischen Votivmesse ist es natürlich nicht, erst recht keine Passion (wiewohl am Karfreitag uraufgeführt); ebenso entzieht sich das mit großem Orchester besetzte Werk der Einordnung als Motette. Am ehesten lässt sich der vom Komponisten aus Bibelversen zusammengestellte Text wohl als ein lyrisch-betrachtendes Oratorienlibretto auffassen. Zwar fehlen dem Werk sowohl ein Handlungsrahmen als auch die für das Oratorium charakteristischen Satztypen Rezitativ und Arie samt deren üblichen Personifizierungen. Gleichwohl hat das *Deutsche Requiem* ein »Programm«: Es geht um den Umgang mit Leid, um Trost für diejenigen, deren Leben im Schatten des Todes steht.

Wie so viele Werke Brahms' ist auch das *Deutsche Requiem* nicht zuletzt biografisch motiviert. Seine über zehnjährige Entstehung verbindet sich mit Erfahrungen wie dem Ausbruch von Robert Schumanns Krankheit, dessen Selbstmordversuch (1854) und tragischem Ende (1856), mit Clara Schumanns Leiden ob des Verlustes ihres Ehemannes, Brahms' Entfremdung von Clara (1858) und dem Tod seiner Mutter (1865). Das erste Kapitel dieser Werkeinführung fragt nach »Intentionen«, wie sie sich aus Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen nahestehender Zeitgenossen ermitteln oder bisweilen auch nur erahnen lassen, setzt sich mit deren Deutungen in der Brahms-Literatur auseinander und bemüht sich um neue Einschätzungen – eingedenk der Tatsache, dass die komplexe Entstehungs- und Aufführungsgeschichte dieser Trauermusik noch immer nicht in allen Details geklärt ist.

Keineswegs ging es Brahms in seinem *Deutschen Requiem* um die Verdeutschung einer traditionell lateinischsprachigen Gattung, deren Titel er gleichwohl entlehnte. Das zweite Kapitel will deshalb »Inspirationen« aufzeigen, die sich in diesem Werk niederschlugen. Immerhin erfolgte Brahms' eigenwillige Interpretation des Requiem-Begriffs durchaus noch auf der Grundlage der christlichen Religion. Die Texte des Werkes stammen ausnahmslos aus der Bibel: Hier fand der Komponist die Worte sowohl für die Vergegenwärtigung der Sterblichkeit (»Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss«; Ps 39,5) als auch für die Hoffnung, die diese Erkenntnis erträglich werden lässt (»Der Tod ist verschlungen in den Sieg«; 1 Kor 15,55); hier fand er Formulierungen für die Tragik des menschlichen Daseins (»Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«; 1 Petr 1,24) ebenso wie für tröstende Glaubensgewissheiten (»Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit«; 1 Petr 1,25).

Das Kapitel »Konzeption« gibt einen Überblick über die Entstehung des *Deutschen Requiems*, befasst sich mit der Frage, welche satzübergreifenden Details den Eindruck eines dezidiert einheitlichen Werkes bewirken, und erörtert einige aufführungspraktische Aspekte.

Dass Brahms der christlichen Religion im Angesicht des Todes eine tröstende Funktion zuwies, ist keineswegs so selbstverständlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Die traditionelle Rolle der Religion – dies zeigen die eindrücklichen Vertonungen der lateinischen Totenmesse allenthalben – war es vielmehr, an das mögliche Schicksal der Verstorbenen zu erinnern und den Hinterbliebenen damit zugleich einen gottesfürchtigen Lebenswandel anzumahnen. Brahms hingegen fokussiert in seiner Trauermusik den Gegensatz zwischen der Endlichkeit des natürlichen Daseins und der Ewigkeit eines Lebens bei Gott, wobei eine Vertonung der mittelalterlichen Schreckensvision des »Dies irae« (»Tag des Zorns«) ebenso fehlt wie auch ein expliziter Bezug auf Jesus Christus. Und den Gedanken an die ewige Ruhe, von dem der liturgische Requiem-Text ausgeht, nimmt Brahms erst am Ende seiner Komposition auf: »Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach« (Offb 14,13). Wie Brahms den Text in den sieben Sätzen vertonte, ist das Thema des Kapitels »Werkbeschreibung«.

Die Reaktionen von Publikum und Presse auf die drei Uraufführungen des *Deutschen Requiems* – die Wiener »Voraufführung« der ersten drei Sätze, die erste Darbietung des sechssätzigen Werkes in Bremen und die Uraufführung in seiner definitiven siebensätzigen Form in Leipzig – waren

keineswegs von Beginn an einhellig. Das Kapitel »Rezeption« referiert den Tenor der Kritiken, die erst nach und nach die geschichtliche Bedeutung des Werkes apostrophierten, stellt Bearbeitungen aller oder einzelner Sätze daraus für alternative Besetzungen vor und beleuchtet abschließend einige kompositorische Beispiele für die produktive Rezeption des *Deutschen Requiems*.

\*

Herrn Professor Dr. Klaus Hofmann, der das Manuskript einer kritischen Durchsicht unterzogen hat, danke ich einmal mehr sehr herzlich für seine vielen hilfreichen Anregungen, ebenso Herrn Dr. Michael Struck, dem Mitherausgeber der derzeit entstehenden Ausgabe des *Deutschen Requiems* im Rahmen der Neuen Brahms-Gesamtausgabe, für seine Zeit für Diskussionen und die Möglichkeit zur Teilhabe an seinem stupenden Detailwissen. Vielen Dank auch an Carsten Borkowski für die generöse Überlassung seiner Partituren mit »Brahms-Requiem«-Bezug. Und weil ein Buch wohl alleine geschrieben, aber schwerlich alleine »gemacht« werden kann, gebührt ein herzlicher Dank auch Herrn Dr. Daniel Lettgen für sein aufmerksames Korrekturlesen, vor allem aber Frau Diana Rothaug für ihr ebenso engagiertes wie akribisches Lektorat.

Hamburg, im Sommer 2018  
Sven Hiemke

# I. Intentionen

## 1. Ein Requiem für die Lebenden

»Das Leben raubt einem mehr als der Tod!«, soll Brahms einmal geäußert haben.<sup>1</sup> Seinem Freund Joseph Joachim gratulierte er im Jahre 1877 zur Geburt von dessen Sohn Paul mit den Worten: »Das Beste kann man ihm ja in dem Fall nicht mehr wünschen – nicht geboren werden!«<sup>2</sup> Und fast zwanzig Jahre später wählte Brahms für den zweiten der *Vier ersten Gesänge* einen Text, in dem es heißt: »Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten, und der noch nicht ist, ist besser als alle beide« (Koh 4,2 f.).

Zahlreich wären Werke zu benennen, in denen sich Brahms' »Vorliebe für Vergänglichkeitsstimmungen« widerspiegelt,<sup>3</sup> und auch im Falle des *Deutschen Requiems* liegt es nahe, den entscheidenden Stimulus für die Entstehung des Werkes in den persönlichen Trauererfahrungen des Komponisten zu sehen. Die geistige Umnachtung und das tragische Ende Robert Schumanns, das Leiden der hochverehrten Clara Schumann, die eigene Erfahrung nicht erwideter Liebe, die den gerade 23-Jährigen in die Stimmung von Goethes klassischer Selbstmörder-Figur Werther versetzte,<sup>4</sup> schließlich der plötzliche Tod der eigenen Mutter – all diese Ereignisse, zweifellos gravierende Einschnitte in Brahms' Leben, sind in der Literatur immer wieder mit der Entstehung des *Deutschen Requiems* in Verbindung gebracht worden.

Doch so wenig bestritten werden kann, dass Brahms seine Werke oft mit bestimmten Lebensgefühlen assoziierte, so sehr zielt die Suche nach einem bestimmten Anlass oder gar einem »Widmungsträger« des *Deutschen Requiems* an der Intention des Komponisten vorbei. Brahms selbst hat sich zu der Frage einer Verbindung seiner Trauermusik zu einer Person nie öffentlich geäußert und postume Zueignungen überhaupt stets vermieden. Wahrscheinlich befürchtete er, eine solche Kontextualisierung könnte von dem eigentlichen Adressaten des *Deutschen Requiems* ablenken. Nicht an die Verstorbenen, geschweige denn an eine bestimmte Person will Brahms seine Trauermusik gerichtet wissen, sondern an die Lebenden, an die mit dem Tod Konfrontierten, an die Leidtragenden.

Die Frage, wie wahrhaftig zu trösten sei, hat Brahms nicht nur im *Deutschen Requiem* kompositorisch beschäftigt.<sup>5</sup> Dem Schlusschoral der Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* liegt ein Text zugrunde, dem gemäß der Trost aus der Gewissheit erwächst, dass der Tod des Menschen in Gottes Willen begründet ist.<sup>6</sup> Im zweiten der *Vier ersten Gesänge* hingegen bleibt dem Leidenden der Trost nach erlittenem Unrecht versagt.<sup>7</sup> Spuren von Brahms' Auseinandersetzung mit dem Thema »Trost« finden sich auch in dem Notizbuch, in das der Komponist Passagen aus der Bibel übertrug, die er offenbar zur Vertonung vorgesehen hatte:<sup>8</sup>

- »Ich bin erfüllt mit Trost, ich bin überschwänglich in Freuden, in unser aller Trübsal.« (2 Kor 7,4)
- »Meine Augen sehnen sich nach deinem Wort und sagen: Wann tröstest du mich?« (Ps 119,82)
- »Wie tröstet ihr mich so vergeblich!« (Joh 21,34)

Brahms' *Deutsches Requiem* ist eine Trostmusik – kein Widmungswerk. Dies heißt freilich nicht, dass das Werk von den persönlichen Verlust-erfahrungen seines Komponisten unbeeinflusst geblieben wäre. So scheint es zumal angesichts der gerade bei Brahms so engen Verbindung zwischen Biografie und Werk sinnvoll, über den Zusammenhang zwischen Werkentstehung und biografischen Hintergründen nachzudenken.

### Ein Epitaph auf Schumann?

»Dächtest du der Sache und mir gegenüber *einfach*, so wüsstest du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört.«<sup>9</sup>

Verärgert entnahm Brahms Ende Juni 1873 einer Zeitungsmeldung, dass sein enger Freund Joseph Joachim (1831–1907) jene Aufführung des *Deutschen Requiems* abgesagt hatte, die als Gedächtniskonzert für Robert Schumann geplant gewesen war – »gewissermaßen als religiöse Feier mit einem Prolog über den Verstorbenen«, wie Joachim noch wenige Wochen zuvor geschrieben hatte.<sup>10</sup> Und damit nicht genug: Laut dieser Nachricht sollte die Absage auf Brahms' eigenes Votum gegen eine Aufführung des Werkes zurückgegangen sein. Brahms fragte nach: Wie ausgerechnet Joachim zu solch eklatanten Fehldeutungen seines Standpunktes komme?

Brahms' energischer Verweis auf die »Zugehörigkeit« des *Deutschen Requiems* führt zunächst zum Ursprung des Werkes zurück, das ihn nicht

weniger als zehn Jahre lang beschäftigt hatte. Der 2. Satz, so überlieferte es der Komponist und Dirigent Albert Dietrich (1829–1908), ein langjähriger Freund und Vertrauter Brahms' aus dem Düsseldorfer Künstlerkreis um Schumann, geht auf das »langsame Scherzo« einer im Frühjahr 1854 komponierten Sonate für zwei Klaviere zurück.<sup>11</sup> Das Scherzo wiederum, so ergänzte der Brahms-Biograf Max Kalbeck (1850–1921), war von der Sarabande inspiriert, »welche im Faschingszuge den vom Wahnsinn umnachteten großen Davidsbündler heimgeleitete«.<sup>12</sup> Unwillkürlich lässt Dietrichs Rede von einem »langsamen Scherzo« – eine seltsame, eigentlich in sich widersprüchliche Bezeichnung – an Schumanns 3. Sinfonie op. 97 (die »Rheinische«) denken, die vier Jahre zuvor entstanden war: Im 2. Satz dieses Werkes – einem langsamen Ländler im  $\frac{3}{4}$ -Takt – ist die Überschrift »Scherzo« mit der Tempoanweisung »Sehr mäßig« verbunden. Die ungewöhnliche Kombination von »Marsch« und  $\frac{3}{4}$ -Takt findet ein mögliches Vorbild in Schumanns »Marche des ›Davidsbündler‹ contre le Philistins«, dem Schlusssatz des Klavierzyklus *Carnaval* op. 9. So ist denn wohl auch Kalbecks Verweis auf die Ähnlichkeit zwischen Brahms' Satz und einer Sarabande (deren rhythmische Akzente und Harmoniewechsel üblicherweise auf der zweiten und nicht – wie im *Deutschen Requiem* – auf der dritten Zählzeit liegen) vorab auf den gemeinhin ersten Charakter dieses Tanzes zu beziehen.

Da die von Dietrich erwähnte Sonate für zwei Klaviere verschollen ist, muss auch Art und Umfang der Umarbeitung zum 2. Satz des *Deutschen Requiems* ungeklärt bleiben. Betraf die Revision der instrumentalen »Urfassung« nur die Orchestereinleitung? Enthielt sie schon die choralartige Melodie der Singstimmen? Jedenfalls entfiel das »langsame Scherzo«, als Brahms die heute verschollene Sonate zum 1. Klavierkonzert op. 15 umarbeitete. Bei dieser Entscheidung könnte eine Rolle gespielt haben, dass Brahms mit diesem Werk erstmalig der Erwartung einer groß dimensionierten Komposition entsprach, die Schumann in seinem emphatischen »Neue Bahnen«-Artikel<sup>13</sup> an ihn gerichtet hatte (siehe unten): Möglicherweise wollte der Komponist diesen wichtigen Schritt in seiner Karriere nicht mit einem Satz behaften, der gedanklich unmittelbar mit Schumanns Selbstmordversuch in den Karnevalstagen des Jahres 1854 verbunden war.

Ende Juli 1856 starb Schumann, und wie intensiv Brahms an dessen Tod Anteil nahm, lässt ein Brief an seinen befreundeten Kollegen Julius Otto Grimm (1827–1903) erahnen. Hierin berichtete der Komponist von

seinen letzten Begegnungen mit dem sterbenden Freund und offenbarte, »wie traurig, wie schön, wie ergreifend dieser Tod« gewesen sei.<sup>14</sup> Und dem Bonner Kunsthistoriker Friedrich Heimsoeth (1814–1877) gegenüber äußerte Brahms später: »Das Andenken Schumanns bleibt mir heilig. Der edle, reine Künstler bleibt mir stets ein Vorbild, und schwerlich werde ich je einen besseren Menschen lieben dürfen – hoffentlich auch niemals ein so schreckliches Schicksal in so schauerliche Nähe treten sehen – so mitempfinden müssen.«<sup>15</sup> Max Kalbeck berichtete, Brahms habe versucht, diese leidvollen Erfahrungen in einer »Trauerkantate« zu verarbeiten, und führte selbst noch die Idee zu einem »Deutschen Requiem« auf Robert Schumann zurück, insofern Brahms im Oktober 1856 bei der Durchsicht von dessen Nachlass auf ein »Projektenbuch« gestoßen sei, in dem Schumann eben diesen Titel notiert hatte. Dieser Vermerk, so Kalbeck, »blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen«.<sup>16</sup>

Dass Schumann tatsächlich ein »Deutsches Requiem« geplant hatte, wird durch einen undatierten, wohl zwischen 1850 und 1853 vorgenommenen Eintrag im »Düsseldorfer Merkbuch« bestätigt und konkretisiert. In diesem von Schumann separat geführten Notizbuch taucht der Titel nämlich ebenfalls auf und ist dort mit dem ergänzenden Vermerk »(Rückert)« versehen.<sup>17</sup> Welche Dichtungen von Friedrich Rückert (1788–1866) – einem der meistgelesenen Schriftsteller seiner Zeit – Schumann vertonen wollte, bleibt ungewiss;<sup>18</sup> der Projekttitle »Deutsches Requiem« freilich belegt ein weiteres Mal eine überaus freizügige Auffassung des etablierten Gattungsbegriffes »Requiem«. Schon Schumanns Liederzyklus op. 90 von 1851 endet mit einem deutschsprachigen »Requiem«, mit dem der Komponist erklärtermaßen beabsichtigte, Nikolaus Lenau (1802–1850), dem Dichter der vorangegangenen sechs Lieder, »ein kleines Denkmal« zu setzen.<sup>19</sup> Im Blick auf Brahms' *Deutsches Requiem* fällt neben Schumanns Titelwahl für das Schlusslied auch die Interpretationsanweisung auf, die Sechzehntel-Arpeggien des Klaviersatzes »wie Harfenton« zu spielen.

Noch konkretere Anregungen für Titel und Grundaussage des *Deutschen Requiems* könnte Brahms aus Schumanns *Requiem für Mignon* op. 98b (1850) bezogen haben.<sup>20</sup> Die sechssätzige Kantate für Chor, Solostimmen und Orchester beruht auf einem Ausschnitt aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (8. Buch, 8. Kapitel). Sie versetzt den Hörer in eine Trauerfeier, bei der die Anwesenden den Verlust eines geliebten Menschen beklagen, dann aber aufgefordert werden, »ins Leben zurück-

# IV. Werkbeschreibung

## 1. Selig sind, die da Leid tragen

Teil	Takt	Tonart / Vortrag	Text
A	1–47	F-Dur, C-Takt Ziemlich langsam und mit Ausdruck	Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. Matthäus 5,4
B	47–65	Des-Dur	Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.
A'	65–79	F-Dur	Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.
B'	79–96	Des-Dur	Sie gehen hin und weinen ... ihre Garben. Psalm 126,5–6
A''	96–144	Des-Dur → F-Dur	Selig sind, die da Leid tragen ...
Coda	144–158	F-Dur	denn sie sollen getröstet werden.

Mit Worten aus Jesu Bergpredigt macht Brahms gleich am Anfang deutlich, an wen dieses Werk gerichtet ist: Es ist eine Musik für Leidtragende. Vom Tod ist im 1. Satz des *Deutschen Requiems* noch gar nicht die Rede, es geht zunächst um Leid und Trost im Allgemeinen. Und lässt man die seit jeher unterstellten engen Bezüge des Werkes zu seinem Urheber gelten, so hat Otto Biba den ersten Kerngedanken des *Deutschen Requiems* treffend benannt: Der 1. Satz fixiere »Brahms' Position zu Mühsal, Schmerz und Enttäuschung im Leben. Es gibt all das, und es muss überwunden werden.«<sup>1</sup>

In dieser Perspektive kann bereits die instrumentale Einleitung als der Versuch Brahms' gelten, Trost zu spenden. Der beständig wiederkehrende Einzelton im Rhythmus ruhig pulsierender Viertel (T. 1–15, 17f. und 65–78) vermittelt ein »sicheres Fundament« und lässt wie von ferne an das Schlagen des leidtragenden Herzens denken, das Johann Sebastian Bach in dem *Accompagnato-Rezitativ* »O Schmerz!« in der *Matthäus-Passion* ebenfalls mit repetierten Basstönen musikalisiert hatte (freilich mit viel schnelleren Notenwerten entsprechend dem Verb »zittern«; siehe Notenbeispiel 18).

Fl I, Ob I

Fl II, Ob II

Tenore

Bassi

O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz:

pp

Notenbeispiel 18: Johann Sebastian Bach, »O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz« (*Matthäus-Passion* BWV 244, Nr. 19), Chorus I, T. 1 ff.

Dem ersten Ton wird ein zweiter hinzugefügt, die Septime. Der dissonante Zweiklang wirkt bedrohlich – fast Unheil verkündend –, löst sich mit dem Harmoniewechsel im dritten Takt aber in Wohlklang auf: Aus dem tiefen Streicherensemble, nun zu einem veritablen Unterstimmenchor angewachsen, erhebt sich die Oberstimme der dreifach geteilten Celli mit einer expressiven Melodie, die in jeweils zweitaktigem Abstand von den (ebenfalls geteilten) Bratschen übernommen wird. Bezieht man den Text »Sie gehen hin und weinen«, den der Chor später auf dieses Thema vortragen wird (T. 66 ff.), bereits auf diese Eingangstakte, so wäre die musikalische »Übersetzung« gleichsam als ein Signum der Trauer zu deuten.

Das zweitaktige Eingangsmotiv mündet jeweils in eine chromatisch absteigende Linie (T. 2: Celli II; T. 5: Celli I; T. 7: Viola II): Es ist der Gedanke des Lamentos, für die Komponisten der Barockzeit ein Topos der Klage. Hierzu fügen sich die langen Liegetöne der Hörner, deren Klang Brahms während der Entstehungszeit des *Deutschen Requiems* auch in anderen Werken für solche Stimmungen herangezogen hat – im »Gesang aus Fingal«, dem letzten seiner von zwei Hörnern und Harfe begleiteten *Vier Gesänge für Frauenchor* op. 17 (1860), und im 3. Satz seines Horntrios op. 40 (1865).

Gemeint vielleicht als Erinnerung für die Leidtragenden, dass neben der diesseitigen auch eine jenseitige Welt besteht, wird Brahms in

den B-Teilen dieses Satzes von der Tonika F-Dur in deren Untermediante Des-Dur ausweichen und diese gleichsam als ein zweites tonales Zentrum etablieren. Eine erste Ahnung dieser klanglichen »Parallelwelt« vermittelt sich in Takt II, in dem das Orchester unvermittelt in diese entfernte Tonart rückt (um im folgenden Takt in die Ausgangstonart zurück zu modulieren).

Auch der A-cappella-Einsatz des Chores (T. 15) ist mehr als nur ein Effekt. Brahms bedient sich vielmehr eines Idioms, das zur Entstehungszeit des *Deutschen Requiems* als Inbegriff »heiliger« Musik galt – paradigmatisch gefasst in der kleinen, überaus erfolgreichen Abhandlung *Ueber Reinheit der Tonkunst* (1825), in der ihr Autor, der Heidelberger Jurist und Musikenthusiast Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840), vehement für eine Rückbesinnung auf die altitalienische A-cappella-Musik eintrat.<sup>2</sup> Natürlich wäre es verfehlt, das *Deutsche Requiem* als dem Geist des Cäcilianismus verpflichtet zu erklären. Zu denken ist vielmehr an die Einschätzung Robert Schumanns, der Thibauts Schrift als ein »schönes Buch über Musik« zur häufigen Lektüre anriet, letztlich aber empfahl: »Ehre das Alte hoch, bringe aber auch dem Neuen ein warmes Herz entgegen.«<sup>3</sup> Die kontemplative Aura jedenfalls, mit der das *Deutsche Requiem* beginnt, wird nicht zuletzt durch den geradezu asketischen Chorsatz bewirkt: Nach den beiden »Selig«-Akkorden finden die Chorstimmen zwar Ansätze zu einer polyphonen Entfaltung, werden aber sogleich wieder akkordisch zusammengefasst und generieren mit sparsamer Harmonik bis hin zu der fast archaischen F-Dur-Kadenz jene Klanglichkeit, die Thibaut als Signum »ächter Kirchenmusik« bezeichnet hatte.

Die sukzessive Vorstellung von instrumentalem und vokalem Klangkörper täuscht leicht über das identische harmonische Konzept seiner Einsatzakte hinweg: Hier wie dort wird die Tonika F-Dur durch die Ergänzung einer kleinen Septime zur Zwischendominante umgedeutet und dann zur Subdominante B-Dur weitergeführt, die (als Quartsextakkord) den Grundton der Tonika beibehält (siehe Notenbeispiel 19).

Mit dem gleichsam antiphonalen Wechsel von Chor und Orchester nochmals eine altitalienische Satztechnik erinnernd, lässt Brahms einen zweiten, nunmehr vollständigen Vortrag der Seligpreisung folgen (T. 29 ff.). Dieser wird durch die hohen Einsatzöne des Soprans, die weite Lage des Chores und die Crescendo-Decrescendo-Verläufe auf der ersten Silbe vielfach intensiviert; dann wird das »Leid« durch einen b-Moll-Akkord eingetrübt und durch die hier erstmals einsetzenden Posaunen



Notenbeispiel 19a: *Ein deutsches Requiem*, 1. Satz, T. 1 ff., tiefe Streicher

Notenbeispiel 19b: 1. Satz, T. 15, Chor

zusätzlich verfinstert. Den kontrastierenden Affekt – den Trost – führt Brahms nach Art eines responsorialen Wechselgesanges ein, wobei die Partie des Vorsängers wiederum einem Instrument zugewiesen ist: Die aufwärtsstrebende Linie des Chorsoprans über repetitierten Akkorden der Bratschen und Celli (in Achteln, dann in Sextolen) ist in der Solo-Oboe vorgebildet (»denn sie sollen getröstet werden«; T. 37 ff.).

Der Tonartwechsel, mit dem Brahms die Musik unvermittelt nach Des-Dur wendet (»Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten«; T. 47 ff.), ist wie erwähnt semantisch zu deuten: Die Vision einer anderen Welt vollzieht sich in einer anderen Klangsphäre. Auch die bislang vorgestellten Motive tauchen hier nicht mehr auf. Prägend ist vielmehr der Kontrast zwischen den Seufzerfiguren der Singstimmen, die mit fallenden Sekunden »Tränen« abbilden, und dem anschließenden Fugato, in dem sich die Vorstellung einer freudigen Ernte in kurzen Oktavkanons äußert (Tenor – Sopran: T. 55; Bass – Alt: T. 56; Tenor – Bass: T. 57 f.). Dabei wird die Vitalität durch die *colla parte* geführten Streicher und Bläser und die triolischen, aufwärts geführten Akkorde der Harfen noch verstärkt. Dann verklingt der Jubel: Die stufenweise nach unten sinkenden Celli und Kontrabässe führen zurück in die Tonart F-Dur, in der Brahms die Orchestereinleitung rekapituliert (T. 65 ff.). Zu der Anfangskonstellation der drei Motive – das pochende Unisono der tiefen Celli und Bässe, das chromatische Lamento und das ausdrucksstarke Motiv darüber – treten nun die sukzessive einsetzenden und dann vierstimmig zusammengefassten Chorstimmen mit dem zweiten Psalmvers (»Sie gehen hin und weinen ...«).

Die Wiederholung der beiden Psalmverse (T. 79 ff.) beginnt abermals in Des-Dur, und wiederum sind die Singstimmen von (nun allerdings in Vierteln verlaufenden) Seufzer-Motiven durchsetzt. Das anschließende Fugato ist mit der Parallelstelle des ersten Durchgangs (dort T. 55–60) sogar weitgehend notengleich.

Der dritte große Abschnitt des 1. Satzes (Teil A'') beginnt wie eine Reprise in anderer Tonart (T. 96 ff.): Sowohl die zweimalige Zitation der drei Motive in den tiefen Streichern als auch die lang anhaltenden Akkorde des Chores stammen aus der Einleitung, erklingen nun aber im zartesten Pianissimo und fungieren als Träger der Rückmodulation von Des-Dur (über eine enharmonische Umdeutung eines Septakkordes<sup>4</sup> zum Quartsextakkord der Dominante C führend; T. 102) in die Haupttonart F-Dur, in der nacheinander Alt und Tenor, dann der vierstimmige Chor den Anfangstext »Selig sind, die da Leid tragen« wieder aufnehmen (T. 106 ff.). Dabei erscheint der modal gefärbte Linienzug der Altstimme, hier die tiefste Stimme des Satzes, in Verbindung mit dem hochoktavierten Satz der Flöten und Oboen als eine kaum veränderte Wiederaufnahme der Takte 19–22 in anderer Lage (nochmals erscheinen wird die fünftaktige Gruppe am Schluss des Werkes, dort in Es-Dur: 7. Satz, T. 132 ff.). Die Wiederholung und Fortsetzung der Seligpreisung durch den vierstimmigen Chor folgt der Musik des Anfangs weitgehend tongetreu (T. 111–135 entsprechen T. 19–45).

Der Trugschluss auf A-Dur (T. 135) gewährt die Möglichkeit, den Gedanken des Getröstet-Werdens in allen Klanggruppen – in den hohen Bläsern, in den tiefen Streichern, dann im Chor – in dichter Folge und mit wechselnden motivischen Kombinationen noch einmal nachdrücklich zu bekräftigen und in das Gefühl des Getröstet-Seins zu überführen: Nirgends mehr ist die F-Dur-Seligkeit getrübt. In der Coda (T. 144 ff.) wechselt das Motiv, das zu Beginn mit dem Wort »selig« textiert worden war, zwischen Bläsern und Streichern und verbindet sich mit den nacheinander eintretenden Stimmen des Chores, im Crescendo und durch die Harfen unterstützt, zu einem letzten ausladenden Höhepunkt (mit Spitzenton  $a^2$  im Sopran), bevor sich der Satz sukzessive beruhigt und im Piano ausklingt.

## 2. Bearbeitungen

Arrangements groß besetzter Werke für vierhändiges Klavier waren im 19. Jahrhundert eminent wichtig. Anders als bei den Klavierauszügen, die – damals wie heute – zum Einstudieren des jeweiligen Werkes gedacht waren und bei denen lediglich der Orchestersatz in einer zweihändigen Klavierpartie zusammengefasst ist (während die Singstimmen der Partitur entsprechen), sind in einer vierhändigen Bearbeitung alle, also auch die vokalen Partien des Satzes, auf das Klavier übertragen. Orientiert an der musikalischen Grundausstattung eines bürgerlichen Durchschnittshaushalts und gedacht für eine Aufführung ohne Chor und Solisten im privaten Rahmen, ermöglichten diese Arrangements »die bestmögliche Kenntniß der Orchester-Literatur auf der eigenen Stube«, wie Eduard Hanslick treffend bemerkte. Und er fügte pointiert hinzu: »Nicht Jedermann kann eine Frau, eine Geliebte, einen Herzens- und Geistesfreund sein nennen, aber ›einen Vierhändigen‹ sollte jeder Sterbliche besitzen.«<sup>39</sup>

Für das *Deutsche Requiem* fertigte Brahms sowohl den zweihändigen Klavierauszug – eine »bitterböse Arbeit«, wie er während der Erstellung äußerte<sup>40</sup> – als auch das vierhändige Arrangement selbst an.<sup>41</sup> Für letztere Fassung habe er »aus den vielen Noten die wenigen [...] herausgesucht«, erklärte er Anfang 1869 seinem Verleger Rieter-Biedermann und fügte hinzu, dass diese Einrichtung »für 4händige Seelen [...] wirklich ganz und gar leicht und flott zu spielen« sei.<sup>42</sup> Den ernstesten Hintergrund solch scherzhafter Rede bildete Brahms' grundsätzliche Aversion gegen derlei Einrichtungen, mit denen der Komponist auf keinen Fall in eine namentliche Verbindung gebracht werden wollte. Schon 1864, bei der Übersendung der vierhändigen Bearbeitung seines 1. Klavierkonzerts, hatte Brahms seinem Verleger Rieter-Biedermann gegenüber betont, »wie praktisch und geradezu *leicht* spielbar das Arrang[ement] geworden« sei, zugleich aber darum gebeten, seinen Namen ja nicht als Bearbeiter zu nennen.<sup>43</sup> Dass diese Forderung ganz generell gemeint war, erkannte Rieter-Biedermann spätestens, nachdem Brahms' vierhändiges Klavierarrangement des *Deutschen Requiems* mit dem verkaufsträchtigen Vermerk »vom Componisten« auf dem Titelblatt im Druck erschienen war und sich dieser am 15. Oktober 1870 erneut an den Verleger wandte:

»Ich bitte dringend (und verlangend, da ich beständig daran gemahnt), daß Sie [...] vom ›Requiem‹ jetzt baldmöglichst meinen

Namen als Arrangeur zu 4 Händen tilgen! Kassieren Sie die vorrätigen Titelblätter, und ich zahle gern, was die neuen kosten. Ich kann das ›Requiem‹ nicht sehen, ohne mich zu ärgern. Daß Sie nicht begreifen, welche Lächerlichkeit in diesem Wiederkäuen der eignen Werke liegt! Ich habe es ja niemals aus Liebhaberei getan, sondern nur um die Taler selbst zu verdienen, und weil mir fremde Arrangements jedenfalls geschickt würden und noch viel mehr Arbeit machten.«<sup>44</sup>

Dass Brahms die vierhändigen Arrangements seiner Werke mehrheitlich selbst übernahm,<sup>45</sup> passt eigentlich schlecht zu seinem wiederholt erklärten Widerwillen gegen solche Fassungen, mag also tatsächlich vornehmlich durch merkantile Erwägungen veranlasst worden sein. Zweifellos aber schienen dem Komponisten die klangfarblichen und strukturellen Ideen der Originalfassungen in solchen Bearbeitungen nur unzureichend dargestellt. Gewiss, Robert Schumann hatte in seinem »Neue Bahnen«-Artikel davon geschwärmt, wie Brahms mit seinem »ganz genialen Spiel [...] aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte«;<sup>46</sup> bei Klavierübertragungen von Orchesterwerken aber mochte sich nur eine Wirkung einstellen, die der von Kupferstichen großer Ölgemälde vergleichbar ist: Sie lassen die Kunstfertigkeit des großen Ganzen erkennen, enthüllen vielleicht sogar einige Details, die in dem vielschichtigen Original weniger offensichtlich zutage treten, können aber den Reichtum der Farben und die Vielfalt der Schattierungen unmöglich adäquat wiedergeben und vermitteln insgesamt eben nur einen ungefähren Eindruck von dem »eigentlichen« Werk.

Offen bleibt, was der Komponist von den Einrichtungen seiner Trauermusik hielt (oder gehalten hätte), die verschiedene Bearbeiter für den Solovortrag anfertigten:

- Theodor Kirchner (1823–1903), der 1843 auf Empfehlung von Mendelssohn Bartholdy an die Stadtkirche in Winterthur berufen worden war und ebenso wie Brahms zahlreiche eigene Werke bei dem dort ansässigen Verleger Rieter-Biedermann veröffentlichte, arrangierte das *Deutsche Requiem* im Jahre 1880 für zweihändiges Klavier solo.
- Der Leipziger Organist Robert Schaab (1817–1887), der bei Mendelssohn Bartholdy studiert hatte und mit zahlreichen Orgelbearbeitungen hervortrat, transkribierte 1884 den 4. und 6. Satz »zum Concertvortrage« auf der Orgel.