

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

Johannes Brahms

Deutsches Requiem

23. November 2003

Rudolf-Oetker-Halle Bielefeld

Arnold Schönberg
A Survivor from Warsaw

(Ein Überlebender von Warschau)
 für Sprecher, Männerchor und Orchester
 op. 46



Johannes Brahms
**Ein deutsches
 Requiem**

nach Worten der Heiligen Schrift
 für Soli, Chor und Orchester
 op. 45



Ausführende:
 Susanne Winter, Sopran
 Lars Woldt, Bass
 Ulrich Neuweiler, Sprecher
 Chor des Städtischen Musikvereins
 Nordwestdeutsche Philharmonie Herford

Leitung: Karl-Heinz Bloemeke

ZWISCHEN DEN WERKEN KEINE PAUSE

Auf einen ersten Blick hin überrascht die Voranstellung eines Werkes der »Neuen Musik« des 20. Jahrhunderts, nämlich Schönbergs Kantate von 1947, zu einem spätromantischen Werk des 19. Jahrhunderts, nämlich Brahms' Requiem von 1868. Jedoch ist beiden etwas gemeinsam: sie wurden nicht zum kirchlichen Gebrauch komponiert. Die vertonten Texte hingegen könnten hinsichtlich ihrer Entstehungszeit und ihres Inhaltes wegen kaum konträrer ausgewählt worden sein. Sind es in der Schönbergschen Kantate die erschütternden Erinnerungen und Gedankengänge eines Verfolgten, so sind es bei Brahms die, die für jeden Menschen Trauer und Trost zugleich sind. Beider Werke Abschluss ist wiederum etwas gemeinsam: Trost und Hoffnung auf Ewigkeit. Schönberg benutzt dafür den Text des jüdischen Glaubensbekenntnisses und Brahms lässt sein Werk mit den Worten ausklingen, die das ewige Licht über Finsternis und Klage ausstrahlen lassen.

Nach allgemeinem Musikverständnis mögen Welten zwischen der tonalen Musik, die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fortbestand, und der seriellen des frühen 20. Jahrhunderts liegen. Dennoch ist jenes das Zeitalter fließender musikalischer Prozesse, nämlich von Klassik über Romantik bis hin zu den Grenzen der Tonalität. Brahms wie auch Schönberg ist eine profunde Kenntnis der musikalischen Techniken von den Vorgängern Bachs bis hin zu ihren Zeitgenossen zu eigen. Galt Brahms bei denen, die zu seinen Lebzeiten die Auflösung der Form anstrebten, als Bewahrer der überlieferten Form, so hat er sich wie alle Komponisten seit Bach bemüht, mit der vorhandenen, gleich gebliebenen Substanz verschiedene musikalische Gestalten zu schaffen.

Dass er »nur« Bewahrer sei, fand seine Begründung darin, dass wahre Kunst stets etwas Neues erfahrbar machen müsse. Am hoch entwickelten Stand der Behandlung des musikalischen Materials orientierte sich auch Schönberg. In seinem Aufsatz »Brahms the Progressive« (New York, 1950) bescheinigt er Brahms, dass dessen Werk nicht zum Ausdruck revolutionären Umschwungs stilisiert werden soll, und bei allem Festhalten am Formprinzip Freiheiten einführte, die es immer wieder befragen und in Frage stellen. Schönbergs Kantate zeugt von seinem handwerklichen Können und seiner schöpferischen Phantasie. Es gehört in die Reihe seiner Werke, die sich mit dem Judentum beschäftigten, wie z. B. »Mose und Aron« (1928–32) und »Kol Nidre« (1938).

Der Aufstand im Warschauer Ghetto, der sich im Mai zum 60. mal jährte, ist Anlass, es zu Gehör zu bringen, denn

**»Die sich des Vergangenen nicht erinnern, sind dazu verurteilt,
 es noch einmal zu erleben«**

GEORGE SANTAYA, 1863–1952



Susanne Winter

Die in Berlin geborene Sopranistin begann ihre Gesangsausbildung in den USA und setzte ihr Studium in München bei Rita Loving fort. 1993 gewann sie bei »Jugend musiziert« den ersten Preis. Nach dem Studium widmete sie sich sehr intensiv dem Konzertfach und bereiste auf Tourneen Europa und Südamerika. 1999 wurde sie von KS Brigitte Fassbaender an das Tiroler Landestheater in Innsbruck engagiert und sang dort u.a. die Giulietta, die Gretel und Pamina und die Sophie im »Rosenkavallier«.

Im Bachjahr 2000 entstanden im Rahmen des Bachfestes Leipzig sowie der Ansbacher Bachwoche mehrere Rundfunkaufnahmen und eine CD. Bei der Uraufführung der Kammeroper »Häftling von Mab« von Eduard Demetz feierte sie einen großen Erfolg.

Augenblicklich erarbeitet sie mit der Pianistin Afrodite Stylianidou Liederabendprogramme, von denen eine CD mit Liedern von Schumann, Strauss und Berg kürzlich erschienen ist.



Lars Woldt

Der junge Bassist stammt aus Herford und studierte in Detmold Gesang bei Prof. Martin Christian Vogel und Komposition bei Giselher Klebe. Weitere Studien führten ihn zu Walter Berry und zu Franz Crass. Nach einem ersten Engagement am Landestheater Detmold verpflichtete ihn Kammer­sängerin Brigitte Fassbaender in der Saison 2000/2001 an das Landestheater in Innsbruck. Dort singt er Partien wie den Falstaff in Nicolais »Die lustigen Weiber von Windsor«, den Timur in Puccinis »Turandot« sowie König Marke in Wagners »Tristan und Isolde«.

Sein Repertoire umfaßt auch die Basspartien in den großen Oratorien und geistlichen Werken von Bach bis Verdi. Engagements führten ihn u.a. zum Schleswig-Holstein-Musikfestival, an das Leipziger Gewandhaus und in das Auditorio Nacional in Madrid. Mehrere Komponisten widmeten ihm Werke; zuletzt schrieb Giselher Klebe für ihn die »Michelangelo-Gesänge«, die er 2001 zur Uraufführung brachte.



Ulrich Neuweiler

Ulrich Neuweiler erhielt während seiner Kindheit in Kiel sowohl Klavier-,

Cello- als auch Gesangsunterricht. Nach dem Abitur studierte er Gesang an der Musikhochschule Frankfurt/Main, worauf feste Engagements in Osnabrück, Bern und Bielefeld folgten. Darüber hinaus gastierte er an verschiedenen Opernhäusern Europas.

Sein umfangreiches Repertoire umfaßt Partien als Spieltenor, Charaktertenor und als Schauspieler. So war er als David in den »Meistersingern«, als Pedrillo in Mozarts »Entführung« und 1985 in Gütersloh in Honeggers »Johanna auf dem Scheiterhaufen« zu hören. 2002 übernahm er bei einer Aufführung der »Gurre-Lieder« von Arnold Schönberg in Bielefeld die Sprecherrolle.

Freunde des Städtischen Musikvereins e.V.

Kulturpflege geht jedermann an, denn die Auseinandersetzung mit Literatur, Theater und Musik macht die Menschen kritikfähig und fördert den humanen Konsens einer Gesellschaft. Zu den Vereinigungen, die in diesem Sinne einen wichtigen Beitrag leisten, gehört der Städtische Musikverein Gütersloh. Damit auch in Zukunft seine Aufführungen von Werken der musikalischen Weltliteratur gewährleistet sind und auch sein Fortbestand gesichert bleibt, werden neben den Zuwendungen der öffentlichen Hand und den Spenden von Wirtschaftsunternehmen auch von Privatpersonen regelmäßige Geldzuwendungen benötigt, die der Förderkreis »Freunde des Städtischen Musikvereins« beschafft. Beitrittserklärungen sind in der Geschäftsstelle des Fördervereins, Gütersloh 33332 Elisabethstr. 5, wie auch bei den Chormitgliedern erhältlich. Eine Mitgliedschaft kostet jährlich nur 15 € (Einzelpersonen) und 25 € (Ehepaare). Darüber hinaus werden Spenden erbeten. Diese können steuerlich abgesetzt werden. Unser Spendenkonto: 52 879 bei der Sparkasse Gütersloh (BLZ 478 500 65)

Ein bewegender Bericht aus dem Ghetto

Mit seiner melodramatischen Kantate »A Survivor from Warsaw« gab der durch seine jüdische Abstammung unmittelbar betroffene Schönberg – er lebte seit 1933 im Exil – seine künstlerische Antwort auf die Greuelthaten des Nazi-Regimes.

Arnold Schönberg wurde am 13. September 1874 in Wien geboren. Er wuchs in einer Familie auf, in der sich konservativ-jüdische Traditionen mit eher freidenkerischen Haltungen mischten. Letztere hatten so großen Einfluss auf ihn, dass er 1898 zum Protestantismus konvertierte. Während eines Urlaubes im Jahre 1921 wurde er mit antisemitischen Verhaltensweisen konfrontiert und erkannte, »dass ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin, sondern dass ich ein Jude bin«. Durch dieses Ereignis setzte sich Schönberg erneut mit seinem Judentum auseinander und trat im Jahre 1933 wieder in die jüdische Glaubensgemeinschaft ein. Kurz danach emigrierte er in die USA, wo er im Jahre 1951 starb.

Bis auf seine *Ode an Napoleon Bonaparte*, op. 41 für Streichquartett, Klavier und Sprecher (1942) verzichtete Schönberg in seinen Werken auf politische Aussagen, schuf also Musik im Sinne der *l'art pour l'art*. Erst die Greuelthaten des Nazi-regimes hatten ihn, der im Exil vom unbekanntem Verbleib einiger Familienmitglieder erfuhr, bewegen, sein Schweigen zu brechen und sich mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen. So entstand in wenigen Tagen im August 1947 im Auftrag der Kussewitzky-Stiftung sein Melodram *A Survivor from Warsaw*,

op.46. Es beschreibt das Grauen des Warschauer Ghettos. Der Erzähler berichtet von im Morgengrauen zum Appel herausgetriebenen Menschen, die brutal geschlagen und erschossen werden. Dem grauenvollen und von Bewusstlosigkeit unterbrochenen Bericht folgt das *Schma Ysrael* (Höre Israel) – das jüdische Glaubensbekenntnis, vom Männerchor unisono in Hebräisch gesungen.

Im Erzählerbericht werden sowohl den Tätern als auch den Gequälten bestimmte Motive zugewiesen. Die Nazis werden durch militärische Motive charakterisiert, so durch ein Fanfarenmotiv in den Trompeten oder durch gellende Triller in den Flöten, die eine Trillerpfeife symbolisieren. Für die terrorisierten Juden wird das Intervall der kleinen Sekunde eingesetzt, was man lautmalerisch als deren Seufzen und Klagen interpretieren kann. Bis hin zum Zählappell wird die Geräuschkulisse durch Verdichtung der Instrumentation und zusätzlich durch ein anschwellendes Crescendo schier unerträglich. Der überwältigende Kontrast, der durch das Anstimmen des *Schma Ysrael* eintritt, ist so erschütternd, dass bei der Erstaufführung am 4. November 1948 in Albuquerque das Publikum am Schluss in gebannter Stille verharrte. Erst nach wiederholtem Vortrag entlud sich im Saal ein sagenhafter Beifall.

Narrator

I cannot remember ev'rything.
I must have been unconscious most of the time. –

I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed!

But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time. –

The day began as usual:
Reveille when it still was dark.
Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them – how could you sleep?

The trumpets again – Get out! The sergeant will be furious! They came out; some very slow: the old ones, the sick ones; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain! Much too much noise; much too much commotion – and not fast enough!

The Feldwebel shouts: »Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!«

(The sergeant and his subordinates hit everybody: young or old, quiet or nervous, guilty or innocent. –)

Sprecher

Ich kann mich nicht an alles erinnern. Ich war wohl die meiste Zeit bewusstlos.

Ich erinnere mich nur an den herrlichen Augenblick, da sie, als sei es verabredet, alle anfangen das alte Gebet zu singen, das sie so lange Zeit vernachlässigt hatten – das vergessene Glaubensbekenntnis!

Aber ich habe keine Erinnerung daran, wie ich unter die Erde kam, um so lange Zeit in den Abwasserkanälen Warschaus zu leben. –

Der Tag begann wie üblich:
Wecken noch im Dunkeln.
Raus! Ob man schlief oder Sorgen einen die ganze Nacht wachhielten.
Man war von seinen Kindern getrennt, von seiner Frau, den Eltern; man weiß nicht, was aus ihnen wurde – wer könnte da schlafen?

Wieder die Trompeten – Raus! Der Feldwebel wird toben! Sie kamen heraus; manche sehr langsam: die Alten, die Kranken, manche mit nervöser Behendigkeit. Sie fürchten den Feldwebel. Sie eilen, so schnell sie können. Vergebens! Viel zu viel Lärm viel zu viel Durcheinander – und nicht schnell genug!

Der Feldwebel schreit: »Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!«

(Der Feldwebel und seine Untergebenen schlagen auf alle ein: Junge oder Alte, Ruhige oder Nervöse, Schuldige oder Unschuldige. –)

EIN ÜBERLEBENDER VON WARSCHAU

Narrator

It was painful to hear them groaning and moaning. I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head. –

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying: »They are all dead«, whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside – half-conscious. It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: »Abzählen!« They started slowly and irregularly: one, two, three four – »Achtung!« the sergeant shouted again, »Rascher! Nochmal vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!«

They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema' Yisro'el.

Male Choir

Shema' Yisro'el 'Adonoy 'eloheynū
'Adonoy 'eḥod ve'ohav-to'es 'Adonoy
'eloheyho beḥol levoveho ūveḥol nafsheho ūveḥol me'odeho. Vehoyū haddevorīm ho'eleh 'asher 'onoḥū metsaveho hayom 'al levoveho.
Veshinontom levoneyho vedit-barto bom beshivteho beveyteho ūvleḥteho badereh ūvshoḥ-beho vsvqūmeho.

Sprecher

Es war quälend, sie stöhnen und seufzen zu hören. Ich hörte es, obwohl ich sehr hart geschlagen worden war, so sehr, dass ich nur fallen konnte. Wir alle, die wir am Boden lagen und nicht aufstehen konnten, wurden dann auf den Kopf geschlagen. –

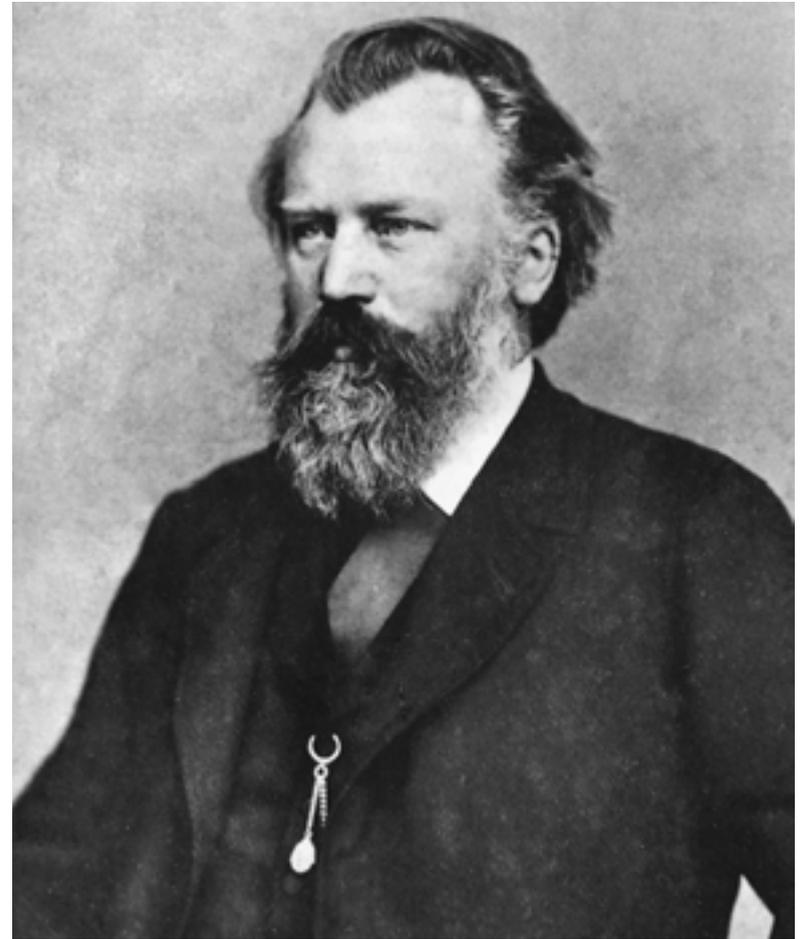
Ich muss bewusstlos gewesen sein. Als nächstes hörte ich einen Soldat sagen: »Sie sind alle tot«, worauf der Feldwebel befahl, uns beiseite zu schaffen. So lag ich abseits, – halb bei Bewusstsein. Es war sehr still geworden – Angst und Schmerzen.

Dann hörte ich den Feldwebel schreien: »Abzählen!« Sie begannen langsam und ungeordnet: Eins, Zwei, Drei, Vier – »Achtung!« schrie der Feldwebel wieder. »Rascher! Nochmal vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!«

Wieder begannen sie, zuerst langsam: Eins, Zwei, Drei, Vier, wurden schneller und schneller, so schnell, daß es zuletzt klang wie eine durchgehende Herde von Wildpferden, und plötzlich, mittendrin, begannen sie das Shema' Yisro'el zu singen.

Männerchor

Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, der Ewige, ist einzig!
Gelobt sei der Name der Herrlichkeit seines Reiches immer und ewig.
Du sollst den Ewigen, deinen Gott, lieben mit deinem ganzen Herzen und deiner ganzen Seele und deinem ganzen Vermögen. Es seien diese Worte, die ich dir heute befehle, in deinem ganzen Herzen. Schärfe sie deinen Kindern ein und sprich von ihnen, wenn du in deinem Hause sitzt und wenn du auf dem Wege gehst, wenn du dich niederlegst und wenn du aufstehst.



Brahms in den achtziger Jahren

(Foto Hanfstaengel, Frankfurt a. M.)

Von Brahms habe ich gelernt:

1. Vieles von dem, was mir durch Mozart unbewußt zugeflogen war, insbesondere Ungradtaktigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen
2. Plastik der Gestaltung: nicht sparen, nicht knausern, wenn die Deutlichkeit größeren Raum verlangt; jede Gestalt zu Ende führen
3. Systematik des Satzbildes
4. Ökonomie und dennoch: Reichtum

ARNOLD SCHÖNBERG

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden

Die von Johannes Brahms für sein »Deutsches Requiem« ausgewählten Texte bezeugen seine subjektive Auseinandersetzung mit dem Tod.

Das Chorschaffen von Johannes Brahms (1833–1897) umfasst vielerlei Formen: vom einfachen Liede über die Motette bis hin zur orchesterbegleiteten Kantate. Ein deutsches Requiem ist erster Sammlungspunkt und Beweis des gesicherten Könnens seines Komponisten. Im Grunde kommt dieses Werk in seiner überragenden Geschlossenheit der Komposition und auch der Übereinstimmung von Wort und Musik überraschend. Brahms hatte davor nur kleinere Chorwerke geschrieben. Aber sicher hatte ihn die Praxis in Detmold und mit dem Hamburger Frauenchor ein gutes Stück vorangebracht. »Man kann dieses Werk, in dem der Fünfunddreißigjährige, gewiss beeinflusst von den Vorbildern Bach und Händel, ein großes Requiem, dessen Inhalt Trost und Trauer ist, mit soviel Konsequenz allen beiläufigen Formen dieser Gattung entgegengesetzte, nicht anders als auch unter dem Gesichtspunkt eines nun abgeschlossenen persönlichen Reifeprozesses sehen« (A. Neunzig). Und dabei hat wohl kein anderer bedeutender Komponist der Musikgeschichte so jung an ein Requiem gedacht wie Brahms. Mozart war wenig über 35 als er ein – lange von der Aura des Geheimnisvollen umgeben – Auftrags-Requiem unvollendet hinterließ, während alle anderen von Komponisten verfasst wurden, die ihre Lebensmitte überschritten hatten: Fauré war 43, Cherubini 56, Verdi 61 und Cavalli bereits 70 Jahre alt. Den schöpferischen Impuls zu Brahms'

Werk hat man oft im Tode Schumanns, seines väterlichen Freundes, im Sommer 1856 sehen wollen. Wie 1885 der Brahms-Biograph Max Kalbeck berichtet, habe auch Schumann ein deutsches Requiem schreiben wollen, diese Absicht aber nicht mehr ausführen können. Brahms habe bei der Sichtung des Schumannschen Nachlasses eine entsprechende Notiz gefunden. Für diese Behauptung gibt es jedoch keinerlei Beweise. Brahms selbst hat sie zurückgewiesen. Auch mit dem Tod der Mutter im Februar 1865 hat man die Entstehung des Deutschen Requiems in Verbindung bringen wollen. Die Anfänge gehen aber schon ins Jahr 1856 zurück (Arbeit am 2. Satz), während die Vollendung des 2. Satzes und die übrigen Sätze mit Ausnahme des 5., der im Mai 1868 nachkomponiert wurde, in die Jahre 1860/61 bis 1866 fallen. Dass beide Brahms tief erschütternden Ereignisse sein Schaffen beeinflusst haben, ist zweifellos auch in anderen Werken dieser Zeit zu spüren; dass sie aber die Komposition des Requiems ausgelöst haben, trifft nicht zu.

Das *Deutsche Requiem* ist keine Totenmesse im katholischen Sinn, »keine Schilderung der Schrecken des jüngsten Gerichts, kein Kampf der Hölle mit den Himmelmächten: Trostwerk für die Lebenden, die Hinterbliebenen. Wie Bach fühlte er den Tod als älteren Bruder, als Allversöhner, der keinen Stachel hat, sondern liebevoll die Arme ausbreitet, um alle Mühseligen und Beladenen in die ewige

Ruhe heimzuführen. So ist das *Deutsche Requiem* kein kirchlich-liturgisches Werk geworden, sondern eine freigestaltete künstlerische Auseinandersetzung mit dem alle Menschen berührenden Problem des Todes.« (Pahlen).

Es erstaunt, wie Brahms in diesem Werk religiösen Inhalts – er selbst stellte den Text aus dem alten und Neuen Testament zusammen – alles im eigentlichen Sinne Konfessionelle vermieden hat, der allgemeineren, tieferen metaphysischen Idee zuliebe.

Die ersten drei Sätze erlebten eine Vor-Uraufführung in den Konzerten der Wiener »Gesellschaft der Musikfreunde« unter der Leitung von Johann Herbeck, in einem Zyklus also, der seit seiner Gründung im Jahre 1812 – Beethoven hatte daran teilgenommen – zu einer zentralen Institution des Wiener Musiklebens geworden war. Das Publikum konnte sich für das neue Werk nicht erwärmen; nach der Aufführung wurde sogar gepöffelt. Trotzdem arbeitete Brahms weiter und erhielt die Einladung, das nunmehr sechssätzige *Deutsche Requiem* am Karfreitag, 10. April 1868, im Bremer Dom selbst zu dirigieren und – vielleicht um Traditionalisten versöhnlich zu stimmen – fügte er in der Mitte des Werkes die Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« aus Händels *Messias* ein (aber nur bei dieser Aufführung). Die Bremer Uraufführung wurde zu einem überwältigenden Triumph. Vor mehr als 2000 Zuhörern konnte sich Brahms erstmals als Komponist durchsetzen. Das Requiem wurde zum öffentlichen Beweis seines geistigen und nunmehr unangefochtenen Könnens. Nachdem er noch den 5. Satz »Ihr habt nun Traurigkeit« nachkomponiert hatte, wurde das Requiem in seiner heute gültigen Gestalt

erstmalig am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus gespielt. Schon in den folgenden zehn Jahren erlebte es in ganz Europa weit über hundert Aufführungen (in Gütersloh erstmals 1889 zu Gehör gebracht). Die Gesamtform des Werks zeigt eine weitgespannte Achsensymmetrie. Der erste und der letzte Satz entsprechen sich in der Tonart (F-Dur) und den Texten. Ähnlich gehen der zweite Satz und die beiden Sätze mit Bariton-Solo (Nr. 3 und Nr. 6) von Bildern des Todes und der Verzweiflung über zu Hoffnung und Triumph. Den Kern des Werks, seine »Achse«, bilden die beiden Mittelsätze (Nr. 4 und Nr. 5) mit ihrer Botschaft des Trostes. Neben dieser Achsensymmetrie arbeitete Brahms noch mit einem zweiten Konzept: Die Sätze Nr. 1 bis Nr. 3 sowie Nr. 4 bis 6 bilden zwei ähnlich angelegte, sich steigernde Blöcke. Sie beginnen jeweils mit einem choralartigen Chorsatz (Nr. 1 und Nr. 4) und schließen mit einer groß angelegten Fuge (Nr. 3 und Nr. 6, beide mit Solobariton). Während der erste Block inhaltlich vom irdischen Leid bestimmt ist, betont der zweite die Hoffnung aufs Jenseits. Der siebte Satz als Schlussteil verbindet die beiden Sphären.

Ebenso wie diese komplexen Formkonzepte überlagern sich im Requiem auch die musikalischen Techniken. Die sieben Sätze – die Sieben als heilige Zahl steht dabei für den geistigen, nichtprofanen Gehalt des Werks – unterscheiden sich nicht nur in ihrem Charakter, sondern auch in der kompositorischen Ausformung. Daher konnte Brahms trotz der großartig geschlossenen Architektur des Werks auch gegenüber seinem Verleger darauf hinweisen, dass alle Sätze auch einzeln aufgeführt werden können.

Der erste Satz (»Selig sind, die da Leid tragen«) bestimmt den Gesamtcharakter des Werks: ein verhaltener Chorsatz wird von einem düsteren Orchesterklang getragen, der auf die Violinen verzichtet. Verhalten beginnt auch der zweite Satz (»Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«), ein Trauermarsch in ungewöhnlichem, starrem Dreivierteltakt, an eine Passacaglia erinnernd, mit einer refrainartig immer wiederkehrenden b-Moll-Melodie, ein feierlicher Reigen. Wie ein Totentanz schreitet die Musik dahin, dem als Trio ein lichter, lieblicher Satz beigegeben ist, auf den nach der Reprise des düsteren b-Moll-Teils – nach Dur gewendet – teils fugiert, teils akkordisch mit gewaltigen Modulationen die Freude der Auferstehung wiedergegeben wird, um in zarter Entrückung auszuklingen.

Im dritten Satz (»Herr, lehre doch auch mich«) tritt zum ersten Mal ein Gesangssolist, der Bariton, in den Vordergrund. Er wechselt sich dialogisierend mit dem Chor ab, bevor der Chor den Satz mit einer ausgedehnten Fuge über einem Orgelpunkt auf D beendet.

Von den drei bei aller Verhalteneit auch dramatisch bestimmten Anfangssätzen heben sich die beiden Mittelsätze (Nr. 4 und Nr. 5) in ihrem rein pastoralen Ton ab. Der vierte Satz (»Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth«) umrahmt schwelgerisch süß einen belebten, fugierten Mittelteil. Im fünften Satz (»Ihr habt nun Traurigkeit«) trägt der Sopran Worte des Trostes aus dem Johannesevangelium vor, licht umspielt von Holzbläsern und Geigen. Und der Chor begleitet die Botschaft mit leisem, fast nur gehauchtem Gesang, der wie ein weicher Klangteppich unter der Solostimme liegt: »Ich

will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.« Der Mittelteil weicht nach B-Dur aus und schweift frei, wie in seliger Entrückung, durch entfernte Tonarten; die Wiederkehr des Hauptteils, reicher figuriert, bringt harmonische Beruhigung. Das Ganze ist wie eine lichte Vision, die langsam verblasst, als die Stimme mit dem dreimal immer leiser, wie von fern gerufenen Worte »wiedersehen« entschwebt.

Nach dieser Idylle wirkt die Dramatik des sechsten Satzes um so stärker; er kommt mit seinen Dies-irae-Klängen dem liturgischen Requiem am nächsten. Noch einmal schlägt die Stimmung um, noch einmal siegt die Furcht vor dem dunklen Geheimnis des Todes. Beginnend (Andante) mit einem düsteren Trauermarsch »Denn wir haben hie keine bleibende Statt« steigert er sich von Episode zu Episode. Dem Eingangsschor folgt die seherische Verkündigung der Auferstehung von den Toten durch ein Baritonsolo mit Chor aus dem 1. Korinther. Eine kraftvolle, kurze Musik des jüngsten Gerichts (»zu der Zeit der letzten Posaune«) leitet über zu einem gewaltigen Tutti-Block, Vivace c-moll. Brahms entfesselt hier die Bilder der Auferstehung von den Toten und des österlichen Sieges über die Hölle. Der stürmisch bewegte Satz steigert sich bis zu der triumphierenden Frage: »Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg«. Hier, in der grandiosen, die harmonischen Elemente des Satzes zusammenraffenden Schlusskadenz erreicht das ganze Werk seinen Höhepunkt. Und auf dem Wort »Sieg« vollzieht Brahms eine Wendung nach C-Dur, wie sie in ähnlichem Glanz und so strahlender Stärke vorher wohl nur Haydn auf das Wort »Licht« in der Schöpfung vollzo-

gen hat. Die sich anschließende Fuge »Herr du bist würdig« wirkt wie ein Dankgesang von archaischer Feierlichkeit.

Und wenn Brahms im siebten Satz (»Selig sind die Toten«) die ruhige Verhalteneit des Anfangssatzes wieder aufnimmt, dann ist das mehr als das künstlerische Bekenntnis zur Geschlossenheit der zyklischen Form: die Seligpreisung der Leidtragenden und die der Toten werden in innigem musikalischen Ausdruck vereint und so der Kreis geschlossen, der Leben und Tod, Leid und Trost, Gericht und Erlösung umschließt.

Wie alle große Chormusik seit Haydn und Mozart ist auch das *Deutsche Requiem* eine Huldigung an die Musik der Renaissance und des Barocks. Die Kenntnis dieser Werke hatte bei Brahms erheblichen Einfluss auf die Gestaltung seines Requiems. Meisterlich sind kontrapunktische Techniken gehandhabt, ohne sich in den Vordergrund zu drängen, ebenso der Bezug auf Choraltraditionen und ältere kirchentonale Modulationen (Harmonieverbindungen) sowie typisch barocke Mittel wie Dissonanz, Vorausnahme, Synkopierung, Hemiolien und vielfältige Gegenrhythmik. Korrekte Wortbetonung und Deutlichkeit der Deklamation, die ausdrucksvolle Verwendung der Dis-

sonanz und die kraftvolle, aus Sprache und Tanz abgeleitete Rhythmik konnte Brahms an den Werken von Schütz studieren. Die großen, glanzvollen, mitunter allerdings etwas pedantisch-zwanghaften Fugen orientieren sich an den Vorbildern Bachs und Händels. Das *Deutsche Requiem* verdankt seinen kantigen und schroffen Charakter, der weit von dem häufig nur feierlichen, gefällig-glaten Pathos der Wagner-Zeit entfernt ist, dieser Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition. Während der Zeit der Arbeit am Requiem beschäftigte sich Brahms intensiv mit der älteren musikalischen Tradition. Gleichzeitig aber verbindet Brahms diese archaisierenden Techniken mit neuen musikalischen Ausdrucksformen des 19. Jahrhunderts. Aus der kirchlich gebundenen Totenfeier des Requiems wird bei Brahms subjektive »Bekenntnismusik«, die als persönlich legitimierte Aussage erst den Rückgriffe auf Traditionen zulässt. Historizität und Subjektivität gehen so in seinem Requiem eine eigenartige und bemerkenswerte Mischung ein und machen seine herbe Größe aus.

Günter Waegner unter Verwendung von Beiträgen aus »Das Erbe der Deutschen« Band Musik (Jörg Krämer), Hans Gal »Brahms« (1961); Th. Kohlhasse; Pahlen, Oratorien der Welt; Reclams Chormusik und Oratorienführer

VORANZEIGE

Carl Orff

Carmina burana

Samstag, 15. Mai 2004 · Stadthalle Gütersloh

1. Ziemlich langsam und mit Ausdruck – *Chor*

Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden.

Math. 5, 4.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.

Ps. 126, 5, 6.

2. Langsam, marschmäßig – *Chor*

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des
Menschen wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

1. Petr. 1, 24.

So seid nun geduldig, lieben Brüder bis auf die Zukunft des Herrn.

Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und
Abendregen.

Jac. 5, 7.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit.

1. Petr. 1, 25.

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen ; Freude,
ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Jes. 35, 10.

3. Andante moderato – *Bariton-Solo und Chor*

Herr; lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muss,
und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss.

Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,
und mein Leben ist wie nichts vor dir.

Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.

Sie gehen daher wie ein Schemen, und machen ihnen viel vergebliche
Unruhe;

sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird.

Nun, Herr; wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.

Ps. 39, 5-8.

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.

Weiss. Sal. 3, 1.

4. Mäßig bewegt – *Chor*

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!

Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn;
mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott.

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, loben dich immerdar.

Ps. 84, 2, 3, 5.

5. Langsam – *Sopran-Solo*

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen
und euer Herz soll sich freuen

und eure Freude soll niemand von euch nehmen.

Joh. 16, 22.

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt
und habe großen Trost funden.

Sirach 51, 35.

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.

Jes. 66, 13.

6. Andante – *Chor mit Bariton-Solo*

Denn wir haben hie keine bleibende Statt,
sondern die zukünftige suchen wir.

Hebr. 13, 14.

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:

wir werden nicht alle entschlafen,

wir werden aber alle verwandelt werden;

und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.

Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden
auferstehen,
unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

1. Kor. 15, 51, 52.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht:

»Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?«

1. Kor. 15, 54, 55.

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,

denn du hast alle Dinge erschaffen,

und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Off. Joh. 4, 11.

7. Feierlich – *Chor*

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an.

Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit;

denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Off. Joh. 14, 13.