

Folge 94: Johannes Brahms' „Ein deutsches Requiem“

Bohrender Trost

Eine düstere Totenmesse
nach herkömmlicher Machart
hat Johannes Brahms
partout nicht schreiben wollen.

Er suchte die Texte für sein
„Deutsches Requiem“
selbst zusammen und komponierte dazu eine Musik, die
auch den Trost nicht vergisst.

Christoph Vratz hat die
umfangreiche Diskographie
des Werkes gesichtet und eine
Auswahl getroffen.

Johannes Brahms zur Entstehungszeit des „Deutschen Requiems“. Der junge Hamburger war von der evangelisch-lutherischen Geisteshaltung seiner Heimatstadt geprägt worden und beklagte sich, auch in späteren Jahren „den inneren Theologen“ nicht loswerden zu können.





Foto: Archiv

Klemperers Aufnahme von 1961 gehört heute zu den Klassikern – auch wenn man sie kritisch sehen kann.



Foto: Warner

Sergiu Celibidache brauchte bei seiner Aufnahme von 1957 zehn Minuten weniger Zeit als bei der von 1981.

Es wurde ein Anti-Requiem, und offenbar wusste Brahms anfangs selbst nicht so recht, wohin sich sein Projekt entwickeln würde. Requiem? Damit verbindet man in der Musikgeschichte die „Dies irae“-Wuchten bei Mozart und Verdi. Doch Brahms dachte anders. Er wollte nicht die Vorstellung eines Weltgerichts musikalisch abbilden, nicht die Schrecken des Todes, personifiziert im Leiden Christi, er wollte nicht explizit ein Leben nach dem Tod besingen. Daher erscheint bei ihm der Tod als Bruder Schlaf, als ein Tor zur Ruhe, zur Heimkehr. Wenn er mit dem Zitat aus der Bergpredigt beginnt – „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden./Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten“ – ist damit das Grundthema dieses Werkes mit all seinen Spannungen umrissen.

Welch große Spielräume ergeben sich daraus für die Interpreten. Ein paar nackte Zahlenvergleiche sollen die Dimensionen verdeutlichen: Celibidache braucht für den ersten Satz knapp 14 Minuten, Roger Norrington (in seiner ersten Einspielung) weniger als neun; Sinopoli braucht 7'24 für Satz vier, Rattle und Bruno Walter weniger als fünf Minuten; Karajan 1984 dehnt den sechsten Satz auf mehr als 13 Minuten, Carl Schuricht bleibt unterhalb der Zehn-Minuten-Grenze.

Die Rezeptionsgeschichte hat dieses „Requiem“ oft zu einer reinen Totenmesse werden lassen, mit entsprechend lang-

insgesamt – Metronom-Angaben vor, basierend auf Vorschlägen des Dirigenten und Brahms-Freundes Carl Martin Reinthaler, der an der Bremer Erstaufführung unmittelbar beteiligt war. Hält man sich an diese Werte, kommt man auf eine Gesamtspielzeit von bis zu 65 Minuten. Doch die Skala scheint nach oben hin offen. Zu den Zeremonienmeistern der Langsamkeit zählen, neben Celibidache (der 1957 in seiner Kölner Aufnahme mit 77 Minuten deutlich zügiger war als 1981 mit 87 Minuten), auch Wilhelm Furtwängler mit seiner Aufführung in Stockholm (1948) mit 80 Minuten und Fritz Lehman 1954 mit 79 Minuten. Eine Aufführung ausschließlich nach strengen Metronomangaben war ohnehin nicht in Brahms' Sinne. Ebenso jede Form von falscher Expressivität. Er schätzte vielmehr die kleinen, fließenden Übergänge, „con discrezione“, wie er selbst schreibt, kleine Bewegungen, Schattierungen, Rückungen, die nicht sklavisch einem Normwert folgen.

Die frühe Aufnahmegeschichte führt nach Amsterdam, wo Willem Mengelberg 1940 eine höchst eigene Deutung dieses Werkes festgehalten hat. Der Chor klingt ähnlich kompakt und wuchtig wie in seiner Einspielung der „Matthäus-Passion“. In der Fuge am Ende von „Herr, lehre doch mich“ deutet er, anders als Furtwängler, Klemperer, Toscanini, den sonst so markigen Bass innerhalb der Fuge mit auffallender Schönheit. Und was passiert im sechsten Satz, an analoger Stelle? Wieder eine Fuge: Doch Mengelberg bricht ab. Schluss. Zäsur. Übergang zum nächsten Abschnitt. Ein einmaliger Vorgang.

Drei Jahre vor dieser Aufnahme und noch einmal drei Jahre später, 1943, hat Arturo Toscanini das „Deutsche Requiem“ festgehalten. Im Oktober 1937 leitete er zwei Konzerte des BBC Symphony Orchestra in London, die leider in ziemlich mieser Klangqualität aufgezeichnet worden sind (BBC), obwohl die Interpretation intimer, weniger statisch ausfällt als die Deutung des dann 75-Jährigen mit dem NBC Symphony in New York, bei der zudem in englischer

Während Celibidache 14 Minuten für den ersten Satz braucht, ist Norrington schon nach neun fertig

samen Tempi. Andererseits wurden einige Sätze, ihrer Dramatik wegen, deutlich schneller genommen, etwa im sechsten Abschnitt das „Dann wird die Posaune schallen“ – um auf diese Weise dem „Dies irae“-Gedanken zu entsprechen? Zum „Deutschen Requiem“ liegen – als erstem von sechs Brahms-Werken

Sprache gesungen wurde – auch das ein Kuriosum der Aufnahmegeschichte, zusätzlich gesteigert durch Herbert Janssens bemüht englische Aussprache (Guild).

Zu den diskographischen Sonderbarkeiten zählt auch die Tatsache, dass sich 1955 an selber Stelle, in der Jesus-Christus-Kirche Berlin, zwei Mal dieselben Chöre – der Berliner Motettenchor und der Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale – sowie dasselbe Orchester – Berlins Philharmoniker – trafen, um dasselbe Werk aufzunehmen. Nur die Dirigenten und Solisten trugen andere Namen. Im Februar und April sangen Maria Stader und Otto Wiener unter Fritz Lehmann (DG), im Juni wurden Elisabeth Grümmer und Dietrich Fischer-Dieskau von Rudolf Kempe (Warner) geleitet. Nicht nur klangästhetisch sind die Ergebnisse unterschiedlich, und trotzdem gehören beide Einspielungen in die engere Wahl der besten Alternativen; Lehman dank der weit gespannten Bögen, die das „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ wahrhaft eindringlich und das „Selig sind, die da Leid tragen“ ungemein tröstlich erscheinen lassen; Kempe wiederum dank des etwas schlankeren Chorgesangs. Kempe gräbt nicht nach dramatischen Effekten, er bepinselt die Momente der Hoffnung nicht zusätzlich mit Balsam. Er nimmt das Werk in seiner ganzen Tiefgründigkeit beim Wort. Elisabeth Grümmer singt ihren Part ergreifend: schlicht, zärtlich, aber nicht niedlich. Wann ist die Utopie von Trost jemals so festgehalten worden?

Dietrich Fischer-Dieskau hat das Bariton-Solo, neben einem halben Dutzend weiterer Produktionen, auch in einer zweiten, Maßstab setzenden Einspielung gesungen: 1961 unter Otto Klemperer. Hier gibt er sich noch prophetischer als zuvor unter Kempe. Elisabeth Schwarzkopf singt ihr Solo ähnlich betörend wie Grümmer, fast ohne hörbare Atmer und mit der ihr eigenen intensiven Tongebung. Außerdem handelt es sich um eine typische Walter-Legge-Produktion: Wie Chor und Orchester miteinander verwoben sind, lässt diese Aufnahme auf dem Hintergrund des damals Möglichen

aufnahmetechnisch deutlich herausragen. Klemperer hatte die Größe des Philharmonia Chorus jeweils dem Charakter der einzelnen Sätze angepasst, daher klingt er im vierten Satz mit kleinerer Besetzung ungleich entspannter als in der großen Fuge im sechsten Satz. Die Einspielung ist längst ein Klassiker, obwohl sie durchaus auch kritisch gesehen wurde. In der Tat findet man das sanft Lächelnde einiger Sätze in anderen Einspielungen stärker berücksichtigt, doch hier verdichten sich Ernst, Würde und eine geradezu alttestamentarische Strenge zu einer Größe, die keinen Widerspruch zu dulden scheint. Das verleiht Klemperers Brahms-Deutung ihre Gültigkeit, stärker noch als in der ebenfalls nicht zu vernachlässigenden Produktion von 1956 mit dem Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester (ica classics).

Die Liste der Aufnahmen, die irgendwo im grauen Bereich zwischen „mittelpärchtig“ und „ganz gut“ anzusiedeln sind, fällt lang aus. Sie umfasst unter anderem Namen wie James Levine (1983, DG), Zubin Mehta (2009, Helicon), Nézet-Séguin (2009, LPO), Simon Rattle (2006, Warner), die vielen verschiedenen Karajane (wobei sich die Versionen von 1947 – mit Schwarzkopf/Hotter – und von 1957, live aus Salzburg mit della Casa/Fischer-Dieskau, von den späteren, eher glatteren Aufnahmen abheben, beide Warner); dazu Solti (1977, Decca), Haitink (1980, Philips), Ormandy (1962, Sony), Schuricht (1959, Hänssler) – dies nur als exemplarischer Querschnitt durch verschiedene Jahrzehnte der Aufnahmegeschichte. Dazu kommen Produktionen, die eine genauere Aufmerksamkeit verdienen, hier aber aus Platzgründen nur kurz genannt seien: die bereits erwähnte Furtwängler-Aufnahme aus Stockholm (1948, Music&Arts) – sowie als Kontrast und im Vergleich dazu Bruno Walter 1953 (Seefried/Fischer-Dieskau mit den Wiener Philharmonikern, Andromeda) und 1954 (Seefried/London mit den New Yorkern, Sony) – oder die über weite Teile fließend-tröstliche Einspielung mit Hermann Abendroth (1952, Tahra oder



Mit 62 Minuten bricht Roger Norrington in seiner Aufnahme den Geschwindigkeitsrekord.



Licht und transparent schimmert das Werk in John Eliot Gardiners Aufnahme von 2008.



Nikolaus Harnoncourt kommt ohne Übertreibungen aus und besticht durch Homogenität.



Hinterließ keine Studioproduktion des „Deutschen Requiems“, aber zwei Live-Mitschnitte: Carlo Maria Giulini.



Foto: Archiv

Legendär ist die 61er-Aufnahme unter Otto Klemperer mit Dietrich Fischer-Dieskau ...



Foto: Archiv

... und Elisabeth Schwarzkopf, die das Sopransolo betörend zu singen verstand.



Arlecchino); dazu die beiden Varianten mit dem Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, live unter Rafael Kubelik (1978, Audite) und (nach 1962) in der zweiten Aufnahme unter Wolfgang Sawallisch (Orfeo). Einige Produktionen wie mit Christian Thielemann aus München (2006, mit Schäfer/Gerhaher) und mit Claudio Abbado (1997, Bonney/Terfel) sind nur als DVD verfügbar (Abbados frühere Berliner Aufnahme von 1992 als CD bei DG, mit Studer/Schmidt).

Es mag überraschen, dass ein bekannter Brahms-Enthusiast wie Carlo Maria Giulini offen zugegeben hat, dass „Ein deutsches Requiem“ das einzige Brahms-Werk sei, mit dem er seine Schwierigkeiten habe: „Die kontrapunktischen Abschnitte konnte ich nicht in eine Beziehung setzen zu dem, was Brahms vorher und nachher komponiert hat.“ Diese Begründung mag verwundern, hatte Brahms doch gerade die Alten Meister, darunter Schütz, Bach, Händel, Couperin, und die Alten

Zum Werk

Werk: „Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift für Soli und vierstimmigen Chor mit Orchester“

Besetzung: 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott ad libitum, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, 2 Harfen, Streicher, Orgel ad libitum, Solo-Sopran, Solo-Bariton, vierstimmiger Chor

Sätze: 1. Chor: Selig sind, die da Leid tragen; 2. Chor: Denn alles Fleisch, es ist wie Gras; 3. Bariton und Chor: Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss; 4. Chor: Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth; 5. Sopran: Ihr habt nun Traurigkeit – Chor: Ich will euch trösten; 6. Chor: Denn wir haben hie keine bleibende Statt – Bariton: Siehe, ich sage euch ein Geheimnis; 7. Chor: Selig sind die Toten

Texte: Der Protestant Brahms orientiert sich bewusst nicht an der Liturgie der katholischen Totenmesse. Brahms hat verschiedene Bibel-Texte nach der Luther-Übersetzung zusammengestellt, vornehmlich aus dem Alten Testament; geradezu demonstrativ verzichtet er auf eine Vertonung des Auferstehungs-Gedankens. „Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte.“ – Ein „menschliches Requiem“?

Entstehung: 1859 taucht erstmals der Plan zu einer „Trauerkantate“ auf. Ab 1860 beginnt Brahms mit den Exzerpten von Bibel-Zitaten. Nach dem Tod der Mutter am 1.2.1865 lässt ihn der Gedanke an ein Requiem nicht mehr los. Die heiße Kompositionsphase zieht sich bis in den Sommer 1866; die Idee zu einem siebten Satz (später an der Stelle des fünften Satzes) reift im Frühjahr 1868.

Uraufführung: Die Erstaufführungen erfolgten in Etappen: 1.12.1867 Wien (Sätze 1–3, Johann Herbeck als Dirigent); 10.4.1868 Bremen (Sätze 1–4; Brahms); 17.9.1868 Zürich (Satz 5; Friedrich Hegar); 18.2.1869 Leipzig (Sätze 1–7; Carl Reinecke)

Fassungen: Von 1869 stammt eine vierhändige Klavierbearbeitung von Brahms (ohne Chor, dessen Stimmen weitgehend im Klavierpart integriert sind); die sogenannte „Londoner Fassung“ von 1871 liegt dieser Version zugrunde; darin werden alle Stimm-Partien doppelt ausgeführt, gespielt und gesungen; von anderen Komponisten stammen Versionen für Klavier solo, für Orgel, für Chor, zwei Klaviere und Pauken

Bedeutung: Mit diesem Werk gelingt Brahms der endgültige Durchbruch. In einer Rezension von 1869 heißt es: „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.“

Buch-Tipp: Wolfgang Sandberger (Hg.): Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem Symposion – Ausstellung – Katalog. Edition text + kritik 2012

Formen genau studiert. Entsprechend viele Fährten finden sich in seinem „Requiem“: Passacaglia-Anlehnungen, Fugen, Choral usw. Giulini jedenfalls hat uns keine Studio-Produktion dieses Werkes hinterlassen, dafür immerhin zwei Live-Mitschnitte: 1978 vom Festival in Edinburgh (mit Cotrubas und Fischer-Dieskau, BBC) und 1987 aus Wien (mit Bonney und Schmidt, DG). Man sollte sie nicht leichtfertig übergehen. Übrigens hat auch Günter Wand, obwohl er die Brahms-Sinfonien fest im Repertoire hatte, um das „Requiem“ einen Bogen geschlagen.

Die Aufnahmegeschichte des Werkes wurde neu justiert, als die ersten Einspielungen mit historischen Instrumenten erschienen. Roger Norrington zeigte 1992 mit den London Classical Players erstmals seine Sicht auf dieses Werk: Von seinen zügigen Tempi war schon die Rede, allein insofern nimmt diese Aufnahme eine besondere Stellung ein. Die Aufnahme kommt erwartungsgemäß schlank daher, voller Details, voller rhythmischer Feinheiten, knorrig-mahnend die Pauken, transparent der Schütz Choir of London, engmaschig die dynamischen Entwicklungen. An diese Interpretation reicht Norringtons zweite Aufnahme von 2014 mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart nicht heran (Hänssler).

Auch John Eliot Gardiner hat das Werk zweimal aufgenommen, beide Male mit seinem herausragenden Monteverdi Choir, beide Male mit dem Orchestre révolutionnaire et romantique (1990, Philips; 2008, SDG). Gardiner hat sich tief in die Suche nach geeigneten Instrumenten vergraben und in die Balance der einzelnen Orchester-Gruppen. Gerade die zweite Aufnahme, gereift, ausgefeilter, ist ein Muster an Feintuning. Das Orchester steht weniger direkt in vorderster Reihe, wodurch der Chor in all seiner vokalen Pracht, mit all seinen Schattierungen, mit seinem Leuchten, wunderbar zur Geltung kommt. Die Botschaft des Textes rückt stärker in den Vordergrund. Außerdem interessiert sich Gardiner kaum für das Brahms-Bleierne, das gern ins Schau-fenster gestellt wird, er zeigt uns lieber,

Weg vom Brahms-Bleieren: Gardiner stellt das „Deutsche Requiem“ ins Licht

dass diese Musik ungleich differenzierter und damit auch heller, lichter klingen sollte.

Diesem Ansatz folgt in Grundsätzen auch Nikolaus Harnoncourt, der das „Deutsche Requiem“ 1988 in einer DVD-Produktion und 2007 als Live-Mitschnitt auf CD festgehalten hat. Das Werk sei keine Konfrontation mit der ewigen Verdammnis, sagt Harnoncourt, sondern „Trost für die Lebenden“. Der Arnold Schönberg Chor und die Wiener Philharmoniker meiden den Pomp, aber nicht den dramatischen Effekt, etwa wenn aus dem auflehrenden und sich steigernden „Tod, wo ist Dein Stachel“ der fast versöhnlich wirkende Übergang beim „Hölle, wo ist Dein Sieg?“ erfolgt. Dennoch kommt diese Aufnahme weitgehend ohne Übertreibungen aus und besticht durch die Homogenität von Chor und warmem Edel-Orchesterklang: mahnend-bohrend das Blech, tröstend das Holz, seufzend-klagende Streicher (Sony).

Zuletzt sollte die Fassung mit Klavier zu vier Händen in keinem Fall verschwiegen werden. In der reinen Klavier-Version ist die Einspielung mit Silke-Thora Matthies und Christian Köhn (1996, Naxos) eine sichere Bank, fast gleichauf neben der Version mit Hans-Peter und Volker Stenzl, die an einem Streicher-Flügel von 1880 spielen, dem sogenannten „Brahms-Flügel“, der heute im Museum von Mürzzuschlag steht. Damit die einzelnen Sätze (in dieser rein instrumentalen Version) nicht abstrakt bleiben, liest der Schauspieler Stefan Fleming die von Brahms vertonten Texte separat. Von den Versionen mit Klavier, Chor und Solisten, die gern als „Londoner Fassung“ verkauft werden, wäre abschließend die Aufnahme mit dem Accentus-Chor unter Laurence Equilbey und mit Brigitte Engerer und Boris Berezovsky am Klavier hervorzuheben (2003, Naïve). ■

Empfohlene Aufnahmen

Für Historiker:

Vincent, Kloos, Toonkunstkoor Amsterdam, Concertgebouw Orchester, Mengelberg (1940, Decca)

Das frühe Toscanini-Dokument von 1937 rauscht mächtig. Daher ist Mengelberg vorzuziehen.



Für Klassiker:

Schwarzkopf, Fischer-Dieskau; Philharmonia Chorus & Orchestra, Klemperer (1961, Warner)

Eine in ihrer Ernsthaftigkeit bis heute prägende Aufnahme, eine Predigt wie aus dem Geiste des Alten Testaments. Bleibend.

Für Extremliebhaber:

Augér, Gerihsen, Philh. Chor München,

Mitglieder des Münchner Bach-Chores, Münchner Philharmoniker, Celibidache (1981, Warner)

Dawson, Bär, Schütz Choir of London, London Classical Players, Norrington (1992, Warner)

Die mit 87 Minuten längste Aufnahme – und mit 62 Minuten die wohl zügigste. Wem's gefällt ...

Fürs 21. Jahrhundert:

Fuge, Brook, Monteverdi Choir, Orchestre révolutionnaire et romantique, Gardiner (2008, SoliDeoGloria)

Licht, tröstend, transparent der Chor, auf historischen Instrumenten. Alles wunderbar ausbalanciert.

Für Klavierfreunde:

Hans-Peter und Volker Stenzl, Stefan Fleming (2011, Ars Musici)

Die Brahms'sche Klavierfassung, ohne Chor, dafür auf historischem Flügel, mit separat gesprochenen Texten.