

Das Brahms-Requiem
— Oratorium,
protestantische
Totenmesse
oder
Auseinandersetzung
mit dem
christlichen
Mythos?



...denn sie sollen getröstet werden

Wenige Werke der großen Chorliteratur haben in den Herzen des Musikpublikums einen so sicheren Platz wie das Deutsche Requiem von Brahms. Und das nicht nur in protestantischen Gegenden oder innerhalb des deutschsprachigen Raums, für den das Werk immerhin gleichsam das einzige gültige Gegenstück zum katholisch-liturgischen Requiem in den Vertonungen von Mozart, Verdi, Berlioz und anderen darstellt, sondern darüber hinaus überall, wo christliches Gedankengut und die klassische europäische Musik verstanden werden.

Das ist um so erstaunlicher, als dieses Deutsche Requiem nicht nur im Schaffen des Komponisten, sondern überhaupt in der gesamten Musikliteratur ohne Beispiel, ein Werk sui generis ist. Es fällt schwer, trotz unleugbarer Wurzeln und Einflüsse, das Brahms-Requiem anders als ganz für sich zu betrachten. Wie immer man sich dem Problem nähert, von wo immer man das Werk zu begreifen sucht, stets erscheint es als ein völlig in sich Geschlossenes, völlig Unvergleichliches.

Zunächst ist es naturgemäß der religiöse Aspekt des Werkes, der interessiert. Wir wissen, daß Brahms nicht religiös im kirchlichen Sinn war, daß es ihm fern lag, mit diesem Deutschen Requiem eine kirchliche Totenmesse zu schreiben, ein deutsches, protestantisches Gegenstück zum lateinischen Requiem. Der Anstoß zur Konzeption des Requiems kam vielmehr aus dem ganz persönlichen Bereich und wurde vertieft durch das Erlebnis des Todes Robert Schumanns, der selbst den Gedanken eines „deutschen Requiems“ einmal formuliert hatte und durch die unmittelbare Leid- und Toderfahrung, die für den 32-jährigen der Tod seiner Mutter bedeutete. Aus der Bibel, die Brahms zeitlebens als „höchste Offenbarung menschlichen Denkens und Fühlens“ (Hans Gal) betrachtet hat, wählte er Textstellen, die keinerlei liturgischer Praxis, sondern ganz allein seinem schöpferischen Willen entsprachen. Und wir müssen die Klarheit seines formenden Willens um so mehr bewundern, als das Werk ja nicht in einem Stück entstanden oder auch nur konzipiert, sondern ganz allmählich im Lauf mehrerer Jahre und erster Teilaufführungen gewachsen ist. Und doch erscheint es uns, sowohl vom Geistigen wie vom Musikalischen her, als eine bruchlose Einheit.

Wort und Architektur

Gewiß ist die geistige Leistung, die Auseinandersetzung mit dem christlichen Mythos, mit dem Tod und dem Erlösungsgedanken primär. Die grandiose Architektur des Deutschen Requiems ist, so sehr sie musikalisch sinnfällig wird, zunächst eine gedankliche Form. Für ein Primat der musikalischen Form fehlten ja jede Voraussetzung und Vergleichsmöglichkeit. Gewiß hören wir aus mancher der Fugen die Beschäftigung des Komponisten mit dem barocken Oratorientypus eines Bach und

Händel, es mögen auch Elemente der klassischen Kirchen- und Chormusik zu finden sein, doch bleiben diese Einflüsse und Vorbilder durchaus sekundär. Hans Gal formuliert in seinem Buch „Johannes Brahms, Werke und Persönlichkeit“ überaus präzise: „Während die Instrumentalform gewisse Typen des Aufbaus entwickelt hat, die traditionell und sozusagen aus dem gesunden Menschenverstand, aus erprobten musikalischen Gleichgewichtsverhältnissen gekommen sind — Variationenform, Sonatenform, Rondoform sind solche Typen —, kennt die Vokalmusik nur ein einziges allgemeines Prinzip und Ziel: die plastische Erscheinung der Worte durch die Musik und der Musik durch die Worte. Während die Musik für eine ausdrucksvolle Deklamation und Deutlichkeit der Textworte zu sorgen hat, muß sie andererseits ihrem eigenen höchsten Zweck treu bleiben: sie muß sich zur Melodie, zum Thema, zur eigenkräftig wachstumsfähigen Phrase formen ...“

Die Überzeugungskraft des Werks...

In diesem Sinn ist die musikalische Architektur des Deutschen Requiems eben auch nur aus sich selbst zu verstehen, aus den inhaltlichen Bezügen und der gedanklichen Verklammerung, die zwischen dem Anfang — „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ — und dem Ende — „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an“ — besteht, aus der Gegenüberstellung des Wissens um die Vergänglichkeit und des Wissens um die Ewigkeit, die das Werk durchzieht und immer wieder in neuen Varianten wiederkehrt, jeweils (im zweiten, dritten und sechsten Satz) die Gewißheit der Erlösung im christlichen Sinn dem Zweifel und der Vergänglichkeit gegenüberstellend. Die

Eine vergleichende
Diskografie
von Gottfried Kraus

Herzmitte des Werkes und von Brahms mit vollem künstlerischen Bedacht noch nachträglich eingesetzt, sind die beiden Bilder der Vision des Paradieses („Wie lieblich sind Deine Wohnungen“) und die Stimme des Soprans „Ich will Euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“ und „Ich will euch wiedersehen“. Hier vollends scheidet Brahms sein Requiem von jeder Beziehung zum lateinischen Requiem-Text, ja überhaupt von jedem, auch vom protestantischen liturgischen Modell; hier ist die persönliche, wenn auch zutiefst christliche Heilsgewißheit mit einer künstlerischen Überzeugungskraft formuliert, wie sie Brahms später kaum mehr erreicht hat. Und diese Überzeugungskraft, so sehr sie von der nachschöpferischen Potenz des Interpreten abhängen mag, ist wohl das eigentliche Geheimnis der Wirkung des Deutschen Requiems.

... und seiner Interpreten

Die Überzeugungskraft des Interpreten ist – neben stilistischen Gesichtspunkten – der springende Punkt für den Diskografen. Ist sie im rein musikalischen Bereich wirksam oder überhaupt möglich, verlangt sie nicht über das rein Musikalische hinaus eine geistige und nicht zuletzt eine menschliche Dimension, in der Kriterien schon sehr schwierig zu formulieren sind? Wie weit trägt das Werk seinen Maßstab in sich, unabhängig von Wandlungen des Stils, oder wie weit erkennen wir doch eine gewisse Gebundenheit an die geistige Haltung des 19. Jahrhunderts, die für den Interpreten unumgänglich, für die Wirkung des Werkes bestimmend ist? Die letzte Frage ist vielleicht schon aus dem eingangs unternommenen Versuch



Brahms zur Zeit der Komposition des Deutschen Requiems. Unten ein altes Foto vom Hamburger Gängeviertel, in dem Brahms aufgewachsen war



einer Werkdeutung beantwortet. Ungeachtet dessen, daß das Deutsche Requiem nur im 19. Jahrhundert in der Weise entstehen konnte, wie es heute vor uns liegt, scheinen sein ethischer, sein allgemein menschlicher und nicht zuletzt sein musikalischer Gehalt doch enge Zeitgrenzen zu sprengen. Prekärer allerdings scheint mir die Frage, ob und wie weit dem Deutschen Requiem allein von der musikalischen Seite beizukommen ist.

Genügt sauberes Musizieren?

Von den acht Aufnahmen, sieben Plattenausgaben und einer Bandaufnahme einer bisher leider unveröffentlichten Produktion unter Bruno Walter, die mir zum Vergleich standen, erfüllen einige vom Musikalischen her gewiß den Anspruch der Sauberkeit, der Werktreue, so man darunter die Realisierung des Notenbildes versteht, und der stilistischen Einheitlichkeit. Und dennoch würde ich sie nicht voll gelten lassen im Sinne jener Überzeugungskraft, von der oben die Rede war.

Das ist zunächst die Aufnahme unter Wolfgang Sawallisch, die Philips vor einigen Jahren herausbrachte. Ungeachtet sehr qualitätvoller Helfer, der Wiener Symphoniker und des hervorragenden Wiener Sängerevereins, gelingt es Sawallisch nicht, dem Werk über eine gewisse kapellmeisterliche Fertigkeit hinaus Profil zu geben. So wenig sich gegen die Tempi und auch gegen das Erfüllen der dynamischen Vorschriften im einzelnen sagen läßt, so wenig Spannung wird doch insgesamt wirksam, so unverbündel und konturenlos bleibt die Wirkung des Ganzen. Die beiden Solisten, Wilma Lipp und Franz Crass, fügen sich diesem Eindruck nahtlos.

Ein wenig ähnlich geht es mir mit der in diesem Heft auch einzeln besprochenen Neuaufnahme aus Amerika, die Erich Leinsdorf dirigiert. Hier, wo vielleicht noch mentalitätsmäßige oder sprachliche Verständnisschwierigkeiten hinzukommen, scheint die Unverbündelheit im Ausdruck und das Fehlen einer übergeordneten, formenden Hand die lediglich musikalische Akribie des Dirigenten vollends ihrer Wirkung zu berauben.

Vier Requiem-Charaktere

Das Mittelfeld, wenn dieser sportive Ausdruck erlaubt ist, dokumentieren für mich vier Aufnahmen, die, so verschieden sie sind, doch eines gemeinsam haben: Sie werden aus der persönlichen Formung durch den interpretierenden Dirigenten zwar auf das Niveau einer in sich geschlossenen Aufführung gehoben, doch fehlt ihnen von verschiedenen Gesichtspunkten her der Anspruch der vollen Gültigkeit im Sinne der geistigen wie emotionalen Erfüllung aller Komponenten des Werkes. Rudolf Kempe etwa, der mit den Berliner

Philharmonikern und dem Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin sowie mit bisher unter den Plattenausgaben kaum übertrffenen Solisten, eine sehr lebendige, vom Musikalischen her organisch aufgebaute Interpretation bietet, scheint mir neben dem Fehlen einer gewissen inneren Spannung, das in den Übergängen besonders deutlich wird, auch rein stilistisch nicht ganz mit dem Anspruch des Werkes konform zu gehen. Er nimmt es zu sehr von der romantischen Seite, zu sehr dem schwergerischen Brahms-Klang verpflichtet. Darunter leiden die polyphonen Sätze, darunter leiden aber vor allem die großen Steigerungen, die einer gewissen Härte und Prägnanz im Rhythmischen, aber auch in der Artikulation des Stimmgefüges bedürfen.

In ähnlicher Weise unvollkommen empfinde ich die Aufnahme Herbert von Karajans mit den Berliner Philharmonikern und dem hier schlechthin vollkommen singenden Wiener Sängereverein, nur daß Karajan in seiner einerseits ungleich größeren Bewußtheit der formalen Zusammenhänge, andererseits aber in seinem übersteigerten Klangästhetizismus die Gegensätze, vor allem im dynamischen Bereich, wesentlich stärker herausarbeitet. Auch nimmt Karajan durchweg wesentlich breitere Tempi – gleich für den ersten Teil, aber auch für Teil V oder das Vivace in Teil VI und die Fuge „Herr, Du bist würdig“ – und erreicht damit wohl im Detail oft verblüffende Wirkungen – ganz besonders durch die wunderbaren Holzbläser der Berliner Philharmoniker! –, doch nicht jene Einheitlichkeit und Eindringlichkeit, die dem Werk zustehen.

Irgendwie erreicht Karajan auch nicht die persönliche Ausstrahlung, welche die Aufnahme unter Ernest Ansermet so interessant und faszinierend macht. Wohl ist ganz ohne Zweifel auch Ansermets Interpretation einseitig, indem sie das romantische Element, noch dazu gesehen durch ein dem französischen Impressionismus mehr als der deutschen Romantik verpflichtetes Klanggefühl, und eine von hohem Alter wie von erfahrener Menschlichkeit geprägte emotionelle Abgeklärtheit in den Vordergrund stellt, doch ist Ansermet wesentlich konsequenter und im ruhigen Fluß seiner Darstellung auch gespannter und intensiver als Karajan. Auch hier sind oft erstaunliche instrumentale Farben zu hören, und die melodische Linie prägt sowohl den Chor wie den Orchesterpart. Man mag mit dieser Interpretation nicht ganz einverstanden sein, anrührend und reizvoll ist sie gewiß.

In der Grundanlage zweifellos werkgetreuer als alle bisher erwähnten, wenn auch vom persönlichen Format des Dirigenten gewiß nicht so ausgeprägt wie Karajan oder Ansermet, erscheint mir die alte DG-Aufnahme unter Fritz Lehmann, dem ebenfalls die Berliner Philharmoniker und der

Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale untadelige Helfer sind. Lehmann nimmt das Werk sehr streng, er arbeitet die barocken Form- und Strukturelemente heraus und setzt die einzelnen Teile sehr genau zueinander in Beziehung. Für ihn ist der Anteil des Barocks und der Anteil des Sinfonischen im klassischen Sinn ungleich stärker als der Anteil der Romantik, und wenn dieser Interpretation auch in gewisser Weise die lebendige Spannung fehlt und vieles etwas doktrinär wirkt, so ist sie doch als Dokument einer strengen, vielleicht sehr deutschen Werk-Auffassung von beträchtlichem Wert.

Klemperer

Und sie weist dem Diskografen die Richtung, in der die unter allen Platteneinspielungen für mich gütigste Deutung des Brahms-Requiem, die unter Otto Klemperer, angesiedelt ist. Klemperer arbeitet gleich Lehmann die formalen Bezüge und die Struktur des Werkes plastisch heraus. Darüber hinaus aber hat Klemperer eine ungeheure Spannung im emotionalen Bereich einzusetzen, die Fähigkeit, Übergänge vorzubereiten und Steigerungen allmählich einzuführen, jedes rhythmische oder melodische Detail ganz genau zu präzisieren und aus all dem die große Architektur nicht nur hörbar, sondern erlebbar zu machen, wie ich es nur noch aus jener unvergesslichen Wiener Aufführung Wilhelm Furtwänglers im Januar 1951 in Erinnerung habe, von der leider kein Tondokument existiert. Allein die rhythmische Prägnanz des Marsches im zweiten Teil, das unerbittlich durchgehaltene Tempo und die Steigerung zum Ausbruch des „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ sowie die Übergänge zu „So seid nun geduldig“ und „Die Erlöseten des Herren“ seien Skeptikern zum Vergleich empfohlen. Den außerordentlichen Rang der Klemperer-Aufnahme bestimmt auch die Leistung des hervorragenden und vom verhaltenen Piano bis zum extremen Fortissimo stets klagschönen Philharmonia-Chores und das in seiner eher herben Klangcharakteristik der Interpretation Klemperers sehr entgegenkommende Philharmonia Orchestra London.

Eine unveröffentlichte Walter-Aufnahme

Das Spektrum der Aufnahmen des „Deutschen Requiem“ würde wesentlich erweitert durch eine Aufnahme, die Bruno Walter wenige Jahre vor seinem Tod für CBS dirigiert hat, die er aber wegen kleiner Unebenheiten in einer Chorfrage für die Veröffentlichung gesperrt hat. Die Aufnahme, die mir privat auf Band zugänglich wurde, zeigt alle Merkmale von Bruno Walters Reifezeit: Formale Klarheit und unerbittliche Logik im Aufbau verbindet sich mit einer menschlichen Lauterkeit und einer emotionalen Intensität, die in mancher Beziehung über Klemperer noch hinausreichen mag. Etwa der Satz „Wie lieblich sind Deine Wohnungen“ hat in keiner anderen Aufnahme eine so starke Wirkung auf den Hörer, und auch die Stimme des Soprans „Ich will Euch trösten“ erreicht nirgends sonst diese überirdische Lauterkeit. Es wäre wirklich zu wünschen, daß die Erben Bruno Walters dieses Dokument der Nachwelt freigeben, daß die Solisten dieser Aufnahme von unerreichter Vollkommenheit des stimmlichen wie künstlerischen Ausdrucks sind. Irmgard Seefried übertrifft die absolute Klarheit und menschliche Wärme der Elisabeth Grümmer noch durch die unverwechselbare Süße ihres Timbres, das sich strahlend über Chor und Orchester erhebt, George London verbindet die deklamatorische und künstlerische Intelligenz Fischer-Dieskaus mit der Kraft und

Männlichkeit seines Baritons und der geschmeidigen Musikalität Hermann Preys. Neben diesen Solisten haben die zwar musikalisch untadelige, aber in ihrer instrumentalen Geradheit allzu manierierte Elisabeth Schwarzkopf, die etwas bemüht klingende Gundula Janowitz, aber auch die unpersönliche Agnes Giebel oder Maria Stader einerseits, der unprofilierter Eberhard Wächter und der von der Stimme her wenig überzeugende Otto Wiener andererseits einen schweren Stand.

Klangliches

Von der technischen Seite her hält, ungeachtet ihres relativen Alters — die Aufnahme stammt aus 1963 —, ebenfalls die Klemperer-Aufnahme die Spitze, da sie Fülle und Reichtum des Klanges mit Durchsichtigkeit und Plastizität verbindet. Die Aufnahmen neueren Datums unter Karajan, Ansermet und Leinsdorf leiden allesamt unter dem Bemühen der Techniker um einen homogenen, unseren mehr oder weniger kulinarischen Klangvorstellungen verpflichteten Klang, dem die Durchsichtigkeit der Stimmen und des Strukturgefüges zum Opfer fällt. Auch die klare, wenn auch naturgemäß etwas begrenzte Klangqualität der alten Mono-Aufnahmen unter Kempe und Lehmann ist zugunsten einer Stereophonisierung um eben diesen Vorzug gebracht worden.

Als Resümee darf die Überzeugung formuliert werden, daß sich das Deutsche Requiem jeder lediglich konventionell musikalischen wie auch — noch mehr — jeder ästhetisierenden kulinarischen Deutung durch seinen Anspruch auf nachschöpferische Auseinandersetzung sowohl in musikalischer wie auch in geistiger Hinsicht entzieht, ein Anspruch, der allein in dem Werk begründet ist und seine Ausnahmestellung bedingt.

Diskografie:

Brahms, Ein Deutsches Requiem op. 45

- Giebel, Prey; Chor und Orchester de la Suisse Romande, Ernest Ansermet (+ „Nänie“ und „Altrhapsodie“) Decca SET 333/334 (2 SM 30)
- Janowitz, Wächter; Wiener Singverein, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (+ „Haydn-Variationen“) Deutsche Grammophon 138 928/29 (2 SM 30)
- Grümmer, Fischer-Dieskau; Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, Berliner Philharmoniker, Rudolf Kempe (+ Fest- und Gedenksprüche) SMVP 8046/47 (2 E 30)
- ★ Schwarzkopf, Fischer-Dieskau; Philharmonia Chor und Orchester London, Otto Klemperer Columbia STC 91 224/S 25 (1½ SM 30)
- Stader, Wiener; Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale, Berliner Philharmoniker, Fritz Lehmann Heliodor 89 696/97 (2 E 30)
- Lipp, Crass; Wiener Singverein, Wiener Symphoniker, Wolfgang Sawallisch (+ Altrhapsodie, Schicksalslied) Fontana 700 198/99 WGY (2 SM 30)
- Seefried, London; Columbia Chor und Orchester, Bruno Walter Bandkopie einer bisher unveröffentlichten Schallplattenaufnahme von CBS in Privatbesitz

IN EINEM SATZ

Der Moog-Synthesizer, durch die CBS-Platten mit Walter Carlos auch bei uns zu einigem Ruhm gekommen, wurde Ende Januar in einem Workshop des ASTA Erlangen zum erstenmal in Europa



vorgeführt. Das Gerät besitzt neun Generatoren, einen Control Oscillator, Filteranlage, Mischpult und sogenannte Sequential Controller zur Speicherung von Tonfolgen.

Nachdem in diesen Wochen die Landeswettbewerbe durchgeführt wurden, findet der 7. Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ vom 30. April bis zum 5. Mai in Erlangen und Nürnberg statt. Er ist in diesem Jahr für Streichinstrumente, Klavier und instrumentales Zusammenspiel ausgeschrieben. Auskünfte sowie Schallplatten mit Aufnahmen von den vorjährigen Wettbewerben beim Sekretariat „Jugend musiziert“, 8 München, Hirschgartenallee 19.

Das 44. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet vom 19. bis 26. Juni in Basel statt.



Das Beethoven-Jahr auf deutschen Briefmarken: Unser Bild zeigt die Jubiläums-Postwertzeichen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR.

Im tunesischen Hammamet findet Ende dieses Monats ein Seminar „Die Rolle der technischen Mittel bei der Bewahrung und Entwicklung von Musik und Tanz in den Mittelmeerländern“ statt.