

10. (letztes) Anrechtskonzert

der

DRESDNER PHILHARMONIKER

Leitung:

Paul van Kempen

Solisten:

Helene Fahrni

Karl Schmitt-Walter

Der gemischte Chor des Dresdner Lehrergesangvereins

Mittwoch, den 8. April 1942, 19 Uhr, Gewerbehaus, Ostra-Allee 13

20 Pfennig

VORTRAGSFOLGE

JOHANNES BRAHMS

EIN DEUTSCHES REQUIEM

Opus 45

Für Soli, Chor und Orchester

Voranzeige:

In den Monaten Mai, Juni, Juli veranstaltet die Dresdner Philharmonie einen

Mozart-Beethoven-Zyklus

Leitung Paul v. Kempen und unter Mitwirkung namhafter Solisten

Nähere Mitteilungen erfolgen in der Presse und durch Werbung

Johannes Brahms:
Ein deutsches
Requiem

Es ist nicht ganz klar, wo die Anfänge des Werkes liegen. Möglich, daß es unter dem Eindruck von Robert Schumanns Tod begonnen wurde. Brahms hat sich später (1873) einmal darüber geäußert, „wie sehr und wie innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört“.

Sicher aber ist, daß der Tod der Mutter das begonnene und liegengebliebene Werk neu in Fluß gebracht hat. So wäre es also ein Requiem für zwei Menschen, die Brahms besonders geliebt und verehrt hat.

„Es hat sich ganz gut gemacht“, sagte der alte Brahms, nachdem er das Werk des Sohnes bei der Uraufführung am Karfreitag 1868 im Bremer Dom zum erstenmal gehört hatte.

O ja, ganz gut. Mit diesem Werk hat sich Brahms neben Bach und Beethoven gestellt und bis heute hat ihm keiner diesen Platz streitig machen können.

Dabei hat er auch hier seine Individualität voll durchgesetzt. Schon die Anlage des Textes beweist es. Der Bibelkundige, der das „Buch der Bücher“ im Dunkeln greifen konnte, hat ihn sich selbst zusammengestellt, und so ist Brahms in diesem eingeschränkten Sinn, da er Auseinanderliegendes „verdichtet“ hat, zum Dichter-Komponisten geworden.

Auseinanderliegendes, verstreut im Alten und im Neuen Testament. Zusammengestellt in einem von dem Begriff des kirchlich-katholischen „Requiem“, der „Seelenmesse“, gänzlich abweichenden Sinn. Diese ist, man sollte sich einmal darüber klar werden, textlich bedingt durch die Form der Messe überhaupt. Deshalb kommen Stücke in ihr vor wie das „Kyrie“, das „Benedictus“, das „Sanctus“, die mit dem Gedanken an Tod und Auferstehung nichts zu tun haben. Sie haben für den Komponisten allerdings den Vorteil, daß sie Anschauliches einbeziehen. Dadurch wird das „Requiem“ dramatisch gefärbt, in die Nähe des Oratoriums gerückt.

Nichts von alledem bei Brahms und seinem „Deutschen Requiem“. Hier dreht sich alles um den Gedanken: Tod, Trost und Auferstehung. Was Brahms uns geschenkt hat, ist keine Totenmesse; es ist, wenn man überhaupt den Begriff „Messe“ zulassen will, eine Messe des (ewigen) Lebens.

Das Dramatische ist ganz aufgegeben. (In der Anlage; nicht innerhalb der einzelnen Sätze!) Es ist eine episch-lyrische, um nicht zu sagen eine didaktische Folge von Betrachtungen über den Tod. Und darüber, wie wir uns zu ihm stellen. (Brahms hat die Fragestellung mehrmals aufgegriffen, zum letztenmal in den „Vier ernstesten Gesängen“).

Das „Deutsche Requiem“ ist eine Folge von Variationen. So war es auch möglich, daß Stücke nachkomponiert und eingeschoben werden konnten. Man hat versucht, eine nachträgliche Symmetrie festzustellen. Demnach würden sich der erste und der letzte Satz entsprechen, der zweite und der sechste, der dritte und der fünfte, während der vierte Satz als Mittelpunkt zu betrachten wäre. Das geht nicht ganz ohne Konstruktionen ab, so braucht z. B. die Klage in der dritten Nummer nicht erst auf die Tröstung der fünften Nummer (in der ihrerseits nichts von Klage steht) zu warten, da sie selbst mit der großen Trostfuge „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“ endet.

Die thematische Beziehung ist ohne weiteres in den beiden Ecksätzen gegeben, auch musikalisch. Damit führt Brahms geradezu ein sinfonisches Prinzip in das Chorwerk ein, das seiner Gattung nach als reine Kantate zu bezeichnen ist. Der erste Satz enthält die Seligpreisung der Trauernden, der letzte die Seligpreisung der Toten. Der musikalische Charakter ist der gleiche, auch die Tonart, F-dur. Dieser Charakter ist liedhaft weiche Musik, die oft zwischen Chor und Orchester hin und her wandert, und dementsprechend auch eine weiche Harmonik. Dabei gibt es feinste Unterschiede! In der Instrumentation, wenn Brahms im ersten Satz auf die hellklingenden Instrumente, die Violinen, die Klarinetten und die Trompeten, verzichtet, um mit dieser dunklen Grundfarbe den Trost unter Tränen anzudeuten, während für die Seligpreisung der verklärten Toten auch die hohen Streicher eingesetzt werden; wenn diesem gegensätzlichen Charakter entsprechend der Mittelteil des ersten Satzes in dem dunkleren Des-

dur, der des letzten Satzes dagegen in dem helleren A-dur (durch die Terz jedoch mit jenem Des-dur verwandt!) steht. Um keinen Zweifel über diese Entsprechung zu lassen, führt Brahms in einer kunstvoll-natürlichen Überleitung den Schlußchor in den Schluß des ersten Chores über.

Es ist, als ob wir im ersten Satz durch tröstenden Zuspruch auf das Folgende hätten vorbereitet werden sollen. Denn nun kommt der apokalyptische Zug des Todes heran im schweren Marschrhythmus. Und der Chor stimmt mit einer schaurigen Totentanzmelodie ein, an das alte deutsche Volkslied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“ erinnernd. Aber schon meldet sich in einem Ges-dur von präraffaelitischer Zartheit der tröstende Gedanke: „So seid nun geduldig . . .“ (Auch hier: welch ein Koloristiker ist Brahms bei den Stellen: „die köstliche Frucht der Erde“ und „bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen“!) Aber noch einmal ziehen die Toten auf. Dann aber wird die grausige Vision hinweggewischt von einem Jubelchor in B-dur, der in stiller Verklärung verklingt — die Skalen im Orchester scheinen eine schimmernde Himmelsleiter zu bauen, während die Akkorde des Chors wie Wolken darüberschweben.

Dritter Satz und neue Variation des Gedankens: Trauer und Trost. Der Solobariton fleht: „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß.“ Wunderbar eindringliche Melodie, gipfelnd in dem Aufschrei: „Und ich davon muß.“ Der Chor singt ein gedämpftes Echo. Und unterstreicht auch weiterhin das angstvolle Fragen des Solisten, steigernd bis zum ungeduldigen Aufbegehren: „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?“, das Brahms sehr anschaulich durch ein Fugato zum Ausdruck bringt. Die Erregung verebbt, feierliche Bläserklänge leiten zur Antwort, zum zweiten Teil über. Die Antwort lautet: „Ich hoffe auf dich.“ Als werde ein klingender Dom aufgerichtet, werden die Akkorde auf dem breiten Fundament der Posaunen aufgeschichtet. Und erst recht die folgende Fuge versinnbildet dadurch, daß sie über der Tonika als Orgelpunkt aufgebaut ist (Celli, Kontrabässe, Tuba, Posaunen und Pauken halten während ihres ganzen Verlaufs den Ton D als Fundament des musikalischen Geschehens fest), die Unerschütterlichkeit des Glaubens.

Der folgende Satz schildert dann, den Mittelpunkt darstellend, die „lieblichen Wohnungen“, die der Toten harren, mit immer neuen melodischen Schönheiten, immer neuen harmonischen Farben. Der nächste Satz aber (Sopransolo über Orchester und Chor) ist, im Andenken an die Mutter geschrieben, eines jener Lieder, das nur die Mütter singen können, die in dunklen Nachtstunden den Schlaf flohen, weil sie Wache halten mußten, und die in diesen Stunden den Gesang der Sterne vernommen haben.

Nicht einem durchgehenden Gedanken zufolge, sondern in der symmetrischen Entsprechung zum zweiten Satz reiht sich nun der sechste an, indem er wiederum das Thema „Trauer und Trost“ variiert. Ähnlich wie der zweite Satz beginnt dieser mit einem Trauermarsch-Rhythmus, den Gedanken zum Ausdruck bringend, daß wir „keine bleibende Statt“ haben. Im Mittelpunkt steht, vom Solobariton gerufen, die Posaune des letzten Gerichts. „Dies irae“-Stimmung. Aber der Tag des Zornes ist zugleich der Tag der Auferstehung. Die Posaunen sind Posaunen des Sieges. Des Sieges über den Tod. „Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg!“ Immer triumphaler, immer furchtloser, immer wilder wird das Rufen, bis es sich zu einem gewaltigen Fragezeichen: „Wo?“ zusammenballt. Daraus löst sich dann der Lob- und Dankgesang, eine mächtige Doppelfuge.

Als ein still verklingender Epilog folgt dann der siebte Satz. Brahmsischer konnte dieses brahmsischste Werk nicht schließen.

Dr. Karl Laux.