

Johannes Brahms: Ein Deutsches Requiem

Unter den im 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum entstandenen Werken für Chor und Orchester nimmt „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms durch seine individuelle Gestaltung eine Sonderstellung ein.

Brahms selbst stellte zahlreiche Bibelstellen aus dem Alten und dem Neuen Testament zu einer in sich geschlossenen Textkomposition zusammen. Grenzte sich Brahms einerseits durch die Benutzung des deutschen Bibelworts von den Requiem und Messvertonungen des 19. Jahrhunderts ab, so schuf er andererseits durch die Auswahl der Texte eine kontemplativ ausgerichtete Vorlage, die keine Ähnlichkeiten mit dem typischen dramatischen Handlungszug eines Oratoriums zeigt. Die Vorgehensweise, Trauermusik auf der Grundlage ausgewählter Bibelstellen zu verfassen, war in der protestantischen Kirchenmusik des Barock, wie z.B. in den Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz (1636) und dem Actus tragicus von Johann Sebastian Bach (1708) historisch vorgezeichnet. So macht sich im Deutschen Requiem ein durch den Historismus geschichtlich geweitetes Bewusstsein bemerkbar.

Die Textauswahl gab dem Werk gleichzeitig eine inhaltliche Prägung, die teilweise quer zu den Erwartungen der Zeitgenossen stand. So bemerkte Carl Reintaler, der in seiner Funktion als Organist am Bremer Dom die Uraufführung des Werkes in der Frühfassung von 1868 mit vorbereitete und als Freund des Komponisten ein wohlwollender Gewährsmann sein dürfte, dass im Text für „das christliche Bewusstsein der Erlösungstod des Herrn“ fehle, worauf Brahms antwortete, dass er „mit allem Wissen und Willen Stellen wie z.B. Johannes Kap. 3, Vs. 16 gemieden habe“ („Also hat Gott die Welt geliebt“). Tatsächlich ließ Brahms in seiner Textwahl alle Anspielungen auf das Jüngste Gericht, die Strafe Gottes und auf den Erlösungstod Jesu aus, und konzentrierte sich stattdessen auf den Gedanken der irdischen Vergänglichkeit, aber auch des diesseitigen Trostes und der Hoffnung.

Es ist eine Konstante in Brahms' Schaffen, dass sich hinter jedem Erstlingswerk in einer zuvor noch nicht erprobten Gattung ein langer Annäherungsprozess verbirgt. Obwohl die älteste Schicht der Entstehungsgeschichte des Deutschen Requiems im Dunkeln liegt, gibt es Anzeichen dafür, dass das musikalische Material des Trauermarsches im zweiten Satz auf Vorentwürfe zu seiner geplanten Sonate für zwei Klaviere aus dem Jahr 1854 zurückgeht. Erst wesentlich später – im April 1865 – fand der Plan eines Deutschen Requiems im Briefwechsel mit Clara Schumann Erwähnung. Mit der ihm eigenen Scheu wurden weitere Freunde, darunter Joseph Joachim, über die Existenz des Werkes informiert und die Uraufführung von langer Hand geplant. Dass Brahms auch das Ziel verfolgte, mit einem repräsentativen Werk als Komponist einen Durchbruch zu erzielen, zeigt die Sorgfalt, die er bei der Vorbereitung der ersten vollständigen Aufführung des Deutschen Requiems an den Tag legte. Die Besonderheiten des Werkes richtig einschätzend, wählte

er für die Uraufführung (Leipzig am 18.2.1869) einen Ort im protestantisch geprägten Raum, obwohl sich in diesem Zeitraum seine Anstrengungen eher auf eine endgültige Etablierung in Wien konzentrierten. Die Reaktionen des Publikums und der Presse bestätigten Brahms in seiner Vermutung, dass das Werk im süddeutsch-österreichischen Raum auf verhaltenere Resonanz stoßen würde. Vor allem in Norddeutschland eroberte sich das Deutsche Requiem hingegen sofort einen festen Platz im Repertoire und erfreut sich einer bis heute ungebrochenen Popularität.

Bereits in den zeitgenössischen Besprechungen wurde die Vielfalt der musikalischen Charaktere, die vom Melancholisch-elegischen bis zum Dramatischen reichen, bewundert. Doch auch der hohe kompositionstechnische Anspruch des Werkes, der sich besonders in den kontrapunktischen Abschnitten wie den Fugen des zweiten, dritten und sechsten Satzes manifestiert, wurde früh erkannt und hervorgehoben. Dabei liegen die für Brahms entscheidenden, neuen Errungenschaften des Werkes weniger in einzelnen kunstvoll gearbeiteten Abschnitten, als in der Lösung des Problems, in einer so umfangreichen Komposition nicht nur durch den fortlaufenden Text, sondern auch durch musikalisch-strukturelle Bezüge einen überzeugenden formalen Verlauf zu schaffen. Diese Aufgabe löste Brahms durch eine sorgfältig ausgewogene Abfolge in der harmonischen Anlage der einzelnen Sätze, durch die eine achsensymmetrische Struktur des Werkes angedeutet wird und der vierte Satz („Wie lieblich sind deine Wohnungen“) in seiner zentralen Stellung betont wird. Zur musikalisch-formalen Abrundung nimmt Brahms im Finalsatz den Beginn des Werkes wieder auf. Damit rückt Brahms die Aussage „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ (Satz I) in einen engen Bezug zu den Schlussworten „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“ (Satz VII). Insgesamt spielt das Verfahren, musikalisches Material auf unterschiedliche Weise semantisch aufzuladen und dem Werk somit eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzuzufügen, im Deutschen Requiem eine wichtige Rolle. Unverkennbar ist dies am Beginn des zweiten Satzes der Fall, wenn die Worte des Chores „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ auf die Choralmelodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ erklingen, die nach Brahms eigener Aussage zur inhaltlichen Substanz des Werkes zählt.

(nach Silke Leopold)



Karl Amadeus Hartmann: Concerto funebre

Karl Amadeus Hartmann (1905-1963) gehört zu den weniger bekannten Komponisten der „klassischen Moderne“ in Deutschland, einerseits wegen seiner weitgehenden Isolation in der inneren Emigration zwischen 1933 und 1945, andererseits wohl auch, weil er sich der eindeutigen Zuordnung zu einer bestimmten Schule oder Richtung entzieht. Sein 100. Geburtstag in diesem Jahr 2005 wird in seiner Heimatstadt München mit einer großen Zahl von Konzerten und Veranstaltungen begangen.

Im musischen Elternhaus zunächst geprägt durch Carl Maria von Weber, Schubert und, unter den damals zeitgenössischen Komponisten, Richard Strauss, wandte er sich als junger Komponist schnell dem Vorbild Paul Hindemiths und den aktuellen Strömungen der 20er Jahre zu: Futurismus, Dada, Jazz. Unter dem Einfluss seines Mentors und Freundes, des Dirigenten Hermann Scherchen, formte er Anfang der 30er Jahre seinen eigenen Stil, der ihn stärker in die Nähe der zweiten Wiener Schule des Schönberg-Kreises führte. Ein Großteil der Kompositionen aus der Zeit der inneren Emigration ist Bekenntnismusik gegen die von Hartmann früh als solche erkannte Gewaltherrschaft; seine Musik ist geprägt durch den Glauben „dass die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden“ (Hartmann). Künstlerisch völlig isoliert angesichts der „offiziell geförderten Mittelmäßigkeit“ suchte er Kontakt zu Anton Webern, in dem er „einen Gleichgesinnten als Lehrer und Freund“ fand und mit dem er 1941 und 1942 in Wien in völliger Abgeschlossenheit vor dem Weltgeschehen intensiv seine Werke erörterte und Musik analysierte. Nach dem Krieg näherte er sich nach anfänglichen Vorbehalten Carl Orff und Werner Egk an, die während des dritten Reiches mehr oder minder „etabliert“ gewesen waren; gemeinsam wurden sie auch als die „Münchener Komponisten-Trias“ bezeichnet.

Hartmanns umfangreiches Werk ist mit acht Symphonien und einem starken Übergewicht an konzertanten Werken weniger der Kammermusik verpflichtet als vor allem der Symphonik.

Mit dem Violinkonzert „Concerto funebre“ von 1939 geht Hartmann über die stark erweiterte Tonalität Hindemiths und dessen klassizistische Motorik hinaus und gelangt zu einer sinnlicheren und ausdrucksvolleren „atonalen“ Idiomatik, die vielfach an Alban Berg gemahnt.

Inhaltlich wie formal ist das Werk charakteristisch für Hartmann: Dem zweiten Satz, eine genuine Trauermusik u.a. mit „jüdischen“ Motiven und Intonationen, kontrastiert das „Allegro di molto“ des dritten Satzes, laut Hartmann „Signum von Wut und Protest“ und damit typisch für Hartmanns Verschränkung von Klage und Anklage.

In der Introduction des Concerto funebre verwendet Hartmann die Melodie des Hussitenchorals, den bereits Smetana und Dvorak zitierten, als Symbol des – ursprünglich religiösen – Widerstandes. Eine weitere Anspielung findet sich in der Marschepisode im zweiten Satz: Sie ist eine Montage aus zwei Phrasen in Hindemiths „Trauermusik für Bratsche und Orchester“ (1. Satz) von 1936. Das Finale schließlich, betitelt als „Choral (langsamer Marsch)“, paraphrasiert ein während der russischen Revolution von 1905 verbreitetes Lied, den revolutionär-proletarischen Trauermarsch „Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin [...]. Dann werden wir künden / wie ihr einst gelebt.“. Es liegt nicht fern, hier an Hans Eislers Motto „Konzertmusik als Kampfmusik“ zu denken. Gleichzeitig montierte Hartmann in seine Version des revolutionären Trauermarsches Figuren und Ornamente, die an die Melismatik „jüdischer“ Gesänge gemahnen und „vereint so die als Rasse und die als Klasse determinierten Hauptopfer des Nazismus“ (Hanns-Werner Heister).

Für Hartmanns Stil kennzeichnend sind seine Selbstaussagen zum Kompositionsvorgang: „Es ist ein wesentlicher Teil meiner Arbeit, diese feindlichen Elemente [Polyphonie und Ausdruck] miteinander zu versöhnen [...]. Im einzelnen handelt es sich zumeist darum, dass starke rhythmische Akkordballungen und sehr bewegte instrumentale Reizelemente diszipliniert werden, wobei der expressive Charakter auch der kleinsten Phrase nicht aufgeopfert werden darf.“

Selbstverständlich bediente Hartmann sich aller avancierten, von den Nazis als „undeutsch“ stigmatisierten Techniken und Idiome; lediglich die Zwölftontechnik verwendete er – trotz der Tendenz, das vollständige chromatische Material auf dichtestem Raum zusammenzudrängen – nicht als formalisiertes Verfahren. Dabei wirkt Hartmanns Musik nie abweisend oder gar steril, wohl weil sich sein auf Eindringlichkeit und Verständlichkeit zielendes Gewebe aus gestisch durchaus traditionell vorgeprägten Zellen speist. So schreibt Hartmann: „Während der Arbeit bewegt mich auch sehr stark der Gedanke an die Wirkung des fertigen Werkes: Das Ganze soll ein Stück absoluten Lebens darstellen – Wahrheit, die Freude bereitet und mit Trauer verbunden ist. Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage.“