

Motiv, Wort und die deutsch-evangelischen Kernlieder im Deutschen Requiem von Johannes Brahms

MORTEN TOPP

Bei den meisten Themen und Motiven im Deutschen Requiem finden wir einen gewissen »Schein des Bekannten«, eine Ähnlichkeit mit Melodien, mit denen wir schon vertraut sind, eine Ähnlichkeit, die weit über die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* hinausreicht. Diese verschleierte Assoziationen aufzuspüren und wenn möglich zu beurkunden, ist der Zweck dieses Aufsatzes.

»Auf dem Heimwege fanden Brahms und ich, die einzigen Musiker in der Gesellschaft, uns zusammen. Da erzählte er mir im Laufe des Gesprächs, dass er beim Componieren sich gern an Volkslieder erinnerte und dass die Melodien sich dann von selbst einstellten«. So berichtet Albert Dietrich von einer seiner ersten Begegnungen mit Johannes Brahms, mit dem er in lebenslänglicher Freundschaft verbunden war.¹ Das Gespräch fand im Herbst 1853 während eines Ausfluges in die Umgebung Düsseldorf statt, welche die beiden Musiker, beziehungsweise 24 und 20 Jahre alt, aus Bewunderung und Ergebenheit für Robert Schumann aufgesucht hatten.

Wieder in Hamburg vollendet Brahms im Januar 1854 sein Trio in H-Dur Op. 8. Seine Verehrung für Schumann zeigte sich in diesem Werk u.a. dadurch, dass die Hauptthemen der Sätze auf der Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* aufgebaut waren, eine Idee, die Schumann früher benutzt hatte, beispielsweise in dem Liede *Anfangs wollt' ich fast verzagen* aus dem Liederkreis Op. 24.

Am Rosenmontag, dem 27. Februar, versuchte Schumann Selbstmord zu begehen, indem er sich von einer Brücke in den Rhein stürzte. Er wurde gerettet, aber der Vorfall und der weitere Krankheitsverlauf machten einen tiefen Eindruck auf den jungen Brahms. Er arbeitet zu dieser Zeit an einer Sonate in D-Moll für zwei Klaviere. Auch dieses Werk ist auf der genannten Choralmelodie aufgebaut, und besonders im »Scherzosatz«, der wie eine langsame Sarabande abgefasst ist, vernimmt man die düstere Gemütslage bei

Brahms. Hierüber schreibt Clara Schumann am 24. Mai in ihrem Tagebuch: »Ich probierte mit Brahms ... 3 Sätze einer Sonate von ihm für 2 Claviere. Diese kam mir wieder ganz gewaltig vor, ganz originell, grossartig und dabei klarer als Früheres. Wir spielten sie zweimal, und Sonntag will ich sie ihm mit Dietrich vorspielen, damit er von weitem den Zusammenklang der Instrumente beurteilen kann.«² Brahms aber war mit dem Werk nicht zufrieden. In einem Brief vom 19. Juni 1854 an den Freund Joseph Joachim heisst es: »Meine d-Moll-Sonate möchte ich gerne lange liegen lassen können. Ich habe die drei ersten Sätze oft mit Frau Schumann gespielt. Eigentlich genügen mir nicht einmal zwei Claviere ... Mir ist so wirr und unentschieden zumut, dass ich dich [nicht] genug um eine recht bestimmte Antwort bitten kann. Umgehe keine absprechende, da sie mir nur nützlich sein würde.«³

Die Version für 2 Klaviere empfand Brahms als unzulänglich, und er arbeitete das Werk erst zu einer Symphonie um, welches er jedoch auch aufgab, und später zu einem Klavierkonzert. Davon erinnert Dietrich: »Das d-Moll-Clavierconcert war eins seiner grossartigsten Werke aus früherer Zeit. Ich selbst habe den Anfang dieses Concertes früher als Sonate zu zwei Clavieren gesehen. Das langsame Scherzo ist nachher als Trauermarsch im deutschen Requiem verwendet worden.«⁴

1. »Wer nur den lieben Gott lässt walten«

Wie schon genannt, bauen Schumanns Lied Op. 24,8 und die beiden Brahmswerke Op. 8 und Op. 15 auf der Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* auf (Beispiel 1a). Sehen wir, wie diese Vorlage in den einzelnen Fällen benutzt wird. Schumann lässt – aus textmässigen Ursachen – den einleitenden Auftakt aus und führt nur die erste Periode des Chorals an (1b). In dem beigefügten Nachsatz nutzt er jedoch den charakteristischen Querstand in der Choralmelodie aus, und gerade dieser Wechsel zwischen Dur und Moll wird bei Brahms zu einem der zentralen Wirkungsmittel. Mit Rücksicht auf den Vergleich mit den späteren Brahmsätzen ist das Schumannbeispiel (1b) eine Terz tiefer heruntertransponiert. Aber selbst in der ursprünglichen Tonart d-Moll wird die Choralmelodie, die ja zu Heines Text über verschmähte Liebe zu »ihr« für eine Männerstimme bestimmt ist, in eine tiefe, dunkle Lage gebracht, ein Zug, der in allen folgenden Brahmsbeispielen wiederkehrt.

In dem H-Dur Trio, Op. 8 wird im ersten Satz der zugrundeliegende Choral verschleiert, teils durch Umordnung in D-Dur, teils durch eine Terzenerweiterung des Melodiumfanges (1c). In dieser neuen Form tritt ein Motiv hervor, das später als Oberstimme im 3. Satz des Werkes, Adagio, benutzt wird (1e),

1. Wer nur den lieben Gott

(1a) Neumark, 1657

wer nur den lieben Gott läßt wal-ten und hof-fet auf ihm al-le-zeit,

(1b) Schumann, Op. 24, 8.

Anfangs wollt' ich's fast verzagen und ich glaub' ich trüg' es nie, (->)

(1b)

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1c) J. Brahms, Op. 8, 1

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1d) Op. 8, 2

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1e) Op. 8, 3

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1f) Op. 15, 1

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1g) Op. 15, 3

und ich hab' es doch ge-tra-gen, a - -ber fragt mich nur nicht: wie?, nicht: Wie

(1h) Op. 45, 2

Denn al-les Fleisch es ist wie Gras und al-le Herr-lich-keit des Menschen wie des Grases Blumen

während die ursprüngliche Choralmelodie in leicht veränderter Form die Bassstimme ausmacht. In diesem Satz liegen die Aussenstimmen in extremem Abstand von einander (4½ Oktave), ein Zug, den wir in dem späteren Requiem (2. Satz) wiederfinden. Am deutlichsten tritt die ursprüngliche Choralmelodie

lodie im Scherzosatz hervor (1d), wo nur der abschliessende D-Dur-Dreiklang ausgelassen ist.

Laut Dietrich wurde das ursprünglich langsame Scherzo – das ja übriggeblieben war, als die Sonate für Klaviere von einer 4-sätzigen Sonate zu einem 3-sätzigen Konzert umgeändert wurde – als Trauermarsch im späteren Requiem benutzt. Es ist, so weit ich weiss, nie untersucht worden, ob die Sätze in dem späteren Klavierkonzert auch Elemente der Chormelodie *Wer nur den lieben Gott ...* innehalten, was nicht unbedingt der Fall zu sein braucht, teils weil sie mehrmals umgearbeitet wurden, teils weil wenigstens der mittlere Satz, das Adagio, vermutlich aus einem nie veröffentlichten Messesatz stammt.⁵ Betrachten wir aber die Aussensätze des Klavierkonzertes, zeigen sie beide eine deutliche Anknüpfung an die Chormelodie. Im Seitenthema des ersten Satzes (T. 157), Poco più moderato, präsentiert das Soloklavier fast unverändert die Chormelodie in einer Dur-Variante (1f). Zur Erleichterung der Übersicht sind die hier angeführten Beispiele transponiert worden. Auch im 3. Satz fängt das Soloklavier mit einem deutlichen Zitat aus der Chormelodie an (1g).

Während Schumann in dem angeführten Beispiel die ursprüngliche Chormelodie fast unverändert zitiert, hat Brahms in den gezeigten 5 Fällen seine Vorlage auf verschiedene Weise verschleiert: durch Veränderung in die Variante (1c, 1e, 1f), durch tonmässige oder rhythmische Veränderungen (1d und 1g) oder durch Veränderungen in beider Hinsicht. Obgleich Brahms Dietrich erklärt hat, dass er »beim Componieren sich gern an Volkslieder erinnerte und dass die Melodien sich dann von selbst einstellten,« so scheint er doch nicht sehr dafür zu sein, zu offenbaren, woher die Inspiration kommt.

Das ursprüngliche langsame Scherzo aus der Sonate liegt nicht mehr vor; wir müssen uns auf den Satz stützen, der im Requiem vorliegt (1h). In dieser Gestaltung fehlt sowohl der einleitende Quartsprung als auch der charakteristische Dur-Dreiklang am Ende der Periode. Dadurch wird der Mollcharakter der Melodie hervorgehoben, was weiter durch die vertiefte zweite Stufe im zweiten Takt verstärkt wird. So wie es bei dem Schumann-Beispiel (1b) der Fall war, benutzt Brahms hier die erste Periode zweimal, beim zweiten Mal in veränderter und erweiterter Form.

2. »Wer nur den lieben Gott lässt walten« als Motiv im deutschen Requiem

Auf Grund geschichtlicher Quellen, Papierqualitäten und Handschriftanalysen wies Max Kalbeck schon 1908 nach, dass der Trauermarsch mit dem dazugehörigen Trio der älteste Teil des Werks ist, vermutlich 1858 oder 1859 in Detmold geschrieben.⁶ In seiner umfassenden Analyse des deutschen Re-

quiem argumentiert Klaus Blum dafür, dass dieser Satz, angeregt durch den Tod Schumanns am 29. Juli 1856, früher ausgearbeitet wurde, vermutlich 1858.⁷ Durch einen glücklichen Zufall ist das Textblatt, das Brahms im Oktober 1861 in Hamburg ausarbeitete, bewahrt. Auf der leeren Rückseite eines Notenblattes mit einem Entwurf zum vierten Magelonelied finden wir die Textvorlage zu den Requiemsätzen 1-4. Bei dem ersten Satz ist hinzugefügt: F dur C Andante, und bei dem zweiten Satz: b moll 3/4 Andante, nach dem Trioteil ausserdem D.(a) c.(apo). Zu diesem Zeitpunkt sind also der 1. Satz und der 2. Satz bis zum T. 198, *Aber des Herrn Wort*, vollendet. Da Kalbeck ausserdem nachweisen kann, dass das Notenpapier für den ersten Satz in einer Papierhandlung in Hamburg, die nur von 1860-68 existierte, gekauft wurde, geht daraus hervor, dass der erste Satz 1860-61 in Hamburg komponiert sein muss. Diese Papierhandlung existierte also gerade so lange, dass Brahms nach der Erstaufführung des Requiems in der 6-sätzigen Ausgabe am Karfreitag d. 10. April 1868 nach der Rückkehr nach Hamburg den siebten und letzten Teil, den 5. Satz *Ihr habt nun Traurichkeit*, im Mai 1868 auf einem anderen Typus Papier aus der selben Handlung komponieren konnte.⁸

Über die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* und ihre Bedeutung für das Requiem schreibt der Dirigent und Komponist Siegfried Ochs: »Ich war zu jener Zeit noch viel zu jung und befand mich zu sehr in den Anfängen meiner Tätigkeit, als dass ich es hätte wagen können, an die Aufführung von Tonwerken zu denken, wie das Deutsche Requiem. Aber ich benutzte doch eines Tages die Gelegenheit, mich mit Brahms über das Werk zu unterhalten, um, vielleicht für spätere Zeiten, etwas von ihm zu erfahren, was für die Wiedergabe von Wert sein konnte. ... Er machte mich auch darauf aufmerksam, dass dem ganzen Werk eigentlich der Choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* zugrunde liege. Zwar kommt dieser nirgends in der Partitur vor, aber mehrere Themen des Werkes sind aus ihm abgeleitet, wie schon das erste, mit dem die Bratschen einsetzen. Denkt man sich vor dieses den weggelassenen Auftakt mit der Note f, so hat man den aus Moll nach Dur versetzten Choral ganz deutlich vor sich. Auch die berühmte Stelle: »*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*« stammt von dem Choral ab und sogar in der Fuge: »*Der Gerechten Seelen*« spukt er motivisch umher«.⁹

Ochs hat hier gesehen, dass die ursprüngliche Choralmelodie nicht bloss als Model für *Denn alles Fleisch* direkt zitiert wird (Beisp. II,23), sondern auch ohne Transponierung als ein »Nomos«¹⁰ gelesen werden kann; auf diese Weise erscheint das einleitende Vorspiel zum 1. Satz (I,3). Zu den abgeleiteten Themen hätte Ochs hinzufügen können »*Denn es wird die Posaune erschallen*« aus

2. „Wer nur“ als Motiv im deutschen Requiem

Wer nur den lieb-en Gott läßt wal-ten

(II, 25)

Denn al-les Fleisch es ist wie Gras

(I, 3)

(instr.)

(VI, 82)

Denn es wird die Pb-säu - - ne schal - - len, (orig. in C)

(III, 173)

(instr.) (orig. in D)

dem 6. Satz, T. 82 (VI,82), während das Motiv in der grossen Orgelpunktfolge im 3. Satz (II,173) nur »motivisch umherspukt«. Die Struktur der ursprünglichen Choralmelodie wird jedoch hier von dem einleitenden Terz-Sekunde-Motiv so stark verschleiert, dass sie nicht unmittelbar erkennbar ist. Auf dieselbe Weise verhält es sich in den meisten übrigen Sätzen des Werkes. Die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* scheint also nur den Themen der Sätze I, II und (dem 2. Teil von) VI zugrunde zu liegen – eigentlich nicht viel in Anbetracht des Umfangs dieses Werkes. Die Struktur und den inneren Zusammenhang des Werkes hat man deshalb aus dem sogenannten »Urmotiv« heraus zu erklären versucht.

3. Das Urmotiv

Im Artikel A »Basic Motive« in *Brahms' German Requiem*¹¹ stellt William S. Newman 4 von einander abgeleitete Motive auf, die überall in die melodische Struktur des Werkes eingehen (Beisp. 3). Es wird nachgewiesen, dass die 4 Motive in alle Sätze des Werkes eingehen, aber nur das Motiv B (das bei Newman D heisst) kann als eigentliches Motiv angesehen werden, da es als das einzige von einem Motiv des ältesten Teiles des Requiems abgeleitet ist, dem Trauermarsch im 2. Satz (Motiv II,3). John Gardner hat dasselbe Problem behandelt und herausgefunden, dass die Sätze des Requiems alle von einem »Nomos«, einer symmetrischen Form des ursprünglichen Chorals, abgeleitet

sind (3a). Hiermit können zwar alle Themen von diesem Nomos abgeleitet werden, dieses ist aber in seiner symmetrischen Form mit dem ursprünglichen Choral nicht übereinstimmend.¹²

Diese Theorie wird denn auch von Michael Musgrave abgelehnt,¹³ der statt dessen versucht, einen hinzugedachten Zusammenhang zwischen dem Motiv A und dem einleitenden Vorspiel des 1. Satzes (3b) nachzuweisen. Dass wirklich für das Motiv a in den beiden ersten Takten Platz übriggelassen wurde, ist klar, aber wie Musgrave selbst feststellt: »Brahms never in fact does so«. Musgraves Rekonstruktion lässt sich denn auch nur durch Auslassen des Septimeneinsatzes im 2. Takt ausführen, und wie wir sehen werden, ist gerade dieser ein so wichtiges Glied in der Symbolik des ganzen Werkes, dass dessen Eintreten an dieser Stelle nicht verborgen werden darf (3c).

Übrig bleibt, dass der Zusammenhang zwischen dem Motiv A und dem einleitenden Vorspiel weiterhin einer guten Erklärung entbehrt. Tatsächlich scheint Brahms selbst an einer späteren Stelle des Werkes diesen Zusammenhang angedeutet zu haben; jedoch wollen wir zuerst die 4 »Urmotive« und ihre Anwendung in den einzelnen Fällen betrachten.

Motiv B. Eingangs muss gesagt werden, dass in den besprochenen Motivuntersuchungen (Gardner und Newman) das Terz-Sekunden-Motiv in allen Formen und Verbindungen behandelt ist: grosse/kleine Terz, grosse/kleine Sekunde. Weiter ist keine Rücksicht auf die Bedeutung des Motives im aktuellen

3. Das Urmotiv



Motiv B

II, 3 (instr.) II, 43 (instr.) II, 76 So seid nun ge- dul- (dig)

III, 1 (instr.) VI, 78 (instr.) VI, 208 Herr, du bist

Motiv A

I, 15 Se- lig sind I, 32 Das Gras ist ver- dor- ret III, 173 Der Ge- rechten Seelen

IV, 5 wie lieb- lich sind deine IV, 4 (instr.) VI, 208 (instr.)

VI, 210 nehm- en Preis und VII, 1 (instr.) VII, 147 (instr.)

Motiv C

I, 48 mit Trän- en I, 145 ge- tröstet wer- den IV, 1 (instr.)

VII, 2 Se- - lig sind I, 1-14 (instr.)

Motiv D

II, 1 (instr.)

II, 223 e- wi- ge Freu- de

VI, 210 Zu nehmen Preis und (Ehre)

III, 164 Ich hof- fe

Ich hof- (fe)

Ich hof- - (fe)

Ich hof- - (fe)

Ich hof- - (fe)

Zusammenhang oder auf dessen tonalen Wert genommen worden. Da Brahms im allgemeinen die Terzmelodik liebt und im Requiem überdies auf dem Kontrast zwischen der dichten Moll-melodik in *Denn alles Fleisch* und der nachfolgenden offenen Durmelodik in *So seid nun geduldig*, aufbaut, leuchtet es ein, dass ein Nachweis der Motive A-D allein nicht besonders aufschlussreich ist. Es kommen nicht viele Takte in diesem Werk vor, wo es nicht möglich wäre, eine Terz in Verbindung mit einer Sekunde zu finden! Wenn das Verfolgen dieser Motive deshalb sinnvoll sein soll, sollten sie sorgfältig auserwählt werden:

1. Sie müssten eine markante Anbringung haben, entweder als Themenanfang oder als selbstständiges Motiv innerhalb eines Themas.
2. Der tonale Wert (Dur oder Moll) müsste geklärt werden.
3. In vielen Fällen ist es wesentlich, das Motiv mit dem unterliegenden Text zu vergleichen. Nach diesen Richtlinien werden wir nun die Anwendung der Motive betrachten.

Wie früher nachgewiesen, ist das Motiv B aus dem einleitenden Motiv des Trauermarsches abgeleitet, welches wiederum aus dem Choral *Wer nur den lieben Gott* abgeleitet sein könnte (siehe 3, II,3). Dieses Mollmotiv (II,3) wird in dem instrumentalen Zwischenstück in eine Dur-Version umgewandelt (II,43), die jedoch im weiteren Verlauf zeitweilig unterdrückt wird. Im Trioteil tritt das Motiv in der Bassstimme in freier Imitation der Oberstimme auf (II,76). Und weiter im 3. Satz wird das Motiv noch einmal in Moll in den düsteren Pizzicati der Kontrabässe benutzt (III,1). Beim Übergang zum jüngsten-Gericht-Abschnitt *Denn es wird die Posaune schallen* sind die Überleitungsfiguren wieder auf dem ursprünglichen Trauermarschmotiv aufgebaut (VI,78). Der Abschnitt mündet in die majestätische Schlussfuge aus, wo das B-Motiv das Fugenthema in C-Dur einleitet (VI,208). Das Motiv B ist demnach nur 6 Mal in dem gesamten Werk an qualifizierter Stelle repräsentiert. Das B-Motiv hebt in dieser Weise den Zusammenhang zwischen den Sätzen II, III und VI hervor, aber figuriert überraschenderweise gar nicht an qualifizierter Stelle in den übrigen 4 Sätzen.

Motiv A. Dieses Motiv ist, technisch gesehen, eine retrograde Umkehrung des Motivs B, aber im Gegensatz hierzu geht A als Thema oder Gegenstimme zum Thema in alle 7 Sätze des Werkes ein. Das einleitende langsame Motiv *Selig sind* (I,15) wird deshalb zu einem Motto für das ganze Werk, wo die trostreichen Worte des Textes von dem aufwärtsstrebenden Charakter des Motivs

understrichen werden. Alle die gefundenen Motive in der Gruppe A sind in Dur mit Ausgangspunkt auf der 1. Stufe, und sind folglich leicht im Zusammenhang wiederzuerkennen. Als selbstständiges Thema geht das Motiv A am deutlichsten in den Sätzen I, IV und VII ein. In Verbindung mit anderen Motiven ist es auch im Thema *Der Gerechten Seelen* enthalten, und man bemerkt, dass das Thema hier, abgesehen von den Tonarten (D bzw. Es) und den Taktarten (C bzw. 3/4), mit dem Thema im 4. Satz *Wie lieblich sind* identisch ist! Da der 4. Satz infolge Blum zuerst geschrieben wurde,¹⁴ weist das Fugenthema in III demnach auf IV hin, und zugleich auf V, obwohl dieser Satz erst mehrere Jahre später hinzugekommen ist.¹⁵

Motiv C ist eine einfache Umkehrung von A und so kompositorisch näher an dieses Motiv geknüpft. Ähnlich wie A tritt C denn auch in den Sätzen I, IV und VII auf. Doch das Motiv hat ausserdem eine wichtige texttragende Bedeutung: Die parallelen Aussagen im 1. Satz *mit Tränen* und später *und weinen* werden beide durch dieses Motiv (I,48) geschildert. In der Mollversion ist das Motiv demnach der Ausdruck für Trauer und Schmerz. Doch am Ende des 1. Satzes wird dieser Charakter völlig verwandelt. Zur Oberoktave aufgehoben und jetzt in Dur erscheint es als ein schöner deckender Ausdruck für *getröstet werden* (I,145). Das Motiv C wird in dieser Form wiederholt (aber auf einem D⁷-Akkord aufgebaut) als Einleitung zu Satz IV, und bestätigt damit Kalbecks Annahme: dass dieser Satz in der ursprünglichen Textvorlage vom Jahre 1861 als Schlussatz gedacht war. Kalbeck schreibt hierüber:

»Erst in Winterthur und Zürich, da er sah, dass das anfänglich als kleinere Trauerkantate gedachte »Deutsche Requiem« in Sätzen 2 und 3 zu mächtige Dimensionen angenommen hatte, um mit dem lieblichen Lobe des Herrn, das unter anderen Umständen einen ganz guten Schluss abgegeben hätte, beendet werden zu können, setzte er seine 1861 unterbrochene Bibelforschung weiter fort, ... schleppte die »grosse Konkordanz« aus der Stadtbibliothek auf den Zürichberg hinauf und ergänzte dann Plan und Text des Werkes zu seiner gegenwärtigen Vollständigkeit.«¹⁶ Diese stufenweise Erweiterung des Werkes erklärt, weshalb erst Satz III, später VI diesen pompösen abschliessenden Charakter von »Schlussfuge« haben, und weshalb die nachfolgenden lyrischen Abschlussätze IV und VII so viele Züge gemein haben und beide so eng mit I verbunden sind. Folglich tritt das Motiv *getröstet werden* aus dem Schluss von I als Einleitungsmotiv von sowohl IV als auch von VII auf (VII,2).

Die Intervallfolge in Motiv C bestimmt auch die tonale Struktur im 1. Satz.

Das 14 Takte lange Vorspiel hat demnach den gleichen Basverlauf: F-Des-C-F, und der ganze erste Satz hat eine entsprechende tonale Disposition: F-Des-F-Des-C-F (I,1-14).

Motiv D ist eine einfache Umkehrung von B und wird in den entsprechenden Sätzen: II, III und VI gefunden. Man kann diskutieren, ob die charakteristische Basfigur (II,1) ein Motiv in gewöhnlichem Sinne ist; hier ist sie einbezogen wegen der entscheidenden Bedeutung, die sie für den Charakter des Trauermarsches hat, und wegen der Ähnlichkeit mit den einleitenden Tönen des Chorals *Christ lag in Todesbanden*. Ob Brahms sich dessen bewusst war, werden wir später besprechen, hier muss genügen nachzuweisen, dass das Motiv später im selben Satz auf dem Höhepunkt *ewige Freude* (II,223) zu triumphierendem Jubel verwandelt wird. Im 3. Satz wird das Motiv D bei den Worten *ich hoffe* (III,164) auf frappante Weise angewandt, um ein ängstliches Hoffen auszudrücken: Das Motiv wird in Moll eingeführt, jedoch allmählich zu Dur geändert. Unmerkbar ändert sich das Motiv von C zu A und bereitet hiermit die grosse nachfolgende Schlussfuge *Der Gerechten Seelen* (III,173) vor – eine sublimale Ausnutzung des verschiedenartigen Charakters der Motive. In derselben Weise werden die Motive A und C in der Schlussfuge, 6. Satz, *Herr, du bist würdig* (VI,210) vereinigt.

Bei der Behandlung der Motive A-D haben wir gefunden:

1. A ist stets mit C verbunden und prägt die Sätze I, IV und VII.
2. B ist mit D verbunden und prägt die Sätze II, III und VI. Die symmetrische Struktur des Requiems wird nicht zuletzt durch diese Anwendung der Motive unterstrichen.
3. In dem später hinzukomponierten Satz V spielen die Motive nur eine bescheidende Rolle.
4. Uns fehlt noch immer ein innerer Zusammenhang zwischen den Motiven A und B.

4. »Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit«

Wie vorher erwähnt, ist der Abschnitt *Aber des Herrn Wort* und das nachfolgende Fugato *Die Erlöseten des Herrn* mindestens 5 Jahre später komponiert als der 1. Satz und der vorhergehende Teil des 2. Satzes. Der 8 Takte lange majestätische Abschnitt (II,198) soll somit die musikalischen Ideen zusammenfassen, die in den vorhergehenden Sätzen entwickelt sind. Jeder, der den betreffenden Abschnitt gesungen oder gespielt hat, kennt auch das etwas unbe-

4. Aber des Herrn Wort

(II, 198)

A - bor des Herrn Wort bleibet, bleibet in E - wig - keit, in E - wig - keit. Die Er - löse - ten...

(4a)

Denn al - les Fleisch ge - tröstet wer - den

(4c)

(Trauermarsch)

(4d)

Christ lag in Tod...

(II, 43)

(instr.)

(4e)

(204)

(203)

Wer nur den lieb - en Gott läßt wal - ten

(4f)

Al - lein Gott in der Höl - lish sei Ehr

(4g)

Wer nur den lie - - ben Gott läßt wal - ten

(4h) (XI, 208)

(instr.)

(orig. in C)

friedigende Gefühl, das entsteht, weil die Musik sich nicht frei entfalten kann. Die Stelle wirkt »konstruiert« – nicht verwunderlich – denn sie ist es!

Betrachten wir die einzelnen Stimmen des Chorsatzes, finden wir in der Sopranstimme teils den Anfang von *Denn alles Fleisch* (4a), teils die Phrase *getröstet werden* aus dem 1. Satz, Takt 26 (4b). In der Bassstimme des Chorsatzes finden wir das Motiv des Trauermarsches wieder, die Töne d und f sind jedoch ausgetauscht, um parallele Oktaven mit der Oberstimme zu vermeiden (4c). In der Tenorstimme treffen wir wieder die einleitenden Töne der Choralmelodie *Christ lag in Todesbanden*, und die Wiederholung an dieser Stelle bestärkt unsere Vermutung, dass dieser Choral am Anfang des 2. Satz absichtlich zitiert ist (4d).

In den Bläserstimmen – Trompeten, Pauken und Holzbläser – liegen die beiden Fanfarenmotive, die den Kern des nachfolgenden Fugentemas *Die Erlöseten des Herrn* bilden. Die Motive sind von dem Thema des Trauermarsches – der Durversion, Takt 43 – abgeleitet, aber lassen sich auch auf die erste Periode – beziehungsweise Anfang und Schluss – des ursprünglichen Chorals *Wer nur den lieben Gott lässt walten* zurückführen (Beispiele II,43, II,204, II,203 und 4e). Mit den Intonationen in beziehungsweise F-Dur und B-Dur werden nicht nur die nachfolgenden Fugeneinsätze markiert, sondern es wird auch auf die Tonarten der beiden ersten Sätze hingewiesen.

Doch noch 2 Motive verbergen sich in diesem Abschnitt: in der Altstimme finden wir ein fast notengetreues Zitat der ganzen ersten Periode der Choralmelodie *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, in F-Dur zitiert, der Tonart des 1. Satzes (4f); und mit denselben Noten zieht Brahms die Verbindung zurück zum Choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (4g).

Durch diese motivische Spitzfindigkeit zeigt Brahms, wie der Choral *Allein Gott* von dem ursprünglichen *Wer nur* abgeleitet werden kann und auf diese Weise seine Berechtigung als dominierendes Motiv in allen Sätzen des Werkes (abgesehen vom 2. Satz) bekommt. Keine der beiden Choralmelodien wird – nach Brahms' Gewohnheit – an irgendeiner Stelle im Requiem notengetreu zitiert; aber in der Schlussfuge im 6. Satz *Herr, du bist würdig* (VI,208) finden wir im Kontrapunkt der Geigen eine Version von *Allein Gott* sehr ähnlich der, die wir hier im 2. Satz sehen (4h). Dass Brahms die entsprechende Phrase nicht nur als blossen Kadenzabschluss verstanden hat, geht aus dem folgenden hervor:

Im November 1969 fand eine Forschergruppe in den USA eine Partitur, die seit dem 2. Weltkriege unbeachtet geblieben war. Es war die Rieter-Biedermann Partitur aus dem Jahre 1868 von Brahms' *Ein deutsches Requiem*. Die

Partitur hatte früher der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angehört, war aber während des Krieges aus dem Wege geschafft worden und später im Riemenschneider Bach Institute, Ohio, gelandet. Aus einer Reihe von Hinzufügungen am Rand und zwischen den Notensystemen geht hervor, dass die Partitur für Aufführungen verwendet worden war, und der Brahms-Spezialist, Professor Donald Mc Corkle meint durch Handschriftenanalysen feststellen zu können, dass ein Teil der vorgenommenen Notate von Brahms geschrieben sein können (die erste vollständige Aufführung des Werkes in Wien fand am 5. März 1871 bei der Gesellschaft der Musikfreunde unter Leitung von Brahms selbst statt).¹⁷ Unter den vielen interessanten Brahms-Aufzeichnungen finden wir auch eine Angabe für den abschliessenden Takt im Abschnitt *Aber des Herrn Wort*, Takt 205. Über allen Viertelnoten in der Altstimme sind Akzente hinzugefügt! Für Brahms scheint diese Stelle somit anderes und mehr als nur eine traditionelle Kadenzauflösung zu enthalten.¹⁸

5. »Allein Gott in der Höh sei Ehr«

Im 2. Satz basierte Brahms die musikalische Entwicklung einerseits auf dem Kontrast zwischen der Mollmelodik und dichten melodischen Bewegung und andererseits der offenen Durmelodik im Trioteil. Beide Elemente werden in der Variantentonart B-Dur in dem abschliessenden Fugato vereint.

Mit dem Choral *Allein Gott in der Höh sei Ehr* hat Brahms eine Durmelodie als sammelndes Element für den ersten Satz gewählt (5a). Die einleitenden, tröstenden Worte aus der Bergpredigt – Matth. 5,4 – werden musikalisch von dem aufwärtsstrebenden Terz-Sekundenmotiv unterstrichen, und der helle, offene Charakter wird weiter in dem einleitenden Chormotto *Selig sind* von den Quinten der Unterstimmen und dem demonstrativ eingeführten Septakkord verstärkt (I,15). Durch diesen Septakkord wird der Zusammenhang zwischen F-Dur im 1. Satz und B-Dur im 2. Satz unterstrichen. Auf entsprechende Weise werden die beiden Sätze verknüpft von den zugrundeliegenden Choralmelodien: der F-tonalen *Allein Gott* (5a) und der B-tonalen *Wer nur den lieben Gott* (5b), so wie sie in dem einleitenden Vorspiel verbunden werden (I,1). Vergleichen wir die beiden Themen (I,1) und (I,15) mit den beiden Chorälen (5a) und (5b) sehen wir deutlich, wie sowohl die Themen als auch die Choräle einander ergänzen.

Während die Textunterlegung des Trauermarsches (*Denn alles Fleisch*) sich der im voraus geschriebenen Musik anpassen musste und deshalb einen durchgehend düsteren Charakter hatte, so konnte Brahms für den 1. Satz Textstellen mit Kontrasten auserwählen, die zu einer individuellen musikalischen Gestal-

5. Allein Gott in der Höh sei Ehr

(5a)

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr

(I, 15)

Se - lig sind

(5b)

wer nur den lie-ben Gott läßt wal-ten

(I, 1)

(I, 19) (I, 21) (I, 23)

se - lig sind, die da Leid tra - gen, denn sie sol - len ge - tröstet wer - (den)

(5c) (5d)

Christ lag in To - des - ban - den Wer nur den lie-ben Gott läßt wal-ten

(II, 5)

daß ein En - de mit mir

(V, 34) VII, 4

Wir wer - den nicht al - le ent - sind die To - ten, die in

II, 82

Denn es wird die Po - sau - ne schal - ten und die To - ten wer - den auf - er - steh - en

tung anregen. Der Textteil *die da Leid tragen* steht hier im Kontrast zu den umgebenden trostreichen Worten. Dieses wird musikalisch geschildert durch eine fallende 4-Tonreihe, vom Vorspiel abgeleitet (I,21). Doch die Wendung hat hier eine modale Färbung bekommen, welche die Worte *Leid tragen* unterstreichen. Diese dorische Wendung könnte Assoziationen zur Chormelodie *Christ lag in Todesbanden* erwecken (5c).

Nicht nur die Stelle hier bringt diesen Choral in Erinnerung. Im 3. Satz, Takt 5 ist die Phrase *dass ein Ende mit mir* obwohl in anderer Weise über derselben Wendung gestaltet (III,5). Im 6. Satz, Takt 34 kommt eine entsprechende Wendung für *Wir werden nicht alle entschlafen* (VI,34) vor, und schliesslich haben wir im 7. Satz bei den Worten »*sind die Toten*« eine entsprechende musikalische Gestaltung (VII,4). Die erwähnten Beispiele stehen in so verschiedenen Tonarten wie d-Moll, fis-Moll und F-Dur, aber in allen drei Fällen ist die Wendung durch die Drehbewegung um den Ton D unmittelbar erkennbar. Diese Wendung ist mit anderen Worten eine Art »Todesmotiv«, welches das Wort »*Tod*« oder die entsprechenden Metaphern: »*ein Ende mit mir*«, »*alle entschlafen*« und zuletzt »*sind die Toten*« illustriert.

In der grossen Vision des jüngsten Gerichts im 6. Satz *Denn es wird die Posaune schallen* wird dieses »Todesmotiv« auf dramatische Weise verändert: Im Abschnitt 2 zeigten wir, dass der Choral *Wer nur den lieben Gott* diesem Abschnitt im 6. Satz zugrunde liegt. Deshalb kann man hier bei dem oft wiederholten Wort »*Tod*« nicht ohne weiteres das »Todesmotiv« einlegen. Brahms löst dieses Problem indem er statt dessen das »Todesmotiv« dazu nutzt, die ganze Chormelodie von c-Moll zu e-Moll zu transponieren! Auf diese Weise wird nicht nur das Wort »*Tod*«, sondern auch »*auferstehen*« markant unterstrichen (VI,82).

Während der Tod für Brahms eine Realität war, die er nach Aussagen Vieler eher als Befreiung denn als Drohung ansah, so fand er den Kummer und das Leid weit schmerzvoller. Die erwähnten Texte für das Requiem sprechen so auch alle über den Weg von Leid zu Trost. Dies wird zum ersten Mal im Hauptthema des ersten Satzes durch den Aufschwung *denn sie sollen getröstet werden* ausgedrückt (I,23), wo die Struktur der Melodie plötzlich hell und offen wird. Wie schon früher erwähnt ist diese Wendung notengetreu von dem Choral *Wer nur den lieben Gott* abgeleitet – diesmal mit dem Choral in d-Moll (5d); wenn diese Stelle trotzdem einen hellen und offenen Charakter hat, so rührt das teils von der durchgehenden Durtonalität, teils von der hohen Lage mit dem Aufschwung zur Oberoktave her (I,23).

Es war Brahms so sehr daran gelegen, diese Wendung von »*Leid*« zu »*Trost*«

zu unterstreichen, dass er in der frühesten Version des 1. Satzes bei der Reprise die einleitenden 4 Takte des Chores mit dem erwähnten »Leid«-Motiv übersprang und direkt zu dem Nachsatz *denn sie sollen getröstet werden* übergang. Erst später, nachdem er diese untraditionelle Version gehört hatte - vermutlich bei den ersten Proben in Wien, im November 1867 bei der Uraufführung der ersten 3 Sätze – gewannen jedoch die Ästhetik und die Konvention die Oberhand und der Chorsatz wurde bei der Reprise beibehalten wie das erste Mal.¹⁹

6. Die Oktave

Heinrich Schenker hat nachgewiesen, dass die Oktave bei Brahms oft in besonderer Weise angewendet wird,²⁰ und das Requiem bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Nur haben wir hier einen unterliegenden Text, der uns einen Einblick darin gewinnen lässt, was Brahms sich damit vorgestellt hat.

Im 1. Satz kommt gerade ein solcher Aufschwung zur Oberoktave vor (I,24). Hierdurch werden die Worte *denn sie sollen getröstet werden* unterstrichen. 5 Takte später wird dieser Oktavenaufschwung zu einer Variante des einleitenden *Selig sind*, während die Fortsetzung *die da Leid tragen* sich in einem instrumentalen Nachsatz verschleiert – nun nicht in a-Moll sondern in F-Dur (I,29). Im Koda des 1. Satzes werden die beiden Motive zu einem: *getröstet werden*, einem Motiv, das nicht nur die beiden ursprünglichen Motive enthält, sondern auch Motiv C, *mit Tränen* und *und weinen* (I,145), alles durch die Oktavverlegung abgeklärt und »erhaben«.

Im 2. Satz sind auch die beiden Fanfarenmotive durch den abschliessenden Oktavensprung charakterisiert (s. Abschnitt 4, II,203-4). Als Baustein des folgenden Fugatos *Die Erlöseten des Herrn* wird gerade dieser Oktavensprung eine Unterstreichung des Wortes *Herr*, und die freudige Botschaft *werden wiederkommen* wird durch ganze 3 Wiederholungen vom Sprung zur Oberoktave markiert (II,207). Der 3. Satz wird mit dem Wort *Herr* eingeleitet, auch hier mit der Melodie in der Oktavlage. In diesem Text aus dem Buch der Psalmen wendet sich der Psalmist direkt an den Herrn. Der ganze Satz bekommt deshalb den Charakter eines Gebetes. Dieses unterstreicht Brahms dadurch, dass er die einzelnen Bitten »nach oben« richten lässt – auf die Oberoktave: (III,1, 33, 44 etc.). Das gilt hier nicht zuletzt für die vielen Bitten mit den Worten *Nun Herr* (III,142 ff), die in verschiedenen Tonarten ganze 10 Mal wiederholt werden, meistens mit dem Wort *Herr* auf der Oberoktave. Der Abschnitt kulminiert mit den Worten: *Ich hoffe auf dich*, wo das Wort *dich* in der Oberoktave hervorgehoben wird (III,168). So häufig kommt die Oktavlage in diesem Satz vor, dass es eher wie ein Teil von Brahms' kompositorischem Stil wirkt.

6. Die Oktave

(I, 24) (I, 29) (instr) (I, 145)

sie sol - len ge - tröstet wer - den se - lig sind, ge - tröstet wer - den

(II, 207)

Die Er - lö - se - ten des Herrn

III (1) (33) (41) (142) (167)

Herr, sie - he, und mein Nun Herr, auf dich, auf dich,

(IV, 9) (IV, 124)

Herr Ze - - ba - oth, Herr Ze - ba - oth, die Lo - ben dich im - mer - dar
(Es) (Es) (Es)

(VI, 208) (VII, 2) (BwV 245, 1)

Herr, du bist (C) Se - - lig sind (F) Herr, Herr, Herr, (g)

Die Wendungen sind jedoch genau überlegt, und das wird nicht zuletzt deutlich, wenn wir uns zum 4. Satz wenden, wo die melodische Gestaltung nur in geringem Masse die Oktave widerspiegelt. Abgesehen vom Anfangston muss man schon sehr suchen, um überhaupt Melodietöne in der Oktavlage zu finden. Doch sie sind da, und sind fast jedesmal mit dem Wort *Herr* in der Wendung *Herr Zebaoth* verknüpft. Gegen Schluss des Satzes wird das Fugato *die Loben dich immerdar* gebracht, das in variiertem tonalen Zusammenhang wiederholt wird, doch jedesmal mit dem Wort *loben* auf der Oberoktave (IV,124).

Im 6. Satz zeigt die Schlussfuge *Herr, du bist würdig* noch einmal, dass das Wort *Herr* mit Vorliebe in der Oberoktave gebracht wird (VI,208), und der Ring wird geschlossen mit dem Themeneinsatz im 7. Satz *Selig sind* (VII,2), der aus dem ersten Satz die Wendung *getröstet werden* (I,145) übernimmt.

Wollen wir die besprochenen Beispiele rekapitulieren, so haben wir gesehen, dass Brahms generell den Aufschwung zur Oberoktave als Ausdruck für etwas Erhabenes oder bei Bitten »nach oben« benutzt. Etwas spezieller wird die Oberoktave als ein Symbol bei direkter Anrede verwendet: bei dem Wort *Herr*,

doch nicht immer bei blosser Erwähnung und nie bei Begriffen wie *Gott* oder *Zebaoth*. Brahms knüpft hier an eine alte Tradition an, die auch Bach benutzt, beispielsweise im Einleitungsschor zur Johannes-Passion (BWV,245,I).

7. Die Septime

»Schon die ersten Takte lassen uns nicht im Zweifel darüber, dass wir ein durchaus modernes Werk vor uns haben:

Horn, Cello 3 und Bässe.

Anfänglich glaubt man festen Grund zu haben, man ist nur zweifelhaft, ob F-Dur oder d-Moll kommen wird. Das anscheinend so sichere F der Bässe wird indessen schon im zweiten Takte zur Dominante des Hauptseptimenakkords von B. Richtig, wir sind im dritten Takte in B-Dur, im vierten Takte aber schon wieder in c-Moll, bis endlich im fünften Takte mit dem vollständigen F-Dur-Dreiklang die Bestätigung kommt, dass unsere erste Vermutung, das F der Hörner, Celli und Bässe sei der Grundton, vollkommen richtig gewesen ist. Es ist *in nuce* der moderne Glaube des neunzehnten Jahrhunderts, der sich erst durch Zweifel zur um so wohlthuerenden Gewissheit hindurchringen muss ...²¹.

So beschreibt Adolf Schubring in seiner Requiem-Besprechung die einleitenden Takte des Werkes. Obgleich die gegebene Interpretierung den Charakter des Werkes sehr genau trifft, und obgleich Schubring auch später in seiner Erwähnung diesen »modernen« Zug aufzeigt, ist er sich nicht klar über die Bedeutung dieser einleitenden Septime für die gesamte Struktur des Werkes (7,I,1).

In dem Choreinsatz *Selig sind* finden wir diesen demonstrativen Septensprung wieder (I,14). Auch die abschliessende Chorphrase *getröstet werden* bringt eine Septimenwirkung, hier einen gebrochenen Septakkord auf der 1. Stufe (I,25). Auf der anderen Seite ist die harmonische Ausnutzung des Septakkordes im einleitenden achttaktigen Chorsatz sehr bescheiden: abgesehen von der erwähnten Septime in der Wendung *Selig sind* wird der Septakkord nur noch einmal benutzt – Takt 23 als Markierung des Überganges von *Leid tragen* zu *getröstet werden*; wir finden jedoch keine traditionelle Verwendung

der Septime in den Kadenz Takt 21 und 26. Diese Disposition gibt dem einleitenden Chorabschnitt ein deutlich modales Gepräge.

Um so grössere Wirkung bekommen deshalb später der Abschnitt *werden mit Freuden ernten* (I,55) und die entsprechende Stelle *kommen mit Freuden* (I,88), wo sowohl die melodische Struktur als auch die sequenzierende Harmonik: As^7 - Des^7 - Ges^7 - Es^7 - As^7 die Septimwirkung an dieser Stelle unterstreichen. Hier ist jedoch die Rede von einem Doppelmotiv, indem wir ausser dem Septimmotiv auch ein steigendes Sextmotiv feststellen können (I,55, 88).

Betrachten wir den 1. Satz als Ganzes finden wir eine bewusste Ausnutzung des Septakkords: entweder als Vorbote von etwas Freudigem oder als Ausdruck für die Freude selbst. Die offene Melodik und die Septimwirkung steht im 1. Satz als Kontrast zu der stufenweise gehenden Bewegung im Vorspiel und in späteren Abschnitten (I,47, 67), entsprechend dem Kontrast, den wir im 2. Satz – im ersten Teil – zwischen Dur und Moll fanden.

Für das abschliessende Fugato im 2. Satz hat Brahms einen Text auserwählt, wo »Effektworte« wie *Freude*, *ewige Freude* und *Freude und Wonne* reichlich vertreten sind. Es war deshalb zu erwarten, dass die Anwendung des Septakkordes, die wir im 1. Satz sahen, sich auch hier abspiegeln würde, und dies ist denn auch der Fall. Die erste Vorführung der Worte *ewige Freude* zeigt uns jedoch ein von Sext- und Quintsprüngen geprägtes Thema, was jedoch nicht verwunderlich ist, da der Abschnitt als Entwicklungsteil nach dem Thema *Die Erlöseten* steht, das ja eben über denselben Figuren geformt ist. Betrachten wir jedoch die übrigen Stimmen in dem betreffenden Abschnitt (II,119), finden wir in der Altstimme einige Septsprünge, die den einleitenden Takten im 1. Satz (I,14) ganz ähnlich sind. Der ganze Abschnitt *ewige Freude* kulminiert denn auch in einem exponierten Septakkord auf der 1. Stufe (II,223). In der Melodiestimme liegt hier dasselbe Motiv, das in der Basstimme den 2. Satz einleitet, und welches, was die 4 ersten Töne betrifft, dem Anfang vom Choral *Christ lag in Todesbanden* ähnlich ist. Hier wird das Motiv in extremen Kontrast zum Ausgangspunkt gebracht: in die Melodiestimme – als Höhepunkt des Satzes – und in Dur! Was Brahms mit diesem Motiv auch gemeint haben mag – so ist die Symbolik auffallend und effektiv (II,223).

Bei der parallelen Stelle im Takt 296 wird diese Wirkung mit einem »Doppelseptakkord« übertrumpft: über dem Baston B ein Akkord der 5. Stufe, über dem Es ein Akkord der 1. Stufe. Die zuletzt genannte Septime könnte als im Akkord inliegende leicht überhört werden, wenn nicht gerade hier das *Christ lag*-Motiv in die Altstimme gelegt wäre (II,296)!

Als Zentrum des Fugatoabschnittes *Die Erlöseten* steht der Abschnitt *Freude*

7. Die Septime

(I,1) (I,14) (I,25)

Se - lig sind ge - tröset wer - den

(I,55) (88)

wer - den mit Freu - den ern - ten wer - den mit Freu - den (orig. in As - dur)

(II,219)

E - wig - e Freu - de, E - wig - e Freu - de

(II,219)

Freu - de, Freu - de, Freu - de, Freu - de

(II,225) (II,296)

E - wig - e Freu - de E - wig - e Freu - de

(II,233)

Freude und Won - ne werden sie er - grei - fen

Freu - de und Won - - - ne

(III,33)

(III,39) (III,105)

Ach, - wie gar nichts

(instr.)

(III,173)

(instr.)

(IX, 1)

(instr.) B⁷ - - - Es - wie Lieblich sind dei-ne Wohn-ung - en C B⁷

(IX, 29) (IX, 155)

(instr.) B b C⁷ F Wie Lieb - lich, Wie Lieb - lich, E⁷

(IX, 1)

(instr.) G D⁷ G D⁷ G D⁷ e A⁷ D D⁷ D D⁷ D

(IX, 15)

a - ber, a - ber ich will euch wieder seh - en D⁷ D⁷

(VI, 16)

(instr.) G⁷ G⁷

(VI, 28)

sie-he, ich sage euch ein Ge-heim - - - nis : E⁷

(VI, 109)

Dann, dann wird er - fül - - let wer - - den E⁷

(VII, 1) (selig -) (VII, 49)

(instr.) F⁷ A⁷

daß sie ruh - en

und Wonne, wo das Thema kontrapunktisch mit seiner eigenen Augmentation vereint wird (II,233). Sowohl die Tonart F-Dur als auch die Melodiestructur weisen hier auf den 1. Satz zurück. Abgesehen von der einleitenden Oktavverlegung ist diese Stelle vom Motiv *werden mit Freuden ernten* (I,55) genommen, nur über den Septakkord auf der 1. Stufe. Das Thema erscheint deshalb hier als ein wichtiges Bindeglied zwischen dem 1. und 2. Satz.

In den ersten beiden Sätzen sahen wir den Septakkord in Dur (auf der 1. oder 5. Stufe) als Ausdruck für Hoffnung oder Freude angewandt. Das bedeutet natürlich nicht, dass jedem Septakkord im ganzen übrigen Werk ein solcher Symbolwert beigemessen werden sollte; die tonale Umgebung spielt eine entscheidende Rolle, was aus dem 3. Satz hervorgeht.

Die erste Strophe im 3. Satz *Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss* lässt keine Hoffnung übrig, und die einleitenden 32 Takte enthalten demnach auch keinen einzigen (Dur)Septakkord. Die folgende Strophe *Siehe, meine Tage* wird von einem Bläsersatz mit genau derselben Akkordfolge begleitet wie die einleitenden 4 Akkorde beim *Selig sind* im 1. Satz (I,19) – nur mit Moll- statt Dur-Subdominante. Das Resultat ist verblüffend; die harmonische Wendung bleibt völlig unerkennbar, und der Dominantakkord gibt in diesem Zusammenhang durchaus keinen Schein der »Hoffnung oder Freude« (III,33). Vielmehr wird die pessimistische Grundstimmung festgehalten, und wird nur von einem einzigen dominantischen Motiv unterbrochen (III,39), – einer verzweifelten Hoffnung sozusagen – das aber jedesmal isoliert bleibt und wieder zu Moll zurück kadenziert (III,39, 54, 62).

Jedoch auch nicht im Dur-Zusammenhang erweckt der Septakkord immer positive Assoziationen. In der 3. Strophe *Ach, – wie gar nichts sind alle Menschen* wird der Menschen Eitelkeit und Ohnmacht durch eine »falsche« Durtonalität veranschaulicht: der aufsteigende Septakkord im ersten Takt ruft ein tonales Gefühl hervor, das jedoch im folgenden Takt durch die Auflösung in einen tonal fernliegenden Septakkord wieder verschwindet (III,105). In das instrumentale Motiv Takt 105 geht eine Reminiscenz des 2. Satzes *Denn alles Fleisch* ein. Von dieser Figur schreibt Brahms in einem Brief an Schubring: »Ich streite, dass in Nr. 3 die Themen der verschiedenen Sätze etwas mit einander gemein haben *sollen*. (Ausgenommen das kleine Motiv



Ist es *nun doch so* (ich rufe mir absichtlich nichts ins Gedächtnis zurück): So will ich kein Lob dafür, sondern bekennen, dass meine Gedanken beim Arbeiten nicht weit genug fliegen, also unabsichtlich öfter mit demselben Gedanken zurückkommen.

Will ich jedoch dieselbe Idee beibehalten, so soll man sie schon in jeder Verwandlung, Vergrößerung, Umkehrung deutlich erkennen. Das andere wäre schlimme Spielerei und immer ein Zeichen armseligster Erfindung. Leider ist die Fuge in Nr. 6 ein Beweis, dass ich (dem 'Schwung' zu gefallen?) nicht gerade streng bin«. ²²

In Anbetracht dessen, wie grosse Kontraste gerade in diesem Satz zwischen den einzelnen Abschnitten sind, ist es nicht verwunderlich, dass Brahms gegen Schubrings Versuch, alle Themen des Satzes zu 3 »Grundmotiven« zu reduzieren, protestiert.²³

Im Abschnitt *Ach, – wie gar nichts* (III,105) setzte Brahms den »hoffnungsvollen« Durseptakkord dem »hoffnungslosen« verminderten Septakkord gegenüber. Dieser Konflikt wird im folgenden mit grossem dramatischen Effekt ausgenutzt. Der Wendepunkt trifft im Takt 142 ein bei dem Abschnitt *Nun Herr, wes soll ich mich trösten?* Durch die folgenden Takte wird ausschliesslich über Durakkorden sequenziert, am meisten mit der Septime: A-D⁷-G⁷-E-A⁷. Das »hoffnungsvolle« scheint gesiegt zu haben; doch nein, im Takt 149 setzen jetzt die verminderten Septakkorde wieder ein, und Takt für Takt wechseln »Hoffnung« und »Verzweiflung« mit den verschiedenen Septakkorden bis die Frage: *Wes soll ich mich trösten?* zurücksteht, symbolisiert durch den 7 Takte langen verminderten Septakkord (III,157-163). Erst mit dem Übergang zu *Ich hoffe auf dich* (III,164) wendet sich das Bild definitiv zur triumphierenden Dur in der berühmten Orgelpunktfolge *Der Gerechten Seelen*, wo der Septakkord natürlich unter den vielen Motiven eingeht (III,173).

Der mächtige Kampf zwischen »Hoffnung und Verzweiflung«, den wir gerade zu schildern versucht haben, ist in der Disposition, die Brahms für das Werk gelegt hat, begründet. Laut des Textblattes aus dem Jahre 1861 sollte die ursprüngliche 4-sätzigige Trauerkantate mit *Wie lieblich sind deine Wohnungen* schliessen, ein Satz, wo alle Konflikte schliesslich gelöst sind, und das Himmlische und das Irdische sich vereinen.

Über die Einleitung zum 4. Satz bemerkt Schubring: »Der Satz beginnt wieder ganz *modern* mit dem Hauptseptimenakkorde, der hier aber durch die klassische Form der sogenannten strickten Umkehrung der nach 4 Takten antwortenden Melodie des Chores geboten ist.«²³ Schubring sieht hier sofort, wie der Septimeneinsatz auf den 1. Satz (»wieder ganz *modern*«) zurückweist, und es ist denn auch der Septakkord und dessen häufige Ausnutzung der den idyllischen Charakter des 4. Satzes bedingt (IV,1). Das Kernwort ist hier nicht *Freude* sondern *lieblich*. Die melodischen Phrasen kadenzieren stets *um* den Septakkord (IV,29) oder *auf* dem Septakkord (IV,155). So stark wünschte Brahms diese Wendungen hervorzuheben, dass er die abschliessenden Passagen des Chores in Oktaven verdoppeln liess (IV,155), eine ungewöhnliche Praxis, die er später bereut haben soll.

Nicht weniger ist der Dominantseptakkord für den Charakter des 5. Satzes bestimmend. Dies gilt besonders der tonalen Grundlage: im 3 Takte langen

Vorspiel kommt der Dominantseptakkord nicht weniger als 6 Mal vor – ein markanter Kontrast zum 1. Satz mit nur 2 Septakkorden in den einleitenden 8 Takten, oder zum 3. Satz, wo kein Septakkord in den einleitenden 32 Takten vorkommt (V,1). Die Septime wird jedoch auch melodisch im 5. Satz ausgenutzt. Als Vorbote für die Hauptbotschaft des Satzes *Ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen* intoniert die Sopranstimme über dem Septakkord ihr »*aber, aber*« (V,15).

In starkem Kontrast zu dem dominantischen Reichtum des 5. Satzes wird der 6. Satz *Denn wir haben hier* mit einem 28 Takte langen Verlauf eingeleitet, der nur ein Mal von einem Septakkord erhellt wird: einem »Ruf« der Holzbläser als Vorbote des kommenden Wunders (VI,16). Die Verkündung, deutlich in den Fanfarenmotiven des 2. Satzes wurzelnd (4e), geschieht hier über ein Septimmotiv: *Siehe, ich sage euch ein Geheimnis* (VI,28), und diese Wendung wird wiederholt bei den Worten: *Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht:* (VI,109).

Mit dem 7. Satz wird die Verbindung zurück zum 1. Satz geknüpft. Wir haben schon die themenmässige Verwandtschaft gesehen, doch auch das Septimintervall, das im 1. Satz, 2. Takt introduziert wird, kommt hier wieder, jedoch stufenweise ausgefüllt und das ursprüngliche Terz-Sekundenmotiv enthaltend (VII,1). Für Brahms war der Tod wie gesagt keine Drohung, sondern eine Befreiung. Von hinnen gehen und sein Werk hinter sich lassen, war für ihn die wirkliche Freude. Im 7. Satz geht das deutlich aus dem wunderbar schönen, schwebenden Mittelstück hervor: *dass sie ruhen von ihrer Arbeit*. Es ist wohl kaum zu viel gesagt, dass gerade dieser Abschnitt mit Septimwirkungen *gesättigt* ist, mit dem Aufschwung der Tenorstimme Takt 49 introduziert und nachgefolgt von den frei eintretenden Septimen in den Bläserstimmen (VII,58, 59). Viele Septimwirkungen folgen darauf, und wir verdanken nicht zuletzt dieser Ausnutzung der harmonischen Wirkungsmittel Schein des archaischen Glückes.

Betrachten wir das Werk als Ganzes, sehen wir, dass unsere Konklusionen aus dem 1. und 2. Satz Stich halten. Der Septakkord und die melodische Septimwendung werden überall als bewusste Wirkungsmittel angewandt, die den Text auf verschiedene Weise unterstreichen:

1. als *Vorbote* von etwas Freudigem (Satz I, V und VI),
2. als Symbol für das Wort *Freude* etc. (Satz I und II),
3. als genereller Ausdruck für *vollendete Harmonie* (Satz IV,V,VII). Die Ausnahme ist hier der erste Teil des 2. Satzes, wo die Musik existierte, bevor der Text eingelegt wurde. Die Verwendung von Septakkorden in diesem

Abschnitt ist deshalb so zu sagen »normal«. Ein Vergleich der einleitenden Abschnitte in den Sätzen II, III und VI ist hier sehr aufschlussreich. Und nach dieser Abschweifung über die Bedeutung der Septime für die Struktur des Requiems werden wir zu den einzelnen Sätzen zurückkehren, und beginnen mit dem 3. Satz.

8. »Vater unser im Himmelreich«

Mit den Worten aus dem Psalm 39: *Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss*, knüpfte Brahms textmässig die Verbindung zurück zum 2. Satz. Musikalisch wird das einleitende Motiv vom Trauermarsch, Motiv B, hier als unterliegende Begleitung verwendet; doch das Barytonsolo selbst (III,1) lässt sich in seiner melodischen Ausführung in keiner Weise auf die Motive des 2. Satzes zurückführen. In seiner Analyse der Substanzgemeinschaft nimmt Klaus Blum denn auch dieses Thema nicht mit.²⁴ Wir haben jedoch schon gesehen, dass die Wendung *dass ein Ende mit mir* grosse Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Aufschwung in der Choralmelodie *Christ lag in Todesbanden* hat (Beispiel 8a), und dieser Choral, dessen einleitendes Motiv schon in dem 2. Satz einging, hat denn auch viele Gleichheitspunkte mit dem Thema im 3. Satz. Mit einer bescheidenden Änderung der Reihenfolge der Noten kann tatsächlich jeder einzige Ton im Barytonsolo hiervon abgeleitet werden. Dieser Zusammenhang ist jedoch – abgesehen von dem mittleren Aufschwung – nicht »deutlich zu erkennen«, und eine solche Verkettung wäre deshalb eine »schlimme Spielerei«.

Besonders das einleitende Motiv *Herr, lehre doch mich* unterscheidet sich von den Melodieformen, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben. Diese Einleitung erinnert jedoch auffallend an eine andere Choralmelodie *Vater unser im Himmelreich* (8b). Dieser Psalm ist bekanntlich eine Paraphrasierung über das »Vaterunser«, und diese Choralmelodie ist deshalb einleuchtend als Einleitung zu *Herr, lehre doch mich*, das ja eben als ein Gebet an den Herrn gestaltet ist. Die Bedeutung dieser einleitenden Phrase wird durch die Wiederholung von Takt 67 und die Anwendung desselben Motives bei der abschliessenden Strophe *Nun Herr, wes soll ich mich trösten?*² unterstrichen (III,142). Nur bei dieser direkten Bitte an den Herrn treffen wir dieses Motiv; die dazwischenliegenden Strophen *Siehe, meine Tage* (III,33) und *Ach, wie gar nichts* (II,105) wird musikalisch ganz anders behandelt.

In den folgenden Sätzen IV, V und VI ist keine Spur von dem »Vaterunser«-Motiv. Erst im 7. Satz finden wir das Motiv wieder. Es kommt vor im Thema *dass sie ruhen von ihrer Arbeit*, das den in jeder Hinsicht zentralen Abschnitt im

8. Vater unser im Himmelreich

(III, 1)

Herr, leh-re doch mich, daß ein Eh - de mit mir ha - ben muß,

(8a)

Christ lag in Tod-es - ban - den, für uns-re sünd ge - ge - ben;

(8b)

Va - ter uns-er im Him-mel-reich,

(III, 142)

Nun Herr, wess soll ich mich trösten ?

VII A (52) B (22)

daß sie ruh-(en) sind die Tot-(en)

C (80) D (18)

(instr.) se-lig sind die Tot-(en)

Schlussatz einleitet. Das Gebet aus Satz III ist hiermit endlich in Erfüllung gegangen. Für Liebhaber von »Urmotiven« kann man allein in diesem Satz über das »Vaterunser«-Motiv eine komplette Sammlung finden (VII,18, 22, 50, 80).

Im 2. Satz sahen wir im Abschnitt *Aber des Herrn Wort* (II,198), wie die Chormelodie *Allein Gott* von der ursprünglichen *Wer nur den lieben Gott* abgeleitet wurde. Auf entsprechende Weise scheint Brahms im 3. Satz das *Vater unser im Himmelreich* von *Christ lag in Todesbanden* abgeleitet und diese Melodie als Inspiration zum Thema im 3. Satz benutzt zu haben. Ob es sich tatsächlich so verhält, lässt sich nicht bestätigen – doch können wir feststellen, dass grosse Übereinstimmung zwischen Melodieform und Texthaltung in bzw. *Vater unser im Himmelreich* und *Herr, lehre doch mich* besteht. Einen anderen Zusammenhang zwischen der Melodieform im 3. Satz und dem übrigen Werk hat sich nicht nachweisen lassen.

9. »Der Gerechten Seelen«

Der Schluss des 3. Satzes hat Brahms Probleme verursacht. In einem Brief an seinen Verleger Rieter-Biedermann schreibt er am 29. Mai 1868 aus Hamburg: »... Was ich an Stiefel in Winterthur und Baden durchlaufen um den berüchtigten Orgelpunkt zu finden, rechne ich nicht. Praktisch an dem Werk ist wohl vor allem, dass man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann ...«. ²⁵

Im Januar 1866 hatte Brahms in Hamburg sein Textblatt aus dem Jahre 1861 für die Sätze I-IV wiedergefunden. Von Februar bis Mitte April wohnte Brahms bei seinem Freund Julius Allgeier in Karlsruhe, wo er seine Arbeit am Requiem fortsetzte und den ersten Teil des 3. Satzes schrieb. Diese Arbeit wurde von Ende April an in Winterthur bei Rieter-Biedermann weitergeführt, dessen Frau und Tochter ihm mit dem Auffinden neuer Texte für die weitere Arbeit behilflich waren. ²⁶

Wie aus dem zitierten Brief hervorgeht, bereitete die Gestaltung der abschliessenden Fuge grosse Qualen. Der Satz sollte nicht nur an die vorhergehenden Sätze anknüpfen, sondern auch auf den – oder möglicherweise die – abschliessenden Satz/Sätze hinweisen. Auf den 36 Doppeltakte langen Orgelpunkt, der mit unerbittlicher Bestimmtheit von »Gottes Hand« zeugt, baut Brahms nicht nur ein weit gesponnenes Fugenthema (9a), sondern auch einen Kontrapunkt, der die Motive des Fugenthemas teils antizipiert, teils imitiert (9b). Diese doppelte Version des Themas bringt uns nicht nur einen überwältigenden Eindruck von dem Gewimmel »der Gerechten Seelen«, sondern gibt auch gute Möglichkeiten, um eine Reihe von Motiven aus den früheren Sätzen einzuflechten. Und hier wird nicht an Assoziationen gespart: Am Anfang des Fugenthemas (9a) verstecken sich die einleitenden Töne des Chorals *Wer nur den lieben Gott* (9c). Derselbe Themenanfang fasst jedoch auch unser Motiv A: *Selig sind*, während der Kontrapunkt in den betonten Hauptnoten das Motiv B aus dem 2. Satz des Trauermarsches versteckt (9d). Der Kontrapunkt bringt auch ein Septimmotiv, während das Fugenthema am Ende über den verminderten Septakkord kadenziiert (9e).

Auch das einleitende Vorspiel zum 1. Satz »spukt motivisch umher« jedoch auf eine recht unerkennbare Weise: eine Version in retrograder Umkehrung (9f), also ein »Motiv D« (9f). Recht auffallend wird diese konstruierte Wendung ganze dreimal im Thema und Kontrapunkt wiederholt; das Fugenthema ist im Ganzen so speziell konstruiert, dass es anderes und mehr enthalten muss als Reminiscenzen früherer Motive – und das ist denn auch der Fall.

Zwei weitere Themen sind im Fugenthema verschleiert: am Anfang wird notengetreu ein grosser Teil des Themas für den 4. Satz *Wie Lieblich sind* zitiert

9. Der Gerechten Seelen

(9b) ob.

(9a)

Der Ge-recht-en seelen sind in Got-tes Hand und keine Qual rüh-ret sie an,

(9c)

Motiv A

(9d) Motiv B

(9e)

(instr.)

(9e)

(rüh-ret sie an)

(9f) Motiv D'

(sind in Got-tes Hand)

"Motiv A"

(9g) 4. Satz

wie lieb-lich sind dei-ne Wö-hnung-en

(9h) 5. Satz

(instr.)

9g) und die Fortsetzung ist nicht nur notengetreu, sondern auch in richtiger Tonart das Thema für den 5. Satz (9h).

Diese Verkettung des Fugenthemas *Der Gerechten Seelen* mit den beiden folgenden Sätzen führt jedoch ein Paradox mit sich: fasst man die Wendungen

(9g) und (9h) als Zitate auf, müssen sie beide vor Juni 1866 komponiert oder wenigstens konzipiert worden sein, da Brahms zu diesem Zeitpunkt die Orgelpunktfolge abschliesst. Wir wissen aber, dass der 5. Satz erst im Mai 1868 geschrieben wurde. Andererseits ist es schwer, sich vorzustellen, wie das Fugenthema (9a) gerade diese eigentümliche Gestaltung hätte bekommen können, wenn es nicht als Rahmen für die beiden genannten Themen gedacht war. Ohne diese innere Logik wirkt die Themenkonstruktion eher bizarr.

Doch nun lag auch der 4. Satz 1866 vor. Im Februar 1865 hatte Brahms seine hochgeliebte Mutter Christiane verloren, und das gab aller Wahrscheinlichkeit nach den Anstoss dazu, die Arbeit an dem Requiem wiederaufzunehmen. Am 1. Maj desselben Jahres konnte Clara Schumann jedenfalls aus London an Brahms schreiben: »Der Chor aus dem Requiem gefällt mir sehr, ich denke, er muss wunderschön klingen –, namentlich gefällt er mir sehr bis zu der figurierten Stelle, die ich da, wo sie sich weiter fortspinnt, nicht so gern habe:



doch, das ist eine Kleinigkeit! Ich hoffe, Du lässt das Requiem nicht verduften, wirst es auch nach so schönem Anfang nicht thun. Wohl sind mir die schönen deutschen Worte lieber als die Lateinischen – Dank dafür auch ...«.²⁷

Der 4. Satz muss somit in der Periode Februar-April 1865 entstanden sein, und er konnte deshalb ohne Schwierigkeiten in die Orgelpunktfolge eingehen. Die deutliche Markierung auch des Themas für den 5. Satz könnte deshalb zu der Annahme führen, dass Brahms schon in Winterthur eine klare Vorstellung, nicht nur von der Textvorlage, sondern auch von der thematischen Grundlage des 5. Satzes hatte. Wie wir sehen werden, scheint Brahms nämlich für diesen 5. Satz eine Vorlage benutzt zu haben, die er schon 1860 in Hamburg komponiert hatte. Es ist deshalb für ihn nicht schwer gewesen, sich an seine ursprüngliche Idee zu erinnern, obgleich der 5. Satz erstmal aufgegeben und erst im Mai 1868 komponiert wurde.

Diese Vermutung stimmt völlig überein mit Klaus Blums Annahme, dass eine vorläufige 5-sätzliche Version mit der Satzreihenfolge I-II-III-V-IV im Sommer 1866 vorhanden war. Nach dem Auffinden neuer geeigneter Texte wurden die Sätze IV und V umgetauscht zu der jetzigen Reihenfolge, und das Werk wurde zu sieben Sätzen erweitert. Erst im Herbst 1866 wird der 5. Satz wieder aufgegeben, und das Werk in der 6-sätzigen Version am 10. April 1868 in Bremen uraufgeführt. Erst hiernach wurde es klar, dass der 5. Satz nicht

entbehrt werden konnte, und er wurde – sehr schnell – im Mai 1868 geschrieben und in das gesammte Werk eingefügt.²⁸

Aber dass Brahms zu dieser Zeit schreiben konnte: »Praktisch an dem Werk ist wohl vor allem, dass man durchaus jeden Satz einzeln aufführen kann,« sagt wohl mehr über Brahms' Bescheidenheit und Wohlwollen dem Verleger gegenüber, als über die innere Struktur des Requiems.

10. »Du bist A und O«

»Umfangend umfassen!«. Mit dieser zentralen Linie schildert Goethe in seiner berühmten Hymne *Ganymed* die Zusammenschmelzung der göttlichen Natur mit dem strebenden Menschen. Auf entsprechende Weise sucht Brahms im 4. Satz *Wie lieblich sind deine Wohnungen* mit musikalischen Wirkungsmitteln die Vereinigung des Himmlischen mit dem Irdischen zu zeigen. Beginnend mit dem berühmten »modernen« Septakkord beugt die einleitende instrumentale Phrase hinunter und spiegelt sich in dem aufwärtssteigenden Thema (IV). Nicht nur sind die beiden Themen symmetrisch; auch das einzelne Thema ist in sich symmetrisch auf der Oktave aufgebaut (siehe die angegebene Phrasierung in den Bläserstimmen) und hat damit das Motiv aus dem 1. Satz *getröstet werden* zur vollkommenen Harmonie entwickelt (10a). Noch ein Thema im selben Satz hat eine solche symmetrische Gestaltung: *mein Leib und Seele freuen sich*, Takt 66.

Spiegelformen kommen in diesem Satz mehrmals vor. Das einleitende *Wie lieblich sind* (10b) wird gegen Schluss des Satzes in der Wendung *die loben dich immerdar*, Takt 124 etwas frei gespiegelt, und dieses Fugathema wird noch einmal gegen Schluss gespiegelt, Takt 143, und gewinnt dadurch fast die Form des ursprünglichen Themas. Auch sekundäre Figuren wie der Skalenaufgang am Anfang des Satzes (Takt 37) entsprechen der abwärts gerichteten Skala am Schluss des Satzes (Takt 155). Die symmetrischen Motivformen tragen so in höchstem Grade zur inneren Harmonie des Satzes bei, ähnlich den früher erwähnten vielen dominantischen Septimwirkungen.

Doch ebenso wesentlich für den Charakter des Satzes ist die leichte Dreiviertel-Taktart und die Entfaltung der Themen darin. Ein grosser Teil des einleitenden Themas stammt ja aus früheren Sätzen, aber es bekommt in dieser Ausführung einen fast idyllischen Charakter, der den Gedanken auf den Choral IN DULCI JUBILO (*Nun singet und seid froh*) lenkt (10c). Gerade dieser Choral schildert Anfang und Ende: »Du bist A und O« und ist selbst in seinem melodischen Aufbau gespiegelt! (10c). Diese Melodie hat deshalb viele Gleichheitspunkte mit den symmetrischen Motiven im Satz IV.

10. Du bist A und O.



Doch nicht nur der Themenanfang *Wie lieblich sind* hat diese Bekanntheit, auch die zweite Hälfte des Themas *Herr Zebaoth* wirkt unmittelbar wohl bekannt. Ob Brahms hier wohl eine andere Choralmelodie im Sinn gehabt hat: *Valet will ich dir geben*? Im letzten Teil dieses Psalms lautet der Text: *Im Himmel ist gut wohnen, hinauf steht mein Begier*; - die Verbindung zu Psalm 84 im Requiem ist offenbar. Und sehen wir uns die entsprechende Melodie an, so ist diese fast identisch mit dem Thema bei Brahms (*Herr Zebaoth, Herr Zebaoth*) – Beispiel 10d.

Natürlich ist dies kein »Beweis« dafür, dass Brahms diese Choralmelodie im Sinne hatte. Er kann auf anderen Wegen zu der gleichen Gestaltung gekommen sein. Zurück bleibt, dass, welche Vorstellung Brahms denn auch gehabt

haben mag, er diesen Satz in einer Weise gestaltet hat, die viele Gleichheitspunkte mit gerade diesen beiden Choralmelodien hat und *nicht* mit anderen. Von Dietrich wissen wir, »dass er beim Componieren sich gern an Volkslieder erinnerte, und dass die Melodien sich dann von selbst einstellten«. Es scheint so, dass Brahms eher an Choralmelodien als an Volkslieder gedacht hat, und auch an andere Choralmelodien als *Wer nur den lieben Gott lässt walten*.

11. »Der Holdseligen sonder Wank«

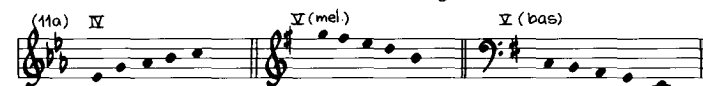
Mit dem 5. Satz wird ein Thema aus dem 1. Satz wieder aufgenommen: die Entwicklung von »*Leid*« zu »*Trost*«. Beide Elemente sind in dem instrumentalen Vorspiel zum 5. Satz enthalten: in der Bassstimme ein schwer schreitendes Motiv mit Anklang an *Sie gehen hin und weinen* aus dem 1. Satz; in der Oberstimme ein helles und biegsames Thema, das in gewissem Grade sich anlehnt an *Wie lieblich sind deine Wohnungen* im 4. Satz. Melodie und Bas im Vorspiel spiegeln beide das einleitende Motiv aus dem 4. Satz (Beispiel 11a; IV, V[Mel] und V[Bas]). Das instrumentale Vorspiel bekommt textlichen Ausdruck in den beiden folgenden Abschnitten: *Ihr habt nun Traurichkeit* (T.4) über dem Bassmotiv und die Hauptbotschaft: *Ich will euch wiedersehen* (T. 16) über der Melodiestimme. Das Vorläufige bei der »*nun Traurichkeit*« wird präzisiert dadurch ausgedrückt, dass dieser ganze Abschnitt in der Dominanttonart D-Dur gehalten ist, und erst mit dem Nachsatz *Ich will euch wieder sehen* setzt die Haupttonart G-Dur wieder ein (T.16).

Über dem gleichen Motiv, aber in augmentierter Form wird im Chor mit Worten, die aus Jesaias 66,13 geholt sind, hinzugefügt: *Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet*. Mit Sorgfalt hat Brahms hier den Nachsatz: *In Jerusalem findet Ihr Trost* ausgelassen und damit den Worten eine ganz andere Adresse gegeben.

Es sind u.a. diese Linien, die zu der Annahme geführt haben, dass Brahms das Requiem in Erinnerung an seine Mutter gestaltet hat. Hierüber schreibt Kalbeck:

»Aus den Umständen, welche das Entstehen und Erscheinen des Werkes begleiten, ist von den Freunden des Tondichters der Schluss gezogen worden, Brahms habe das Requiem auf den Tod seiner Mutter gesungen, und er selbst hat ihnen weder zugestimmt noch widersprochen. So betonte Joachim in der schönen Gedächtnisrede, die er am 7. Oktober 1899 bei der feierlichen Enthüllung des ersten Brahms-Denkmal in Meiningen hielt, dass die »erschütternden Klänge, die kaum in der Kirche verdrauschten, dem frommen Gemüt eines

11. Der Holdseeligen sonder Wank



um die heissgeliebte Mutter Trauernden entquollen«, und rief aus: »In der ganzen Kunstgeschichte gibt es kein edleres Denkmal kindlicher Pietät zu verzeichnen!« Reimann, der erste, allzu flüchtige Biograph des Meisters beginnt sein Requiem-Kapitel mit den Worten: »Brahms hat das Requiem nach dem Tode seiner von ihm auf das innigste geliebten Mutter geschrieben.« Vorsichtiger drückt sich Deiters in seinem Essay über Brahms aus (»Samm- lung musikalischer Vorträge« Nr. 23, 24 und 63), wenn er sagt: »Die erste Entstehung eines solchen Werkes in der Seele des Komponisten entzieht sich natürlich der Kenntnis, und ob es eigene Erlebnisse waren, die ihm den Impuls gaben, würde nur er selbst sagen können.« Und gerade Deiters hätte sich darauf berufen können, dass Brahms, als er ihm 1868 den fünften Satz vor- spielte, bei den Worten »Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet«, zu erkennen gab, er habe dabei an seine eigene Mutter gedacht (nach einer persönlichen Mitteilung von Deiters).«²⁹

Doch auch Siegfried Ochs ist – zwar unwissentlich – in die Sache involviert gewesen. 1889 traf er sich zum ersten Mal mit Brahms in Berlin, und darüber erzählt er:

»Durch Bülow kam ich mit Brahms zusammen und habe ihn oft gesprochen. Er bezeugte mir ohne weiteres ein sehr erfreuliches Wohlwollen, und das war so gekommen: Meine Oper, von der ich früher sprach, trägt auf dem Titelblatt eine Widmung an meine Frau, die aber für Fernerstehende nicht ohne weiteres verständlich ist. Es sind die Anfangsnoten eines Brahms'schen Frauenchors:



jedoch ohne den zu ihnen gehörenden Text. Den Klavierauszug der Oper hatte Brahms bei Bülow zu sehen bekommen und die geheimnisvolle Widmung, die er natürlich sofort lesen konnte, hatte ihm Spass gemacht.«³⁰

Wenn Brahms Ochs gegenüber »ohne weiteres ein sehr erfreuliches Wohlwollen« bezeugen konnte, war es wohl kaum, weil es ihm »Spass gemacht« hatte, sich auf diese Weise zitiert zu sehen, sondern eher, weil er wahrscheinlich selbst zwanzig Jahre vorher dasselbe Motiv auf ganz entsprechende Weise benutzt hatte! Es handelt sich um das Chorlied: *Der Holdseligen sonder Wank sing' ich fröhlichen Minnesang* (11b). Der Text war von J. H. Voss, und das Lied ist das erste von »Zwölf Lieder und Romanzen«, das Brahms für seinen Hamburger Frauenchor schrieb, und wovon Nr. 1 am 15. Januar 1861 unter Brahms Leitung uraufgeführt wurde.

Die Herausgabe der Lieder liess auf sich warten. Simrock zeigte zuerst kein Interesse und erst nach Jahren am 6. September 1865 bot Brahms aufs neue Simrock diese Chorsätze an, den 16. September Breitkopf & Härtel. Keiner der Verleger schien interessiert gewesen zu sein, denn im Oktober 1866 kommen die Chorlieder bei Rieter-Biedermann als Opus 44 heraus. Danach folgte das Requiem als Opus 45 zwei Jahre später. In den Jahren 1865-66, wo Brahms nach dem Tode seiner Mutter das Requiem erweiterte und beendete (doch ohne den 5. Satz!) – der letzte Satz ist datiert *im Sommer 1866* – hat er also diese Chorsätze häufig in Verbindung mit Korrektur und Revision in Händen gehabt.³¹ Der Text zu diesem »Minnelied« Opus 44,1 lautet:

Der Holdseligen sonder Wank
sing ich fröhlichen Minnesang,
denn die Reine
die ich meine,
winkt mir lieblichen Habe-dank.

Ach bin inniglich minnewund,
gar zu minniglich küsst ihr Mund,
lacht so grüsslich,
lockt so küsslich,
dass mir's bebt in des Herzens Grund.

Gleich der sonnigen Veilchenau
glänzt der wonnigen Augen Blau,
frisch und ründchen
blüht ihr Mündchen
gleich der knospenden Ros im Tau.

Ihrer Wängelein lichtet Rot
hat kein Engelein, so mir Gott!
Eia! sass ich
unablässig
bei der Preislichen bis zum Tod!

Vermutlich hat Brahms in dieser erhabenen Huldigung des Weiblichen viele seiner Gefühle für »die heissgeliebte Mutter« (Joachim) / »die auf das innigste geliebte Mutter« (Reimann) wiedererkannt. Johannes liebte seine Mutter und das Gefühl war gegenseitig. Dietrich berichtet aus dem Jahre 1861: »Mit seiner lieben guten Mutter, die mit ihrer schlichten Einfachheit reiche Herzensbildung vereinigte, sass ich Morgens beim Frühstück oft behaglich zusammen; ihr Johannes bildete dann immer die unerschöpfliche Quelle unseres angeregten Gesprächs.«³² Es ist denn auch auffallend, dass Brahms kurz nach dem Tode seiner Mutter sich nochmals energisch um die Herausgabe dieser frühen – und musikalisch nicht besonders aufsehenerregenden – Chorlieder bemühte.

Vor Allem ist aber die grosse Übereinstimmung in den Melodieformen von *Der Holdseligen sonder Wank* und *Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet* so auffallend, dass es unleugbar Deiters Auskunft darüber unterstützt, dass Brahms mit dieser letzten Wendung an seine eigene Mutter gedacht habe.

12. TE DEUM

Mit der Erweiterung der Trauerkantate von 4 zu 7 Sätzen bekam Brahms die Gelegenheit dazu, teils Texte einzubeziehen, die eine Verbindung mit dem Tode der Mutter hatten – wie es mit dem 5. Satz geschah – teils die Ideen zu resümieren und abzurunden, die in den vorhergehenden Sätzen angeführt waren: die Entwicklung von Moll zu Dur im 2. Satz, kulminierend mit den Fanfarenmotiven über die Durterz, Quart, Quinte und Oktave; die symbolische Umkehrung von Themen im 1. Satz; die Septime als Ausdruck der Freude und Harmonie und endlich die Spiegelung der Motive und die symbolische Anwendung symmetrischer Motive im 4. Satz. Alle diese Elemente werden in der grossen Schlussfuge im Satz VI vereinigt.

Das einleitende Fugenthema enthält zusammen mit dem instrumentalen Kontrapunkt eine ganze Reihe dieser Elemente (VI,208). Erst die »Urmotive« A-D: das Fugenthema wird mit dem Motiv B aus dem Trauermarsch eingeleitet, in Gegenstellung zu Motiv A in dem instrumentalen Kontrapunkt (VI,208,B). An dieser Stelle wird wieder die ganze Choralperiode zitiert: *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, deren Text erst hier der Ganzheit entspricht (VI,208,A). Als Gegensatz zum fallenden B-Motiv im Fugenthema kommt auch das steigende D-Motiv (VI,208,D), und dieser Kontrast zwischen steigender und fallender Bewegung wird eines der wichtigsten Elemente der Fuge.

Bei den 4 Einsätzen in der ersten Durchführung der Fuge kommen die Beantwortungen in traditioneller Weise im Quintenabstand [siehe die Themeneinsätze Beispiel 1. (208)] Aber sofort danach setzt ein neuer Kontrapunkt ein, eine Ausfüllung der 7 Skalatöne: *und durch deinen Willen haben sie das Wesen*, 1.(224). Das Motiv, das unmittelbar etwas konstruiert wirkt, soll wohl hier als ein symbolischer Ausdruck für Vollkommenheit angesehen werden; wie nahe Brahms hier – vermutlich unwissentlich – trotzdem den alten Choralmelodien kommt, sieht man an dem Beispiel 12a, eine Choralmelodie *Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, Kraft und Macht*, die in all ihrer textlichen Schwulstigkeit dieselbe Schriftstelle paraphrasiert: die Offenbarung Johannes 4,11. Auch hier wird die Allmacht und Vollkommenheit des Herrn durch die aufsteigende Skalabewegung zur Oberoktave gezeigt.³³ Gerade der Aufschwung zur Oberoktave hatte an mehreren Stellen im Requiem symbolische Bedeutung, und die 2. Durchführung des Fugenthemas geschieht denn auch mit Beantwortung auf der Oberoktave, 2. (228) und 2.B(228).

In der 3. Durchführung wird die letzte Hälfte des Themas vorgestellt: *zu nehmen Preis und Ehre*, Motiv D, als selbständiges Thema in Engführung mit Themeneinsätzen in steigenden (Dur)Terzen, 3.(267) und 3.D(267). Dem entspricht die folgende 4. Durchführung über dem ursprünglichen Motiv B mit Themeneinsätzen in fallenden Sexten, 4. (271) und 4.B(271).

Doch das steigende Motiv D bekommt wieder die Oberhand und wird zuletzt in der 5. Durchführung im Septimenabstand eingesetzt, 5.(282); und während die Chorstimmen – vom Text ausgehend – den Auftakt beibehalten, wird die Figur in den Instrumentalstimmen zu einem A-Motiv geändert, 5.A(282), das über 7 aufsteigende Septimeneinsätze die vorläufige Kulmination des Satzes erreicht mit dem *Ehre und Kraft* auf dem D⁷-Akkord Takt 289.

Von diesem Punkt an geschieht ein plötzlicher Stilwechsel – mit der Phrase *denn du hast alle Dinge erschaffen*, Takt 291, sind wir in einer ganz anderen Welt, einer Welt, die wir jedoch einen Augenblick ruhen lassen werden, um

12. TE DEUM

(VI, 208) Herr, du bist wür- dig zu nehmen Preis und Eh- re und kraft, Herr, |

B. D.

A.

(instr.)

1. (208)

(129)

Preis, Lob, Ehr, Ruhm, Dank, kraft und Macht

1. (224)

1. (224) B

Herr, du bist wür- dig zu neh- und durch deinen Wil- len haben sie-

2. (228) Herr, ...

2. B (228)

3. (267) zu nehmen Preis und Eh-re, zu nehmen Preis und Eh-re

3. D (267)

4. (271) Herr, ...

4. B (271)

5. (282)

5. A (282)

6. (304) Herr, ... Herr, ...

6. B (304)

7. (330) Herr, ... Herr, ...

7. B (331)

8. (339) A / D

TE DE - UM (LAU-DAMUS)

9. I. II. III. IV. V. VI. VI

TE DEUM

die weitere Entwicklung der Fuge zu verfolgen. Über das Motiv B kommt jetzt die 6. Durchführung, diesmal mit den Themeneinsätzen in steigenden Quarteten, 6.(304). So wie das B-Motiv gestaltet ist, bedeutet das, dass jeder Themeneinsatz um eine Septime über dem vorhergehenden Ton folgt, 6.B(304). Diese Durchführung leitet zu einem neuen Aufbau auf dem A/D-Motiv durch Einsätze im Septimenabstand, kulminierend im Takt 315 auf dem E⁷-Akkord – und noch einmal danach wechselt die Musik jäh den Charakter.

Die letzte – und siebte! – Durchführung des Fugenthemas geschieht mit Themeneinsätzen in Sekundenabstand! 7.(330) und 7.B(331). Hiermit hat Brahms die Skala ausgefüllt und Themeneinsätze in allen 7 Intervallabständen von der Sekunde bis zur Oktave gebracht. Die volle Harmonie ist wiederhergestellt, und die Fuge kann enden – aber vorher wird noch einmal das A/D-Motiv mit den 4 zentralen Noten in Vergrößerung gebracht. In dieser Version wird das Motiv *symmetrisch* über den Tönen H-D-E-G, 8.(339). Mit diesen 4 Tönen als krönendes Motiv hat Brahms als Motto für das Werk noch ein Zitat gebracht: das alte TE DEUM – *Herr Gott, dich loben wir* – ein Schlusszitat dieses gewaltigen Werkes würdig. Und wieder ist das Kleinste dem Grössten angepasst; das TE DEUM-Motiv geht als entscheidendes tonales Element im Aufbau des Werkes ein. Ebenso wie das Motiv C im 1. Satz den tonalen Plan des Satzes ausmachte, geht das TE DEUM-Motiv in den tonalen Plan der 7 Sätze des Requiems ein:

F-B-D-Es-G-C-F

wo die Sätze II-V diesem symmetrischen Motiv entsprechen, Beispiel 9.

Mit der starken Unterstreichung der Septime und der Zahl 7 in der Schlussfuge liegt es nahe, sich vorzustellen, dass Brahms noch bei der Ausarbeitung der Fuge sich ein Werk in 7 Sätzen gedacht hatte, das dann aus praktischen Gründen zu 6 geändert wurde.

Wir wollen nun aber zur Schlussfuge zurückkehren und uns die Abschnitte Takt 291 und 317 näher betrachten: beide Male wird die fortwährende Lobpreisung unterbrochen und räumt einem singenden Schumannschen Epilogthema den Platz ein: »*denn du hast alle Dinge erschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen*«. Zu wem spricht Brahms hier? Die Worte sind fortgesetzt an den Herrgott gerichtet, doch in der Musik ist Schumann gegenwärtig. Dieser schwebende Charakter der Musik kehrt wieder in dem zentralen Teil des 7. Satzes: »*dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werke folgen ihnen nach*«. An beiden Stellen wird das Schöpfungswerk genannt

– das himmlische und das menschengeschaffene – doch im ersten Fall heisst es weiter: *»und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen«*. Gedenkt Brahms mit diesen Worten seines verstorbenen Freundes und Wohltäters Robert Schumann? Sind es diese Worte, mit denen er für die Anregung und Aufmunterung dankt, die er als blutjung bekam, als Schumann am 28. Oktober 1853 in der *»Neuen Zeitschrift für Musik«* schrieb:

»Ich dachte, ... es werde und müsse ... einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt.«

Und hiermit sind wir wieder bei der nie verstummten Diskussion, ob Brahms sein Requiem zur Erinnerung an seine Mutter, oder zum Andenken an den Freund Robert Schumann geschrieben hat. Wie wir gesehen haben, war die erste Annahme unter Brahms' Freunden die allgemeine, und auch der Kritiker Hanslick hatte 1875 diese Auffassung: *»Brahms soll das Requiem, selbst in tiefster Gemütsbewegung, nach dem Tode seiner zärtlich geliebten Mutter geschrieben haben. Ein schöneres Denkmal hat kein Sohn seiner Mutter gesetzt.«*³⁴

Mit seinem eingehenden Wissen um Brahms störte es jedoch Kalbeck, dass so viele Menschen Schumanns Bedeutung für den jungen Brahms ganz vergessen hatten und auch, wie tief betroffen von Schumanns Krankheit und Tod er gewesen war. Kalbeck veröffentlichte deshalb 1885 einen Aufsatz mit dem zu diesem Zeitpunkt recht provozierenden Gesichtspunkt, das Requiem sei zur Erinnerung an Robert Schumann geschrieben worden. Hierüber berichtet Kalbeck selbst:

»Wir haben diese Zeilen eine Herausforderung genannt; denn sie waren in der Absicht geschrieben, Brahms zu einer authentischen Äusserung über jenes obenerwähnte, schon damals kursierende Gerücht zu bewegen. Er beehrte mich auch, gleich, nachdem er den Artikel gelesen hatte, mit seinem Besuche und plauderte eine Stunde lang über alles mögliche. Beim Abschied, als er in der Tür stand, drehte er sich noch einmal um, und sagte wie einer, der etwas

vergessen hat: »Wollen Sie mir einen Gefallen tun? Dann schicken sie doch das gestrige Morgenblatt der »Presse« an Frau Schumann mit einem schönen Gruss von mir.« Es widerstrebte ihm offenbar, sich über einen Gegenstand, der ihn so nahe berührte, auszusprechen, und ich unterliess es, darauf zurückzukommen. Sein Wunsch aber zeigte, das ich das Richtige getroffen hatte.«³⁵

Erst 1908 erfuhr Kalbeck von dem Textblatt aus dem Jahre 1861, worauf die Texte für die Sätze I-IV angegeben waren, und aus denen weiterhin hervorging, dass der 1. Satz und der erste Teil des 2. Satzes schon zu diesem Zeitpunkt komponiert waren. Kalbeck wurde hiermit in seiner Annahme bestätigt. Jüngst hat Klaus Blum in seinem Buch noch eine Reihe Indizien vorgelegt, die Kalbeck in seiner Annahme unterstützen.³⁶

Und was kann die vorliegende Untersuchung uns denn in dieser Hinsicht erzählen? Was den 4. Satz anbelangt, wird wohl jetzt allgemein angenommen, dass der Satz im Frühjahr 1865, unter dem Einfluss des Todes der Mutter kurz vorher, geschrieben wurde. Wohl war der Text in Gedanken an Schumann gewählt worden, doch die musikalische Ausführung ist ganz anders als die der früheren Teile des Werkes; und die Melodien der Kirchenlieder, die hierzu die Assoziationen gegeben zu haben scheinen: *Nun singet und seid froh* und *Valet will ich dir geben* sind von einer »Lieblichkeit«, die sich klar von *Wer nur den lieben Gott lässt walten* und den übrigen gefundenen Chormelodien unterscheiden. Dieser 4. Satz muss in Gedanken an jemand anderen als Schumann gestaltet worden sein: die heissgeliebte Mutter Christiane.

Für den 5. Satz hat Brahms nach seiner Mutter Tod sowohl den Text als auch die melodische Form gestaltet. Hier muss die auffallende Verwandtschaft mit dem Chorsatz *Der Holdseligen sonder Wank*, verglichen mit Deiters Auskunft darüber, dass Brahms mit gerade dieser Wendung an seine Mutter gedacht habe, zu dem Schluss führen, dass dieser 5. Satz der Erinnerung an die Mutter gewidmet ist. Dass Brahms dann erstmal – vielleicht aus persönlicher Bescheidenheit – diesen Satz aus dem gesammelten Werk hat wegfallen lassen, kann an dieser Annahme nicht rütteln. Dass das Werk auf diese Weise eine »doppelte« Widmung bekommt, kann vielleicht auch erklären, weshalb Brahms Kalbecks Aufsatz nicht persönlich an Clara Schumann senden wollte: Kalbeck konnte für die Auffassung eintreten, dass das Werk Robert Schumann gewidmet war, Brahms konnte es nur teilweise.

Andere Züge in unserer Untersuchung weisen jedoch weiter auf Robert Schumann hin: die Anwendung der Chormelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten* in den Sätzen II und VI; die »Schumannschen« Abschnitte im Trioteil des 2. Satzes, in der Schlussfuge zum 6. Satz und im Mittelteil des 7. Satzes.

Auch die abgeleiteten »neuen« Choralmelodien *Allein Gott in der Höh sei Ehr* und *Vater unser im Himmelreich* sind auf sonderbare Weise mit Schumanns Namen verbunden. Hiermit verhält es sich folgendermassen:

»Seitdem die Generalsynode des Jahres 1846 in Berlin den Beschluss fasste, eine Einigung über 300 allen evangelischen Landesgesangbüchern einzuverleibende Kernlieder herbeizuführen, ist die Frage nach eines »Einheitsgesangbuchs« für die deutschen evangelischen Landeskirchen nicht zur Ruhe gekommen ... So entstand das »Deutsche Evangelische Kirchengesangbuch. In 150 Kernliedern 1854.«³⁷ Im selben Jahr erschien das entsprechende Choralbuch, ausgearbeitet von Johannes Zahn u.A.. Der Ursprung der einzelnen Choralmelodien geht aus den umfassenden Revisionsbemerkungen hervor, und die von Brahms verwendeten *Allein Gott* und *Vater unser* können beide auf eine Sammlung zurückgeführt werden, die 1539 in Leipzig erschien. Der Name des Herausgebers war Valentin Schumann.

Nur drei Choralmelodien entstammen in ihrer ältesten Version dem »Schumanns Choralbuch«. Ausser den beiden erwähnten handelt es sich um die Melodie *Vom Himmel hoch*. Tatsächlich wird auch diese Choralmelodie im Requiem kurz zitiert: im 1. Satz T.23 (Sopranstimme) und im 2. Satz T.204 (1. Flöte etc.), aber kommt sonst nicht in den übrigen Sätzen vor.

Kann aber Brahms dieses gewusst haben und auf diese Weise eine »versteckte Widmung« in die 3 ersten Sätze eingearbeitet haben? Die Frage lässt sich kaum beantworten, die Möglichkeit dafür, dass es sich wirklich so verhält, liegt jedoch vor!

(Deutsche Übersetzung Karen Krogh)

(Notenkalligraphie Tore Tvarnø Lind)

Quellenangaben

1. Albert Dietrich: Erinnerungen an Johannes Brahms. Leipzig 1898, 3.
2. Berthold Litzmann: Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen I-III. Leipzig 1902-1908.
3. Andreas Moser: Johannes Brahms in Briefwechsel mit Joseph Joachim I-II. Berlin 1912. I,31.
4. Dietrich, 45.
5. Max Kalbeck: Johannes Brahms I-IV. Hier I,307. I Wien und Leipzig 1904, II-IV Berlin 1908-14.
6. Kalbeck II,248-59.
7. Klaus Blum: Hundert Jahre Ein deutsches Requiem. Tutzing 1971, 96.
8. Kalbeck II,252.
9. Siegfried Ochs: Geschehenes, gesehenes Leipzig und Zürich 1922, 301.

10. Blum, 91.
11. William S. Newman. Music Review XXIV (1963), 190.
12. John Gardner: A Note on Brahms' Requiem. Musical Times XCV (1954), 649.
13. Michael Musgrave: Historical influences in the growth of Brahms's 'Requiem'. Music & Letters 53/1 (1,1972), 3.
14. Blum, 97.
15. Kalbeck II,253.
16. Kalbeck II,257.
17. Kalbeck II,282.
18. Max Rudolf: A recently discovered composer-annotated score of the Brahms *Requiem*. BACH, The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute VII, 4. oct. 1976.
19. Eusebius Mandyczewski: Revisionsbericht, Beilage 1, Breitkopf & Härtel, E.d.R. Wiesbaden 1926.
20. Heinrich Schenker: Johannes Brahms, Oktaven und Quinten u.A. Wien, 1933.
21. Blum, 80.
22. Blum, 95.
23. Blum, 83.
24. Blum, 92.
25. Kalbeck II,254.
26. Kalbeck II,253.
27. Blum, 27.
28. Blum, 101.
29. Kalbeck II,248.
30. Ochs, 296. (Ochs erinnert hier fälschlich die Taktart als 3/4)
31. Margit & Donald M. McCorkle: Johannes Brahms, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Henle Verlag, München 1982.
32. Dietrich, 34.
33. »Preis, Lob, Ehr, Ruhm, ...« hier nach dem Choralbuch der Evangelischen Brüder-Gemeinen, Leipzig 1784.
34. Eduard Hanslick: Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870-1885. Berlin 1886, 136.
35. Kalbeck II,250.
36. Blum, 101.
37. Melodienbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch Berlin 1927, Vorwort III.

Resume på dansk

Motiv, ord og de tysk-evangeliske koralmelodier i »Ein deutsches Requiem« af Johannes Brahms.

I den foreliggende artikel søges afdækket sammenhængen mellem tekstindholdet og den musikalske udformning i Ein deutsches Requiem. Desuden påvises slægtskabet mellem Requiets tematiske udformning og en række af reformationstidens koralmelodier. Undersøgelsen omfatter 12 afsnit:

1. afsnit omhandler koralmelodien »*Wer nur den lieben Gott lässt walten*«, der længe har været betragtet som udgangspunkt for Requiem. Det vises, hvordan denne koral udnyttes af Robert Schumann og hvordan samme melodi hos Brahms indgår i beslægtede værker som klavertrioen op. 8 og klaverkoncerten op. 15.

2. afsnit viser, at »*Wer nur*« kun i meget begrænset omfang – i satserne I, II og IV – indgår i Requiem.

3. afsnit behandler de såkaldte urmotiver (se nodeeks. 3). Det vises, hvordan motiverne udnyttes symbolsk og i denne sammenhæng skifter betydning ved

ændring fra molfigur til durvariant. Det vises, at værkets symmetriske opbygning omkring sats IV i høj grad understreges gennem motivanvendelsen.

4. afsnit bringer en motivanalyse af afsnittet: »*Aber des Herrn Wort*«. Otte forskellige motiver indgår i dette korte afsnit, heriblandt citater af koralmelodierne: »*Wer nur den lieben Gott*«, »*Christ lag in Todesbanden*« og »*Allein Gott in der Höh sei Ehr*«; alle indgår som motiver i Requiets opbygning.

5. afsnit viser, hvordan koralmelodierne »*Allein Gott*« og »*Christ lag*« indgår i 1. sats og senere i værket.

6. afsnit omhandler oktavens symbolske betydning i værket og dens særlige tilknytning til ordet »*Herr*«.

7. afsnit viser septimintervallet og septimakkordens symbolske anvendelse ved begreber som ordet »glæde« eller som forvarsel om noget glædeligt og generelt som udtryk for fuldendt harmoni, som det fremgår af satserne IV, V og VII.

8. afsnit sammenholder temaet i 3. sats »*Herr, lehre doch mich*« med koralmelodierne »*Christ lag in Todesbanden*« og »*Vater unser im Himmelreich*«. Det vises, at den sidstnævnte koral får stor betydning i den centrale del af 7. sats: »*dass sie ruhen von ihrer Arbeit*«.

9. afsnit bringer en motivanalyse af den store orgelpunkt fuga »*Der Gerechten Seelen*«. De indgående motiver behandles, og det vises, at temaerne til såvel 4. som 5. sats citeres i betydeligt omfang.

10. afsnit behandler den 4. sats »*Wie lieblich sind deine Wohnungen*« og viser at dette tema er beslægtet med koralmelodierne: »*Nun singet und seid froh*« og »*Valet will ich dir geben*«. Den symmetriske melodiopbygning i den førstnævnte koralmelodi afspejles hyppigt i satsen.

11. afsnit omhandler 5. sats »*Ihr habt nun Traurichkeit*« og viser, at Brahms som sandsynligt forlæg for det indledende tema har benyttet en tidligere skrevet korsats: »*Der Holdseligen sonder Wank*«, som bringer en ophøjet hyldelse til kvinden. I 5. sats lyder teksten til denne vending: »*ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet*«. Den store overensstemmelse mellem korsatsen og temaet i 5. sats støtter den antagelse, at Brahms har skrevet 5. sats i mindet om sin moder.

12. afsnit viser først, hvordan de tidligere omtalte elementer forenes i slutfuget »*Herr, du bist würdig*«. De 7 gennemføringer omfatter temaindsatser i alle 7 intervalafstande fra kvint og oktav til sekund. Af temaet udledes et nyt symmetrisk motiv af form som det gamle TE DEUM: »*Herr Gott, dich loben wir*«. Strukturen i dette tema indgår i det tonale skema for Requiets 7 satser.

Afsluttende diskuteres værkets tilknytning til henholdsvis Brahms' moder og

Robert Schumann. Udfra det fundne synes især satserne IV og V at være knyttet til moderen, mens de øvrige satser og værket som helhed er skrevet i erindringen om Robert Schumann. De fundne »nye« koralmelodier »*Allein Gott*« og »*Vater unser*« sammen med endnu en koralmelodi »*Vom Himmel hoch*«, der også citeres i Requiem, har alle en besynderlig tilknytning til Schumanns navn. De stammer alle i deres ældst kendte version fra en koralbog, udgivet 1539 i Leipzig af bogtrykkeren Valentin Schumann.

Oprindelsen til disse melodier blev almindelig kendt med udgivelsen af Johannes Zahns koralbog i 1854. Og kun disse 3 koralmelodier har som deres ældste kilde »Schumanns koralbog«. Det er derfor muligt, at Brahms ved valget af netop disse 3 koralmelodier har indlagt en »skjult dedikation« i Ein deutsches Requiem.