

Die „**Tragische Ouvertüre**“ d-moll op. 81 schrieb Johannes Brahms im Sommer 1880 in Bad Ischl in zeitlicher Nähe zur „Akademische Festouvertüre“, op. 80, welche er anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde durch die Universität Breslau komponierte. *„Die eine weint, die andre lacht“*, schrieb der Komponist an den Komponisten und Dirigenten Carl Reinecke anlässlich einer bevorstehenden Aufführung in Breslau. So sind beide Ouvertüren *„ein Beispiel für des Komponisten Gewohnheit, von Zeit zu Zeit schnell nacheinander oder selbst gleichzeitig zwei Werke in derselben Form zu schreiben, die von entgegen gesetzten subjektiven Eigenschaften be-seelt werden.“* (Florence May, Schülerin von Clara Schumann in ihrer Brahms-Monographie). Brahms' „Tragische Ouvertüre“ ist ein Werk voller innerer Spannungen und Dramatik: Den Beginn markieren zwei Akkordschläge, die wie eine Antwort auf eine bereits vorangegangene Musik erscheinen, gefolgt von einem Streichermotiv, das harmonisch ziellos zwischen Dur und Moll changiert. Bald danach nimmt die Musik jedoch einen für Brahms' Schaffen singulären, fast koloristischen Tonfall an, der *„Vorbild für Gustav Mahlers 1. Sinfonie hätte sein können“* (Christian Martin Schmidt). Die *„Tragische Ouvertüre stellt selbständige musikalische Gedanken, Themen hin, aus welchen mit der den Componisten charakterisierenden strengen Logik das Ganze sich organisch entwickelt. Brahms hat für seine ‚Tragische Ouvertüre‘ kein bestimmtes Trauerspiel als ‚Sujet‘ im Sinne gehabt, sondern einen ‚Actus tragicus‘ [...] überhaupt. Die Ouvertüre fließt in einem ununterbrochenen Zuge, ohne Tact- und Tempowechsel dahin, durchweg erfüllt von einem pathetischen Ernste, der mitunter das Herbe streift.“*, schrieb Eduard Hanslick anlässlich der Wiener Uraufführung am 26. Dezember 1880. Die „Tragische Ouvertüre“ d-moll op. 81 wirkt wie ein einzeln stehender Sinfoniesatz und gehört von ihrer Anspruch ganz dem Bereich symphonischen Komponieren an.

Die ersten Anfänge des ‚**deutschen Requiem**‘ opus 45 gehen auf das Jahr 1854 zurück: In der Melodieführung des *„Denn alles Fleisch ...“* des 2. Satzes klingt die Chormelodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ an, die bereits in das KopftHEMA des im November 1854 als opus 8 veröffentlichten 1. Klaviertrios H-Dur Eingang gefunden hat. Dieser 2. Satz geht auf ein *„langsames Scherzo“* aus einer 1854 geplanten und skizzierten ‚Sonate für zwei Klaviere‘ zurück und gilt als älteste Kompositionsschicht des ‚Requiem‘. Vermutlich im Herbst 1856, unter dem Eindruck des tragischen Todes seines Freundes und Förderers Robert Schumann am 29. Juli 1856, entstand die Idee eine Trauerkantate zu schreiben. 1861 notierte Brahms den Text zum ‚Requiem‘ (bis auf 5. Satz) auf der Rückseite seiner ‚Magelonen-Romanzen, op. 33, einschließlich einiger Vermerke zu Umfang und Tonartenkonzeption der ersten beiden Sätze, die wahrscheinlich schon niedergeschrieben waren. Auf jeden Fall war die Komposition und Instrumentierung dieser beider Sätze im April 1865 abgeschlossen. Brahms schickte Clara Schumann im April 1865 einige Notenblätter, darunter ein Chorstück (4. Satz) *„aus einer Art deutschem Requiem, mit dem ich derzeit etwas liebäugle“*. Ein paar Tage später benennt er Details: Das Werk beginne mit einem Chor in F-Dur, *„ohne Geigen, aber mit Harfe und anderen Schönheiten“* auf den Text *„Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“*. Zum 4. Satz schrieb Clara Schumann am 1. Mai 1865 zurück: *„der Chor aus dem Requiem gefällt mir sehr, ich denke, er muß wunderschön klingen -, namentlich gefällt er mir sehr bis zu der fugierten Stelle, die ich da, wo sie sich weiter fortspinnt, nicht so gerne habe [...] die loben dich immerdar“*; doch, das ist eine Kleinigkeit. Ich hoffe, Du lässt das Requiem nicht verduften, wirst es nach so schönem Anfang auch nicht thun. Wohl

*sind mir die schönen deutschen Worte lieber als die lateinischen – Dank auch dafür ...“*

Im Oktober 1866 war das Werk mit Ausnahme des 5. Satzes fertig gestellt. Nach einer Teilaufführung (Sätze 1-3) in Wien im Dezember 1867, wurde das ‚Requiem‘ am Karfreitag, den 10.4.1868 im Dom zu Bremen unter der Leitung von Brahms uraufgeführt. Nach vorausgegangener kontroverser Diskussion um die Rechtgläubigkeit von Werk und Komponist (*„Es fehlt aber für das christliche Bewusstsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn“*, schrieb ihm der Bremer Domkantor Karl Reinthaler) wurde nach dem 4. Satz die Sopran-Arie *„Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“* aus dem ‚Messias‘ von Georg Friedrich Händel eingefügt.

Bereits im Mai 1868 schrieb Brahms den 5. Satz, der im Hinblick auf die Besetzung (Solo-Sopran) von der Uraufführung und hinsichtlich der Textwahl (*„... wie einen seine Mutter tröstet“*) vom Andenken an seine 1865 verstorbene Mutter geprägt ist. In seiner heutigen Fassung erklang das Brahms-Requiem erstmals am 18. Februar 1869 unter Leitung von Carl Reinecke im Leipziger Gewandhaus - 13 Jahre nach Schumanns Tod.

Brahms geht durch die ausschließliche Auswahl biblischer Texte, die er als sehr bibelkundiger Komponist selbst vorgenommen hat, einen Schritt über die Tradition des lateinischen Requiems hinaus. Bereits der Titel *„Ein deutsches Requiem“* sperrt sich gegen jede gattungsmäßige Kategorisierung, was schon seinen Zeitgenossen auffiel. Brahms wollte sein Requiem aber losgelöst von jeglichem sakralen oder gar liturgischen Kontext verstanden wissen. Dem *„Menschen“* wollte er es ursprünglich widmen. An anderer Stelle betonte er, dass er die Texte als Musiker ausgewählt habe, und nicht etwa als Theologe oder als Dichter. Es geht Brahms nicht, wie im lateinischen Requiem, um eine Totenklage und um Fürbitte für den Verstorbenen, sondern vielmehr um Trost für die Lebenden und die Leidtragenden sowie um die Aussöhnung mit Gedanken an Leid und Tod als ganz persönliche Glaubensaussage. Die Worte aus den Seligpreisungen im 1. Satz *„Selig sind, die da Leid tragen“* (Matthäus-Evangelium) und im 7. und letzten Satz *„Selig sind die Toten“* aus der Offenbarung des Johannes sind gleichsam die programmatischen Klammern, die das Werk umschließen. Die bewusst sehr individuelle Textauswahl begründete Brahms nach Vollendung des Requiems mit ausgesprochen persönlichen Motiven. So schrieb er 1868: *„Ich bin nun getröstet! Ich habe das überwunden, was ich glaubte, nie überwinden zu können.“* Und ein Jahr später, 1869 schrieb er: *„Ich habe nun meine Trauer niedergelegt und sie ist mir genommen; ich habe meine Trauermusik vollendet als Seligpreisung der Leidtragenden. Ich habe nun Trost gefunden, wie ich ihn gesetzt habe als Zeichen an die Klagenden“.*

Brahms setzt in dem dreiteilig angelegten 1. Satz nicht das vollständige Orchester ein, er verzichtet neben Trompeten und Pauken vor allem auf beide Violinen, so dass mit geteilten Bratschen und Celli ein eigener, warmer und gedeckter Klang entsteht. Nach kurzem Orchestervorspiel setzt der Chor a cappella ein, der dann in ein Wechselspiel mit dem Orchester mit der Schlüsselaussage des Werks *„Selig sind“* tritt:

15 Sopran  
Se - lig sind, [...]

Dieses dreitönige Motiv ist eine der Grundsichten der Komposition, ein Motiv, das sich in nahezu allen weiteren Themen und Strukturen finden lässt.

Mit einer eindrucksvollen Wendung von der Grundtonart F-Dur in das terzverwandte Des-Dur beginnt der Psalmtext „*Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten*“, dessen gegensätzliche Inhalte musikalisch ihre Entsprechung finden.

Auch der 2. und 6. Satz gehören zusammen: Mit der düsteren Tonart b-moll und einem gleich bleibenden, markanten Rhythmus beginnt der 2. Satz wie ein aus der Ferne nahender Trauermarsch. Brahms verwendet das volle Orchester, jedoch mit subtilen Klangcharakter: die Streicher spielen mit Dämpfern, was im Zusammenklang mit Piccoloflöte, Pauken und Harfe ein eigentümlich unwirkliches Klangbild ergibt. Der Chor setzt zur Wiederholung des Orchesterparts unisono mit den Worten „*Denn alles Fleisch ...*“ ein. Es gibt eine auffällige Ähnlichkeit mit dem ersten Satz der Kantate „*Wer weiß wie nahe mir mein Ende*“ (BWV 27) von Johann Sebastian Bach, die Brahms nachweislich kannte: ihrem ersten Satz liegt bezeichnenderweise die Chormelodie „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*“ zugrunde, und der Rhythmus und die Streicherfiguren in diesem Kantatensatz ähneln denjenigen des Beginns dieses Satz aus dem ‚Requiem‘.

Der darauf folgende Teil mit dem Text „*So seid nun geduldig*“ setzt sich durch seine Tonart (Ges-Dur) und durch seine Instrumentierung (vorwiegend Streicher und Holzbläser) von dem vorhergehenden ‚Totentanz‘ ab. Beschlossen wird der Satz mit einer freien, durch ihren Gestus an Georg Friedrich Händel erinnernden Fuge.

Zu Beginn des 3. Satzes singt der Bariton-Solist auf dem Hintergrund eines ostinaten Rhythmus der Pauken und Kontrabässe die Worte „*Herr, lehre doch mich*“. Diese Psalmworte werden in der Form eines Wechselgesangs vom Chor aufgegriffen. Die Melodik wird zunehmend expressiver, um sich in der Frage „*Herr, wes soll ich mich trösten?*“ von der Klage zur Anklage zu wandeln und zu verdichten. Diese Frage löst sich in dem Text „*Ich hoffe auf Dich*“ und in der abschließenden Fuge, deren satztechnische Besonderheit darin besteht, dass sie 36 Takte lang auf dem Orgelpunkt D steht: die Verheißung „*der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*“ wird durch den festen Grund des Orgelpunkts dargestellt.

Nach der großen Anspannung des dritten Satzes bringt der 4. Satz eine Entspannung: Brahms beschreibt die „*lieblichen Wohnungen*“ des Psalmtextes mit reduziertem Orchester, verhaltener lyrischer Dynamik und einer satztechnisch im Vergleich zum Vorangegangenen einfach-liedmäßig geprägten Rondoform, die einem abschließenden Höhepunkt bei den Worten „*die loben Dich immerdar*“ zustrebt, bei dem zwei Themen kunstreich miteinander kombiniert werden.

Der nachträglich komponierte 5. Satz ist durch eine mehr kammermusikalische Besetzung mit Streichern, Holzbläsern und dem Solosopran geprägt, der nun nicht wie der Solist im 3. Satz dem Chor gegenüber gestellt wird, sondern mit ihm zusammenwirkt. Der Chor singt die Worte aus Jesaja 66, 13 („*Ich will euch trösten ...*“) und bildet damit Hinter- und Untergrund der vom Sopran gesungenen Christusworte aus dem Johannesevangelium, wobei diese Verknüpfung auch musikalisch ihre Entsprechung in den gleichen Motiven in Solo-Sopran und Chor findet.

Mit Beginn des 6. Satzes begleiten unruhige Pizzicato-Bässe den Text des Chores „*Denn wir haben hier keine bleibende Statt*“; angesichts schwankender Tonalität kommt keine Ruhe auf. Mit dem Text „*zu der Zeit der letzten Posaune*“ beginnt Brahms' Vision des Jüngsten Gerichts: In großer dramatischer Geste beschreibt er die Auferstehung der Toten; der Schwerpunkt liegt auf der Zusage „*Der Tod ist ver-*

*schlungen in den Sieg*". Brahms beschließt diesen Satz mit einer großangelegten Fuge, die er durch allerlei kontrapunktische Künste bis hin zu zahlreichen Engführungen des Themas grandios steigert.

Im 7. Satz greift Brahms bewusst mittels gleicher Tonart (F-Dur) und ähnlicher Instrumentierung, bereichert durch Violinen, Posaunen und Hörner, auf den 1. Satz zurück. Einstimmig erklingt das Hauptthema, dessen Substanz sich bereits im 1. Satz vorgeformt findet. Brahms nimmt als Abschluss dieses letzten Satzes den Schluss des ersten Satzes wieder auf. Durch diesen Rückgriff verbindet Brahms nicht nur die beiden Sätze, sondern schließt die ihm wichtigste Aussage als eine Klammer um das ganze Werk. So erklingt in den letzten Takten des „*Selig sind die Toten*“ das „*denn sie sollen getröstet werden*“ des 1. Satzes mit.

Mit dem ‚deutschen Requiem‘ wurde Brahms die lang ersehnte Anerkennung als Orchesterkomponist zuteil. Die Uraufführung 1868 im Bremer Dom, von Brahms selbst dirigiert, wurde vor mehr als 2500 Zuhörern zum ungeteilten Erfolg. Clara Schumann verlieh der überwältigenden Wirkung des Requiems Ausdruck, wenn sie im April 1868 in ihr Tagebuch schrieb: „*Mich hat dieses Requiem ergriffen, wie noch nie eine Kirchenmusik... Ich mußte immer, wie ich Johannes da stehen sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren Roberts Prophezeiung denken..., welche sich heute erfüllte. Der Stab wurde wirklich zum Zauberstab und bezwang alle, sogar seine unterschiedenen Feinde.*“

Ingo Bredenbach