

## Karl Richter

Brahms' *Deutsches Requiem* hatte eine lange, komplizierte Entstehungsgeschichte. Schon 1855, als er von der letztlich tödlichen Geisteskrankheit Schumanns erfuhr, machte der Komponist Pläne dazu. Damals konzipierte er das Werk und skizzierte sogar einige Themen, die er dann aber für sein *Erstes Klavierkonzert* verwendete. In seiner endgültigen Form wurde das *Requiem* erst 1869 in Leipzig uraufgeführt. In den dazwischenliegenden Jahren arbeitete Brahms ständig daran, wobei der Tod seiner Mutter 1865 sicherlich den entscheidenden Impuls gab. Am 1. Dezember 1867 wurden die ersten drei Sätze in Wien aufgeführt; am Karfreitag des folgenden Jahres war in Bremen eine erste sechssätzliche Fassung zu hören. Eingefügt war eine Arie aus Händels *Messias*, denn man hatte dem Komponisten erklärt, seinem *Requiem* fehle ein Element himmlischen Trostes. Um dem abzuhelpen, komponierte Brahms den späteren fünften Satz für Sopran und Chor. Das Requiem, wie wir es heute kennen, hatte bei seiner ersten Aufführung in Leipzig ungeheuren Erfolg. Im darauffolgenden Jahrzehnt ist die für damalige Zeiten sehr ungewöhnliche Anzahl von mehr 100 Aufführungen belegt.

Mit Ausnahme des *Ersten Klavierkonzerts* hatte Brahms bis dahin kein großes Orchesterwerk vorgelegt; trotzdem zeugt das Requiem bereits von großer Meisterschaft: Der Reichtum an – oft düsteren oder zarten – Farben, den er dem großen Symphonieorchester entlockt, die mächtigen Tutti und die geschickte Verwendung der Kontrabässe und Holzbläser bestätigen Schumanns Prophezeiung, der schon bald nach seiner

ersten Begegnung mit Brahms festgestellt hatte, sein Freund werde ein großer Komponist von Orchester- und Chormusik sein. Für die Chöre kam das nicht überraschend. Bereits seit vielen Jahren war Brahms als Chorleiter tätig, zunächst u. a. am Hof in Detmold, später bei der Wiener Singakademie. Bis 1868 hatte er bereits zahlreiche Chorwerke komponiert.

In technischer Hinsicht sind die Vokalpartien des Requiems besonders gelungen. Man darf von Brahms' Requiem weder den spektakulären Aufruhr eines Berlioz noch den traditionellen Charakter einer Totenmesse erwarten. Brahms vertonte nicht die liturgischen Texte des katholischen Ritus. In Anlehnung an berühmte Vorbilder (*Musikalische Exequien* von Schütz oder *Actus tragicus* von Bach) stellte er vielmehr Texte aus Luthers deutscher Bibelübersetzung zusammen, um ein gewaltiges Bild des menschlichen Schmerzes zu entwerfen, seiner eigenen obsessiven Auseinandersetzung mit dem Tod und der Flüchtigkeit irdischer Existenz. Er verspricht den Menschen keinerlei Paradies, vielmehr sollen sie Trost in sich selbst finden. Das Werk ist von tiefem Pessimismus bestimmt – den der Komponist, der einräumte, dass er »innerlich nie lache«, sicher auch selbst empfand – und mündet in eine humanistisch geprägte Hoffnung. Daher wählte Brahms den Titel »*Ein*« *deutsches Requiem* und vermied den bestimmten Artikel.

Die sieben Sätze werden überwiegend vom Chor bestritten, es gibt nur zwei Bariton-Soli und ein Sopran-Solo. Der erste Satz ist ohne Geigen orchestriert und schafft eine schicksalsergebene Stimmung, die kaum gemildert das ganze Werk durchzieht. Der zweite Satz ist eine Art Trauermarsch. In einem eindrucksvollen Crescendo ist zum ersten Mal das ganze Orchester zu

hören, und damit leuchtet auch erste Hoffnung auf. Im dritten Satz führt der Bariton einen betrübten Dialog (»Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss«) mit dem Chor, bevor dieser eine machtvolle Fuge anstimmt. Ein sanfterer Ton und eine nahezu pastorale Atmosphäre herrschen im vierten und fünften Satz. Im fünften erklingt das erst spät eingefügte Sopran-Solo auf einen sehr schönen Text aus dem *Johannesevangelium*, die einzige Erwähnung der Mutter Gottes in diesem Werk. Der sechste Satz, der ruhig mit dem poetischen Gesang des Baritons beginnt, ist nicht nur der längste dieses Requiems, sondern auch der dramatischste mit seiner Furcht einflößenden Beschwörung des Jüngsten Gerichts. Nur an dieser Stelle beschwört Brahms' Requiem die Heftigkeit des Dies Irae herauf. Auch dieser Satz endet mit einer grandiosen Fuge. Am Schluss seines Meisterwerks kehrt der Komponist zur resignierten Atmosphäre des Anfangs zurück, gibt ihr jetzt aber eine tröstlichere Färbung (»Selig sind die Toten«).

Karl Richter führte 1966 mit dem Chor und dem Philharmonischen Orchester der RTF *Ein deutsches Requiem* mehrmals in Frankreich auf (vor allem in Angers und Paris, wo die Aufführung für das Fernsehen aufgenommen wurde). Das Werk war dort seinerzeit noch nicht sehr bekannt. Der ausgebildete Organist und Gründer des Münchener Bach-Orchesters Richter dagegen war berühmt durch seine überwiegend dem Werk Johann Sebastian Bachs gewidmeten Schallplatten: eine legendäre Kantaten-Reihe, aber auch die *Orchestersuiten* und die *Brandenburgischen Konzerte*. Wir hören ihn hier also in eher ungewohntem Repertoire, doch die Interpretation zeugt deutlich von seiner Affinität zu diesem gewaltigen Chorwerk, das er in der großen

deutschen Tradition geistlicher Musik sieht. Seine Solisten sind Evelyn Lear, die damals mit ihrer kühnen Verkörperung von Bergs Lulu Aufsehen erregte, und der große Wagner-Bariton Thomas Stewart, Lears Ehemann. Gemeinsam gestalten alle Mitwirkenden eine überwältigende Vision von der Unbegreiflichkeit des Todes und der tröstenden Kraft des Glaubens – eines Glaubens, den Brahms selbst jenseits der Kirche und jenseits jeden religiösen Konformismus lebte.

Hans Schmidt-Isserstedt (1900–1973) gehörte zuR Generation unmittelbar vor Karl Richter und war einer der zuverlässigen, vielseitigen deutschen Dirigenten. Er hatte vielleicht kein wahres Genie, konnte aber alles dirigieren – von Mozart bis zur zeitgenössischen Musik, von der Symphonie bis zur Oper – und zudem seine Orchester hervorragend schulen. Der Bonus-Track der vorliegenden DVD zeigt ihn 1965 in Paris mit dem Orchestre national de l'ORTF bei einem Konzert, das vom ersten der seinerzeit zwei Fernsehprogramme ausgestrahlt wurde. Der sehr romantische lyrische Ausdruck, mit dem er von Wagner »Siegfrieds Rheinfahrt« sowie aus *Tristan und Isolde* das *Vorspiel* und den *Liebestod* dirigiert, zeigt, dass der gebürtige Berliner das mit Wagner'scher Magie damals wenig vertraute Orchester stimulieren und zu einer sinnlichen, unkonventionellen Interpretation anspornen konnte. So entsteht ein ganz anderes Bild deutscher Musizierkunst als durch den erlesenen Klassizismus Karl Richters.

Jean-Luc Macia – Januar 2007  
Übersetzung: Reinhard Lüthje