

Erschienen in: Johannes Brahms, ein deutsches Requiem : Vorträge; Europäisches Musikfest Stuttgart 2003. S. 92-113 – Kassel u.a.: Bärenreiter, 2004. (Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart 13)

Heidrun Kämper

TROSTWERK FÜR DIE TRAUERNDEN

DER TEXT DES ›DEUTSCHEN REQUIEMS‹ ALS ROMANTISCHE UMSETZUNG DER KATEGORIE ›PATHOS‹

VORBEMERKUNG

»Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte«.¹ Dieser oft zitierte Satz Brahms' aus einem Brief an den Dirigenten Karl Reinthaler bezieht sich auf die Textauswahl des *deutschen Requiems*. Wenn Brahms in dem zitierten Brief von diesen Texten und ihrer Funktion sagt, er habe sie als Musiker ausgewählt, dann suggeriert er damit, die Texte hätten keine inhaltliche, auf der Aussage der Bibelstellen beruhende Relevanz, sondern seien von ihm aus musikalischen Gründen ausgewählt worden. Wir haben kein Recht, an einer solchen Äußerung aus der Selbstperspektive zu zweifeln. So folgt auch die Brahms-Forschung bezüglich des *deutschen Requiems* der Brahms'schen Selbstaussage, wenn sie etwa feststellt: »Bibel-Texte werden bei Brahms primär funktional für seine musikalischen Absichten benutzt, nicht um ihrer eigenen Aussage willen«², oder wenn ein »Vorrang des Musikalischen gegenüber dem Textlichen«³ ausgemacht wird. Man beglaubigt diese Vorstellung

¹ Johannes Brahms an Karl Reinthaler, Wien, ca. 9. Oktober 1867, in: *Johannes Brahms. Briefe*, hg. v. Hans Gál, Frankfurt a. M. 1979, 41.

² Wilhelm Otto Deutsch, *Der Tod und Johannes Brahms. Zu Brahms 100. Todestag am 3. April 1997*, in: URL <http://www.geocities.com/Vienna/7710/brahms.html>

³ Franz Grasberger, *Johannes Brahms. Variationen um sein Wesen*, Wien 1952, 59.

u.a. mit dem im sechsten Satz des *deutschen Requiems* zitierten ersten Korintherbrief: »Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich.« Dies sei nicht die Verkündung der Auferstehung – an die Brahms als liberaler norddeutscher Protestant nicht glauben konnte –, sondern musikalisch motiviertes Symbol: die Posaunen.

Wie immer: Wenn wir auch kein Recht haben, Brahms' eigene Äußerungen zu seinem Werk gleichsam zu korrigieren, haben wir aber wohl das Recht, die Textauswahl – wie die Musik – als Ergebnis eines subjektiven schöpferischen Aktes zu betrachten und als solchen zu interpretieren. Wenn wir auch keine Ambitionen haben, eine Hierarchie der Musik-Text-Relationen zugunsten der Texte plausibel zu machen⁴, haben wir doch Anlaß, ihren poetischen und begrifflichen Eigenwert anzunehmen. Die Texte des *deutschen Requiems* sind zu sprechend, zu sehr Repräsentationen liberaler protestantischer Gläubigkeit des 19. Jahrhunderts mit ihren poetischen, spirituellen Botschaften menschlichen Denkens, menschlicher Ängste und menschlichen Trostes, als daß wir sie als Element dieses Gesamtkunstwerks unbeachtet lassen könnten. Die Kohärenz der ausgewählten Bibelstellen bezüglich der Vermittlung universaler Erfahrungen von Tod, Trauer, Trost und menschlicher Beziehung zu Gott ist zu offensichtlich, als daß sie aus sprachlicher Hinsicht ignoriert werden dürfte. Vor allem aber: Die Texte als bloße Funktionsträger im Dienst der Musik zu bewerten hieße, ihnen abzusprechen, was sie zweifelsohne haben: einen eminent ästhetischen Wert, der sich nicht zuletzt in dem gefühlvoll-pathetischen Gehalt dieser Texte manifestiert. Pathetischer Gehalt: »Das Requiem hat mich aber doch freudiger bewegt [als das Streichquartett c-Moll], es ist voll zarter und wieder kühner Gedanken. Wie es klingen wird, das kann ich mir nicht so klar vorstellen, aber in mir klingt es herrlich.«⁵ So lautet ein Eintrag in Clara Schumann-

⁴ »In Wirklichkeit liegt die Idee des Werks nicht im rein Musikalischen und tatsächlich hat er ja deutlich genug Zeichen gesetzt, in welcher Weise und in welchem Umfang er musikalische Mittel der Textinterpretation unterordnet und dienstbar macht, mit ihrer Hilfe Bezüge ins Bewußtsein hebt, die sprachlich zumindest expressis verbis in der Vorlage nicht ausgedrückt sind und reicht daher mit ihnen bis an die Exegese heran, Musik wird sinnstiftend.« Siegfried Kross, *Johannes Brahms – Versuch einer kritischen Dokumentar-Biographie*, Bd. 1, Bonn 1997, 536.

⁵ Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, Leipzig 1923-1925, Hildesheim 1971, Bd. 3, 125.

Wiecks Tagebuch im August 1866. Ein halbes Jahr später schreibt sie dem Verfasser des gerühmten Werkes: »Sagen muß ich Dir noch, daß ich ganz und gar erfüllt bin von Deinem Requiem, es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig anderes. Der tiefe Ernst, vereint mit allem Zauber der Poesie, wirkt ganz wunderbar, erschütternd und besänftigend. [...] ich empfinde den ganzen reichen Schatz dieses Werkes bis ins Innerste und die Begeisterung, die aus jedem Stücke spricht, rührt mich tief.«⁶ Und schließlich ein weiterer Tagebucheintrag aus dem April 1868: »Mich hat dieses Requiem ergriffen, wie noch nie eine Kirchenmusik.«⁷ *Bewegt, erfüllt, ergreift, erschütternd und besänftigend, Begeisterung, rührt mich* – ein Kunstwerk, das eine solche Wirkung ausübt, ist ein pathetisches Werk, ein solches Kunstwerk hat Pathos. – Wir sind bei unserem Gegenstand: Es soll im Folgenden um eine Einordnung der Texte des *deutschen Requiems* gehen in der ästhetischen Kategorie des Pathos. Wir beziehen uns auf sie aus germanistischer, nicht aus musikologischer Sicht, und untersuchen die sechzehn Bibelstellen, die Brahms zur begrifflichen Ausstattung seiner Requiem-Musik ausgewählt hat.

Pathos – eine Kategorie mit einer nahezu zweieinhalbtausendjährigen Begriffsgeschichte in europäischen Dimensionen. Der Pathosdiskurs als Teil des Ästhetikdiskurses ist eine Erscheinung griechischen Ursprungs, römischer Fortführung und schließlich mitteleuropäischer Festschreibung. Über einige wenige wichtige Stationen dieser Geschichte bis zum 19. Jahrhundert sollten wir uns zunächst verständigen, bevor wir anschließend die Texte des *deutschen Requiems* auf unseren erarbeiteten Pathosbegriff abzubilden versuchen, indem wir sie als je spezifische Manifestationen von Begriffselementen ausweisen.

⁶ Ebd., 138.

⁷ Ebd., 219.

›PATHOS‹ – BEGRIFFSGESCHICHTLICHE STATIONEN

Am Anfang war Aristoteles, wie häufig, wenn es um Aspekte der Poesie und der Rhetorik geht. Das ist bei der Geburt des hier in Rede stehenden Terminus nicht anders. Aristoteles beschreibt ›Pathos‹ als dramatisches Darstellungsprinzip, als eine zum Untergang führende oder qualvolle Handlung. Aufgabe von Pathos ist, Mitleid zu erzeugen, Furcht und Zorn, Affekte mithin, die dem Zuschauer helfen, seine affektive Mitte wiederzuerlangen. Dies ist das kathartische Ziel des Schauspiels, die Reinigung. Sie wird dadurch bewirkt, daß das Gefühl des Erhabenen erregt wird, und zwar durch Mitleid mit dem leidenden Helden und Furcht vor den Mächten des herausgeforderten Schicksals; vorausgesetzt, in der Darstellung des Leidens drücken sich der Schmerz des Sinnenwesens und die Größe der Seele gleichermaßen aus. Nur ein solcher Ausdruck ist echt pathetisch, und Aristoteles mahnt, »nicht über Erhabenes ohne Sorgfalt und über Geringfügiges erhaben«⁸ zu sprechen. Wie in der Poesie geht es auch in der Rhetorik darum, »mit Hilfe des Pathos eine handlungsrelevante Wirkung [...] zu erzielen.«⁹ In diesem Sinn sind *Pathe* »alle solche Regungen des Gemüts, durch die Menschen sich entsprechend ihrem Wechsel hinsichtlich der Urteile unterscheiden und denen Schmerz bzw. Lust folgen.«¹⁰

Indes, Pathos hat nicht nur eine Wirkungsdimension, ist nicht nur ein Zustand, der mittels eines Vortrags oder Kunstwerks hervorzurufen ist, sondern einer, in dem sich bereits der Redner bzw. Dichter selbst befinden muß, um diese Wirkung zu erzeugen – ›in der Begeisterung‹ sprechen (*ἐνθουσιασσαι/enthousiasai*) nennt Aristoteles dieses Erfordernis, das für die Poesie gilt – Poesie ist Ausdruck der Begeisterung – wie für die Rhetorik: »Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben.«¹¹

Um Affekte hervorzurufen, muß der Redner von Affekten ergriffen sein. Diese Vorgabe erweist sich als ungeheuer stabil. Der spätantike römische Rhetor Quintilian nennt sie unabdingbar: »Da im Pub-

⁸ Aristoteles, *Rhetorik*, hg. v. Franz G. Sieveke, München 1980, 181.

⁹ Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar 2002, Bd. 4, 725.

¹⁰ Aristoteles, *Rhetorik*, 84.

¹¹ Aristoteles, *Poetik*, hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 55.

likum starke Affekte nur erzeugt werden können, wenn der Redner selbst von den Affekten innerlich erfaßt ist, muß der Redner also [...] die Erregung starker Gemütsbewegungen in der eigenen Seele wie ein vollkommener Schauspieler beherrschen.«¹²

Und ebenso hat diese emotionalistische Ästhetik noch im 18. Jahrhundert Gültigkeit. Bei Johann Jakob Breitinger, dem Schweizer Ästheten, lesen wir etwa: »figurae patheticae« müssen »aus entzündetem Herzen hervorfließen«¹³, um mehr als bloße Zierraten zu sein.

Halten wir an dieser Stelle fest: Von Beginn der Theoriebildung an gehört Pathos in ein semantisches Netz, bestehend aus den Begriffen *Leiden – erhaben – Schmerz – Seelengröße – Begeisterung*.

Zur Zeit der römischen Antike wirkt ein weiterer Rhetoriker, Longinos, der in seinem Traktat *Vom Erhabenen* mit diesem für die deutsche Klassik dann wichtigen Terminus des Erhabenen die von Aristoteles eingeführte Kategorie aufnimmt. Longinos grenzt das Erhabene und das Pathetische voneinander ab: »Der irrt, welcher das Erhabene und das Pathetische für ein und dasselbe hält, oder meint, daß beides immer beisammen und von Natur mit einander verbunden sei, denn es gibt Pathos (Affekten) auch im Niedrigen, welches weit von dem Erhabenen absteht, wie im Ausdruck der Klage, der Traurigkeit, der Furcht, und dagegen ist vieles erhaben ohne Pathos.«¹⁴ Um dann seinen Lesern zuzurufen: »nichts [ist] so erhaben [...] als echtes Pathos an seiner rechten Stelle, welches einem enthusiastischen Geist entströmend die ganze Rede begeistert.«¹⁵

Longinos nimmt aber nicht nur diese aristotelische Kategorie des Erhabenen auf, sondern entwickelt zudem eine Pathologie des erhaben-pathetischen Stils – und erschließt damit einen Pathos-Begriff, der, wie wir sehen werden, für die neuzeitliche Theoriebildung bis heute von eminenter Wichtigkeit ist. Er beschreibt das starke begeisternde Pathos als eine der fünf Quellen des Erhabenen und unterscheidet von diesem drei Fehlformen: den Schwulst- oder Tumor-Stil

¹² Quint. 6,2,27-36, zitiert nach Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, 144.

¹³ Jakob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich 1740, Bd. 2, 367.

¹⁴ Longinos, *Vom Erhabenen*, zit. n. Johann Samuel Ersch/Johann Gottfried Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, 167 Bde., Leipzig 1818-1889. Bd. 13 (1840), 310.

¹⁵ Ebd.

(Aufgeblasenheit), die frostige Schreibweise (überspannte Gereiztheit, Spitzfindigkeit, Künstlichkeit) und Scheinraserei (verfehltes, hohles Pathos).

Longinos Werk ist 1674 von Boileau übersetzt worden und diese Stilpathologie prägte den neuzeitlichen Pathos-Begriff nachhaltig, wie wir noch sehen werden.

Aus der Opposition zum Regelwerk der antiken Rhetorik wird in der Renaissance der Pathosbegriff mit dem des Genius zusammengeführt – eine weitere wirkliche Neudeutung i.S.v. Ergänzung, die von der Klassik dann weiter ausbuchstabiert wurde. »Nicht mehr die regelgerecht hervorgebrachte Rede weiß [nun] zu überzeugen, sondern der bereits von Erasmus entdeckte ›genius‹ ist für ihr Gelingen verantwortlich. Nicht mehr sind die formalen Kriterien maßgebend, was zählt, ist allein die Wirkung, die eine Rede hervorbringt. [...] Der Effekt besteht nun einzig in dem ›transport‹, dem ›enthousiasme‹ [Montaigne] des Rezipienten.«¹⁶

Das ist der Durchbruch: In der Renaissance, dem Humanismus, wird mit *genius* – *Genie* das antike Pathoselement des Regelhaften verabschiedet und dasjenige Element des Pathosbegriffs vorbereitet, welches dann von der Klassik auf den von ihr als Begriffselement festgeschriebenen Freiheitskomplex bezogen wird – *Genie* und *Freiheit* sind zwei einander bedingende Konzepte, wir kommen darauf zurück. Zur Entwicklung des klassischen Pathosbegriffs trug zuvor jedoch noch der barocke Gebrauch bei. Im Barock verstand man unter Pathos den erhabenen oder schweren Stil, den der Redner mit dem Ziel der Affekterregung über große oder monströse Gegenstände gebraucht. Systematisiert nach dem Vorbild der neuen Naturwissenschaften, ist die Pathos-Lehre Teil der Topik. Pathos wird nach Maßgabe der Angemessenheitsregel bestimmten Gegenständen und Gattungen zugeordnet, orientiert an der Gattungsspezifizierung Aristoteles': Vor allem die Tragödie verlangt nach Pathos. »Das Pathos erscheint nun als eine weitere Variante des Theatercoups.«¹⁷ Diese barocke Pathos-Konzeption verursacht ein Stilphänomen, das in der Zeit der Vorklas-

¹⁶ Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 729.

¹⁷ Ebd., 730.

sik und Klassik dann als ›falsches, hohles Pathos‹, als ›Theatralisierung des Pathos‹ von echtem Pathos abgegrenzt wird. Man bezieht sich auf die rhetorische Quelle des oben bereits genannten Longinos und entnimmt ihr die Argumente für eine Ablehnung der barocken Pathosformeln. »Pathos verlangt nun wesentlich nach kunstloser Authentizität.«¹⁸ Die Namen heißen hier für den französischen Sprachraum natürlich Voltaire, für den deutschen Gottsched. Voltaire möchte in den *Temple du Goût* (1733) nur solche Dichter einlassen, die sich dem Ideal der Natürlichkeit verschrieben haben. Natürlich, das heißt »deutlich und richtig«¹⁹ und leicht verständlich. Gottsched legt mit dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 1730 den deutschen Diskursbeitrag vor. Er unterscheidet drei Schreibarten: »eine ist die natürliche oder niedrige; die andere ist die sinnreiche oder sogenannte hohe; die von andern auch die scharfsinnige oder geistreiche genannt wird; und die dritte ist die pathetische, affectuöse, oder feurige und bewegliche Schreibart.«²⁰

Diese letztere »entsteht aus allen Gemüthsbewegungen, und ist gleichsam die Sprache derselben.«²¹ Ganz in der Manier vernunftmässig herabgeminderter, reduzierter Emotionalität läßt sich Gottsched über diese Schreibart aus: »Sie folget einer hitzigen Unbedachtsamkeit, die in allen Affecten herrscht, und keinem Zeit läßt auszustudieren, was er sagen will. Sie scheint auch mehr zu donnern und zu blitzen als zu reden; [...] Sie meidet alle Verbindungswörter, und ist zufrieden, wenn die Sachen einigermassen zusammen hangen.«²²

Analog zu den drei Schreibarten unterscheidet Gottsched drei Wirkungsabsichten des Redners oder Dichters: Er will – nach dem klassischen Vorbild des docere, delectare et movere – »seine Zuhörer entweder schlechterdings unterrichten und lehren, oder er will sie belustigen, oder er will sie endlich bewegen.«²³

¹⁸ Ebd., 731.

¹⁹ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig 1730, 356.

²⁰ Ebd., 355.

²¹ Ebd., 371.

²² Ebd.

²³ Ebd., 356.

Aufgabe der Dichtung ist die moralische Besserung, die dazu vorgestellten Lehrsätze müssen vom Verstand erfassbar sein, daher ist eine enthusiastische, also affektuose Darstellung völlig verfehlt, insofern sie das Fassungsvermögen des ordnenden Verstandes übersteigt. Die pathetische, affektuose, hitzige und bewegliche Schreibart beansprucht gegenüber der Unterweisung des Verstandes kein Eigenrecht. Pathos taugt nicht als Mittel zur Unterweisung, kann aber in nichtdidaktischen Dichtungsformen akzeptiert werden: Ode, Elegie, Heldengedicht, Schauspiele.

Rousseau, um einen weiteren Beiträger zur Theoriebildung zu nennen, beschreibt Pathos als Ausdruck moralisch inspirierten Affekts. Das wahre Pathetische finde sich im leidenschaftlichen Akzent, der sich nicht aus Regeln bestimmt, sondern welchen das Genie findet und das Herz fühlt. Übrigens findet sich dieser inspirierte Affekt nach Rousseaus Überzeugung zuerst in der Musik als der ursprünglichsten Ausdrucksweise: Das »genre de Musique [est] dramatique et théâtral, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse.«²⁴

»Les grandes passions ... la douleur et la tristesse« – »die großen Leidenschaften ... Schmerz und Trauer«, die unveräußerlichen Begriffselemente von *Pathos* von Beginn an. Und: Rousseau spricht nicht von *pathos*, sondern von *le pathétique*. Hier manifestiert sich eine Bedeutungsunterscheidung zwischen *Pathos* und *pathetisch*, die von den französischen Enzyklopädisten eingeführt wurde und die für die folgende klassizistische Rezeption von enormer Wichtigkeit sein wird. *Pathos* ist »mouvements, figures propres à toucher fortement l'âme des auditeurs; style où une émotion vraie ou factice se déguise sous une emphase déplacée, sous une chaleur affectée.«²⁵ – »Bewegung, Figuren, die Seele des Hörers stark zu berühren, unangebrachte Emphase, übersteigerte Hitze«. *Pathétique* ist »enthousiasme, véhémence naturelle, peinture forte qui émeut, touche, agite le coeur. [...] Tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même, tout ce qui captive son entendement et subjugué sa volonté, voilà le pathétique.«²⁶ – »Enthusiasmus, natürli-

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, 1768, zit. n. Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 733.

²⁵ Zit. n. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. 2, 913.

che Begeisterung, bewegend, alles, was das Publikum außer sich bringt, alles, was seine Aufmerksamkeit fesselt und seinen Willen bestimmt – voilà le pathétique«. Man unterscheidet zwischen *émotions vraies* ›wahren Gefühlen‹ (*le pathétique, das Pathetische*) und *chaleur affectuée* ›künstliche Hitze‹ (*pathos, Pathos*). Die das Erbe der Barockzeit – regelhaft und überladen – verarbeitende Aufspaltung der Begriffsgeschichte manifestiert sich also in dieser Unterscheidung zwischen *Pathos* – schlecht bewertet ›unecht, übertrieben‹, und *das Pathetische* – gut bewertet ›wahr, echt‹. Sie ist ab jetzt (wenn wohl auch nicht immer konsequent sprachlich umgesetzt) verbindlich für die Fortführung des Wortgebrauchs. Beethoven übrigens wendet im Gefolge dieser Begriffsspaltung den Ausdruck erstmals auf Instrumentalmusik an. Die Klaviersonate op. 13 c-Moll nennt er *Pathétique* (1798/99).

Was tut sich bei den deutschen Ästhetikern? 1766, ein epochales Datum der Begriffsgeschichte von *Pathos*: Am Beispiel der antiken Plastik des Laokoon stellt Lessing der barocken Schmerz- und Todesdarstellung das wahre Pathetische des Schmerzes gegenüber, das dem Gesetz der Schönheit untergeordnet bleiben müsse. »Laokoon leidet [...] sein Elend gehet uns bis an die Seele [...] Ausdruck einer so großen Seele [...] der Schmerz [zeigt] sich in dem Gesichte des Laokoon [nicht] mit derjenigen Wut [...], welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte.«²⁷

Die pathetische Schönheit dieses Kunstwerks besteht darin, daß »das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei [ausbricht], [sondern daß ...] die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus ihrer Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt«²⁸, dargestellt ist. Das ist die Haltung der homerischen Helden, die ist Ideal: »Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden.«²⁹

Das klassische Ideal ist damit festgeschrieben. Pathos ist eine moralische Kategorie: »Nur der gesittete Grieche kann zugleich weinen und tapfer sein.«³⁰

²⁶ Ebd.

²⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1988, 12f.

²⁸ Ebd., 56.

²⁹ Ebd., 38.

³⁰ Ebd., 15.

Das unterscheidet die Aufklärung nicht von der Antike. Kennzeichnend für den aufklärerischen Gebrauch ist die Ausleuchtung des Verhältnisses von *Pathos* und dem wieder aufgenommenen *erhaben* und von *pathetisch* und der neuen Kategorie der Aufklärung *frei/Freiheit*, die vor allem von Kant und Schiller besorgt wird. Dazu stützen sie sich auch auf die von den englischen Ästhetikern unternommene Klärung des Verhältnisses zwischen *Pathos* und *Erhabenheit*. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) führt die von den Engländern eingerichtete Vorstellung des Erhabenen als Verursacher eines Gefühls ein, das Shaftesbury ›enthusiasm‹, Hume ›pleasant impressions‹ und Burke ›modified terror‹ bzw. ›delightful horror‹ nennt. Kant formuliert so: »Die Idee des Guten mit Affect heißt der Enthusiasm. Dieser Gemüthszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen daß man gemeiniglich vorgiebt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden.«³¹ Das ist der ›state of the art‹, den Kant hier wiedergibt: *Affekt–Enthusiasm–Großes* sind die Leitvokabeln des Bedingungsgefüges, das Kant dann aber im Sinn aufgeklärten vernunftmäßigen Denkens beurteilt: »Nun ist aber jeder Affect blind, entweder in der Wahl seines Zwecks, oder wenn dieser auch durch Vernunft gegeben worden, in der Ausführung desselben; denn er ist diejenige Bewegung des Gemüths, welche es unvermögend macht, freie Überlegung der Grundsätze anzustellen, um sich darnach zu bestimmen.«³² Fazit dieser Unvereinbarkeit von Affect und Vernunft: »Also kann er [der Affect] auf keinerlei Weise ein Wohlgefallender Vernunft verdienen.«³³ In der *Kritik der Urteilskraft* ist der Affect zu retten als Kategorie der Ästhetik: »Ästhetisch gleichwohl ist der Enthusiasm erhaben, weil eine Anspannung der Kräfte durch Ideen ist, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen.«³⁴

In der Fußnote klärt Kant über den Unterschied zwischen *Affekt* und *Leidenschaft* auf: »Affecten sind von Leidenschaften spezifisch unterschieden. Jene beziehen sich bloß auf das Gefühl; diese gehören dem Begehrungsvermögen an, und sind Neigungen, welche alle Bestimmbar-

³¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: Kant's Werke, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5, Berlin 1913, 271-272.

³² Ebd., 272.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

keit der Willkür durch Grundsätze erschweren oder unmöglich machen. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt: so ist der Unwille als Zorn ein Affect; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft.«³⁵ Dann fügt Kant das entscheidende Pathoskriterium an. Leidenschaft »kann niemals und in keinem Verhältnis erhaben genannt werden; weil im Affect die Freiheit des Gemüths zwar gehemmt, in der Leidenschaft aber aufgehoben wird.«³⁶

Der Dichterphilosoph Friedrich Schiller ist erster Mediator der Kantischen Ästhetik, indem er dessen Begrifflichkeit weiter ausleuchtet und präzisiert: »Das Pathetische ist nur ästhetisch, insofern es erhaben ist.«³⁷ Dieser Leitsatz der klassizistischen Ästhetik steht in Schillers Traktat *Ueber das Pathetische*, 1793 geschrieben. Zunächst, Pathos ist Leiden: »Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da seyn.«³⁸ Pathos ist aber auch, aufklärerisch gedacht, der Seelenzustand, in dem das Vernunftwesen seine Freiheit zu erweisen hat: »Pathos muß da seyn, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun, und sich handelnd darstellen könne.«³⁹ Bei Schiller wird das Pathetische »zum Schlüsselbegriff eines ästhetischen Seins, in dem die ›Freiheit‹ des Menschen wiedergewonnen werden soll.«⁴⁰ Maßstab jeglichen ästhetischen Werts pathetischer Darstellung ist der freie Mensch. Seine Unabhängigkeit muß zum Ausdruck kommen, er muß sich als Beherrscher seiner Naturtriebe erweisen (die Schiller »Thierheit« nennt) und damit seine Menschheit (die «ihre Gesetze von der Freiheit empfangen hat«): »Je entscheidender und gewaltsamer nunder Affect in dem Gebiet der Thierheit sich äußert, ohne doch im Gebiet der Menschheit dieselbe Macht behaupten zu können, desto mehr wird diese letztere kenntlich, desto glorreicher offenbart sich die moralische Selbstständigkeit des Menschen, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos.«⁴¹

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Friedrich Schiller, *Ueber das Pathetische*, in: *Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11, Stuttgart und Tübingen 1838, 402.

³⁸ Ebd., 397.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, 736.

⁴¹ Schiller, *Ueber das Pathetische*, 407.

Moralische Selbstständigkeit – *Pathos* und *Freiheit* stehen in einem Bedingungsverhältnis zueinander, insofern *Pathos* die Darstellung von Leiden ist, und insofern »von dem Menschen [...] schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert [wird], durch den allein sich das Princip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann.«⁴² So ist ästhetisch befriedigendes *Pathos* da, wo aus »aller Freiheit des Gemüths [...] der leidende Mensch, aus allen Leiden der Menschheit [...] der selbstständige oder der Selbstständigkeit fähige Geist durchschein[t].«⁴³ Schlechte Künstler sind hingegen die, »welche das *Pathos* durch die bloße sinnliche Kraft des *Affects* und die höchst lebendige Schilderung des Leidens zu erreichen glauben.«⁴⁴

Ich kann an dieser Stelle unseren begriffsgeschichtlichen Gang abbrechen, um nunmehr zu Johannes Brahms und dem *deutschen Requiem* zu schwenken. Wir werden sehen, daß es diese Vernunft betonten, dogmatisch entlasteten und liberalen Ideen der deutschen Aufklärung sind, die es erlauben, die Texte des *Requiem*s auf diesem *Pathos*-Konzept abzubilden.

DIE TEXTE DES »DEUTSCHEN REQUIEMS«

Wir werden uns der »*Pathos*-Haltigkeit« des *deutschen Requiem*s hinsichtlich der drei Begriffselemente vergewissern, die wesentlich zu dem Konzept des *Pathos* gehören und die die Ästhetik des *deutschen Requiem*s erschließen. Diese drei Elemente sind:

- Darstellung von Leid und Schmerz,
- Ausdruck von Begeisterung und schließlich
- Idee und Erhabenheit.

DARSTELLUNG VON LEID UND SCHMERZ

Leiden und Schmerz sind die Grundkonstituenten des *Pathos*begriffs. Der erste Satz des *Requiem*s lautet:

I Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (Mt 5,4)⁴⁵

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., 415.

⁴⁴ Ebd., 402.

Solche Bezeichnungen, die das Thema ›Leiden‹ repräsentieren und die das *deutschen Requiem* tragen, durchziehen den gesamten Text. Das Wort *Leid* kommt zwar nur dieses eine Mal im ersten Vers vor, aber es gibt Ersatzausdrücke. Andere *Leid*-Substitute sind:

- I Tränen säen; weinen;
- II Schmerz und Seufzen;
- V Traurigkeit.

Weiterhin ist zu dem Leid-Komplex das Todes-Vokabular zu zählen. Ein ähnliches Phänomen: Dieses Leitwort der Gattung Requiem, *Tod*, begegnet uns nur einmal und erst am Ende des sechsten Satzes:

VI Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel?,
und die Wortfamilie ist dann nur noch vertreten mit dem Substantiv:

- VI ... die Toten werden auferstehen unverweslich

aus derselben Textstelle. Im Übrigen aber repräsentieren einige semantische Entsprechungen, Synonyme, Umschreibungen das Todesthema:

- II das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen;
- III Ende; Ziel; davon muß;
- IV hie keine bleibende Statt.

Das sind Repräsentationen, die die Semantik von *Tod* im Sinn von ›Ende‹ und ›Vergänglichkeit‹ ausleuchten und sie sind als Opposition von Leben zu verstehen. Dem ersten Erfordernis an eine pathetische Darstellung, der von Leid und Schmerz, ist damit zweifellos entsprochen.⁴⁵ Leiden ist gebührender Raum eingeräumt und Brahms hat damit eine wichtige Voraussetzung für die Lesart ›pathetisch‹ geschaffen. Wenngleich wir festhalten müssen: Leiden und Tod als zentrales Thema, um das die Aussagen der Texte kreisen – das können wir nur in dem Sinn zugeben, als Leiden und Tod sozusagen das Motiv abgeben für die eigentliche Botschaft, nämlich das, was über Leiden und Tod ausgesagt wird. Und diese Botschaft heißt: Trost und Hoffnung. Dieses Leiden, ich komme zu unserem zweiten Begriffsaspekt von Pathos, ist durchaus persönlich.

⁴⁵ Die römischen Zahlen zu Beginn des Zitats von Bibelstellen geben den Satz des *deutschen Requiems* an.

⁴⁶ Und in dieser Hinsicht der künstlerischen Bearbeitung des Todesthemas wird dieses Werk auch der für Pathos prädestinierten Gattung ›Requiem‹ gerecht – das ist bekanntlich Brahms' einzige Referenz an die Gattung, alles Weitere sind Regelverstöße: Es ist weder für die katholische Liturgie gedacht, noch in lateinischer Sprache verfaßt, noch dem Formschema des neunteiligen Requiems entsprechend, noch dem Gedächtnis der Verstorbenen gewidmet. Dieser unorthodoxe Umgang mit dem Gattungsbegriff veranlaßt dazu, das Brahms'sche Requiem mit dem Prädikat ›pseudo-‹ zu versehen; vgl. Tibor Keif, *Art. Requiem B IV*, in: MGG₂, Bd. 8, Sp. 169.

Brahms war nicht nur sehr wählerisch, was die Auswahl seiner Stoffe betrifft, sondern er gilt auch als Künstler, der auf Vorgänge in seiner Umwelt, auf ihn emotional Berührendes mit künstlerischen Ideen und ihrer Ausführung reagiert. In textlicher Hinsicht ist das Werk deshalb in den biographischen Kontext zu stellen, weil die Texte Brahms' innere Verfassung widerspiegeln. Es ist für die Entstehungszeit des *deutschen Requiems* als Brahms eminent belastender Erfahrungshintergrund zu nennen:

1854 Schumanns Selbstmordversuch und Ausbruch seiner Krankheit;

1856 Schumanns Tod und Claras Leiden an diesem Tod;

1858 Entfremdung von Clara;

1865 Tod der Mutter.

Diese Eckdaten sind Leid- und Schmerzerfahrungen in höchstem Maß und sie müssen zur Deutung der Auswahl, die Brahms in Bezug auf die biblischen Textstellen getroffen hat, beigezogen werden. „Deshalb im Requiem ein »ichbezogenes Bekenntniswerk seines Autors sehen zu wollen«⁴⁷ ist damit nicht intendiert. Dennoch: Brahms' innige Verbindung mit dem Komponistenfreund legt nahe, daß seine Krankheit und sein Tod zumindest als einer der emotionalen Impulse des Requiems zu bewerten ist.⁴⁸ Dies mag Brahms' Stellungnahme zu einer geplanten Aufführung des Requiems anlässlich des Schumann-Festes 1873 begründen. Er schreibt an den Violinisten Joachim: »Dächtest Du der Sache und mir gegenüber *einfach*, so wüßtest Du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also im geheimen Grunde auch selbstverständlich erscheinen mußte, daß es ihm auch gesungen würde.«⁴⁹

Wir können wohl sagen: Das *deutsche Requiem* ist ohne Schumann nicht zu denken, die persönliche »Begeisterung« – was hier heißt: der persönliche Schmerz und die persönliche Ergriffenheit Brahms' über

⁴⁷ Kross, *Johannes Brahms*, Bd. 1, Bonn 1997, 537.

⁴⁸ Über den Konnex mit Schumann – zwar ist inzwischen erwiesen, daß er von Schumanns eigenem Requiem-Projekt erst 1888, also lange nach Fertigstellung seines deutschen Requiems, erfuhr. »Eben lese ich in einem Kalbeckschen [...] Aufsatz, daß Dein Mann sich den Titel Deutsches Requiem notiert hatte! Das ist mir ganz neu und unerwartet, und Du wirst es wohl auch nicht wissen, hast wenigstens dessen nie erwähnt!« *Clara Schumann – Johannes Brahms*, Briefe, Bd. 2, 373.

⁴⁹ Johannes Brahms an Joseph Joachim, Tutzing, Ende Juni 1873, in: *Johannes Brahms. Briefe*, hg. v. Hans Gál, Frankfurt a. M. 1979, 70.

seines Freundes Krankheit und Tod – ist einer der Motivträger für die Gestalt dieses Kunstwerks: »Wie traurig, wie schön, wie ergreifend dieser Tod war«⁵⁰ schreibt er an Otto Julius Grimm im September 1856. Der von ihm stark empfundene Schmerz Claras am Sterben und Tod ihres Mannes mag weiterer Impuls sein. Mitleid – Brahms beobachtet die Leidende, zuletzt ein Wiedersehen Claras mit ihrem sterbenden Mann etwa: »Ich erlebe wohl nie wieder so Ergreifendes, wie das Wiedersehen Roberts und Claras«⁵¹ beschreibt er sein Empfinden in seinem Brief an Julius Otto Grimm im September 1856. So mag das Requiem nicht zuletzt ›Trostwerk für Clara‹ sein. Unter diesem Aspekt der Subjektivität, dem persönlich erfahrenen Schmerz, ist schließlich auch noch des Todes der Mutter und seiner Spuren im Requiem zu gedenken. Aufs eindringlichste dokumentiert Biographik und Individualität in dieser Hinsicht die Textwahl aus Jesaja (Jes 66,13): »Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet« des fünften Satzes (»Ihr habt nun Traurigkeit«), den Brahms 1868 drei Wochen nach der ersten Aufführung im Dom zu Bremen⁵² nachträglich einfügt. – Wiewohl: Brahms mochte nicht hören, daß er das Requiem für seine Mutter geschrieben habe. Jedoch: Wenn er es auch nicht ›für‹ sie geschrieben hat, daß die Auswahl von Jesaja vom Tod der Mutter beeinflusst war, ist dennoch wahrscheinlich.

»Das Leben raubt einem mehr als der Tod« lautet bekanntlich Brahms' Todeserfahrung, die er 1856 in einem Brief an Clara nach dem Tod Schumanns formuliert.⁵³ Hier manifestiert sich das vielfach beschriebene Darstellungsmotiv des Requiems, die Absicht, die Brahms, wie wir wissen, mit ihm verfolgt: Die Schrecken des Todes erleben nicht die Gestorbenen, sondern es sind die Leidtragenden, diejenigen, die um den Verlust eines Menschen trauern, die des Trostes bedürfen. Trost geben heißt, Hoffnung geben: »Wozu hat denn

⁵⁰ Johannes Brahms an Julius Otto Grimm, Heidelberg, September 1856, in: *Johannes Brahms. Ausgewählte Briefe*, hg. v. Rüdiger Görner, Frankfurt a. M./Leipzig 1997, 35.

⁵¹ Johannes Brahms an Julius Otto Grimm, Heidelberg, September 1856, in: *Johannes Brahms. Briefe*, hg. v. Hans Gál, Frankfurt a. M. 1979, 22.

⁵² Bei der ersten, einer Teil-Uraufführung am 1. Dezember 1867 in Wien, wurden die Sätze I-III vorgestellt, die dritte ›Uraufführung‹ fand am 18. Februar 1869 in Leipzig statt, bei der das Werk in der endgültigen Fassung präsentiert wurde.

⁵³ Siegfried Kross: *Brahms und Schumann*, in: *Brahms-Studien* IV, 1981, 40.

der Mensch das himmlische Geschenk, die Hoffnung, empfangen?⁵⁴ fragt er Clara in einem Brief am 11. Oktober 1857, und Hoffnung drückt die eigentliche Botschaft des *deutschen Requiems* aus. »Ihr habt nun Traurigkeit« ist deshalb hinsichtlich seines Aussagewerts eine Marginalie, untergebracht spät, im fünften Satz. »Die da Leid tragen sollen getröstet werden« – das ist hingegen, als Anfangssatz des Requiems, quasi Programm, das dann in allen Texten dieses Requiems umgesetzt wird. Wir erinnern uns an Schillers Mahnung: Wer glaubt, Pathos erzeugen zu können bloß durch die möglichst eindringliche Schilderung von Leiden, irrt. Die Textstellen, die Brahms auswählte, sind Manifeste dieses Pathosbegriffs, der sich nicht der Klage überläßt, ja, die reine Klage ist im Grunde gar nicht ausgeführt: Leid wird thematisiert, Vergänglichkeit und Tod, aber eben nicht klagend, sondern schlicht feststellend:

II Denn alles Fleisch ist wie Gras und alle Herrlichkeit
des Menschen wie des Grases Blumen. ,
Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.
(1 Petr 1,24)

V Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder
sehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude
soll niemand von euch nehmen. (Joh 16,22);
sehst mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und
Arbeit gehabt und habe großen Trost funden.
(Sir 51,35)

Und vor allem: Diese Thematisierungen sind stets integriert in den Kontext des Trostes, und zwar, wenn wir argumentationstheoretisch sprechen wollen, in einen argumentativen Kontext, der durch die Umsetzung des Vergänglichkeits- und Todesthemas die Konzession geboten ist, auf die das Trostthema replizieren kann. Die prototypische Konstruktion dieser *zwar-aber*-Argumentation finden wir im fünften Satz:

V Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder
sehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude
soll niemand von euch nehmen.
(Joh 16,22)

⁵⁴ Johannes Brahms an Clara Schumann, Detmold, den 11. Oktober 1857, in: *Johannes Brahms. Ausgewählte Briefe*, hg. v. Rüdiger Görner, Frankfurt a M./Leipzig 1997, 36.

Entsprechende variierte Ausführungen dieser Struktur sind weiterhin:

I Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (Mt 5,4);

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben. (Ps 126,5, 6)

V Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden. (Sir 51,35)

Argumentationstheoretisch gesprochen: Brahms erfaßt das Thema Vergänglichkeit und Leid im Sinn einer marginalen Konzession eines Sachverhalts, welches zwar existent, aber nicht wesentlich, welcher zu vernachlässigen ist: *zwar*. Dieser Konzession wird der Trost als dasjenige Argument entgegengesetzt, welches eigentlich nur Gültigkeit hat, welches die eigentliche Botschaft trägt: *aber*.

In der *Allgemeinen Enzyklopädie* von Ersch/Gruber aus dem Jahr 1840 lesen wir s.v. *Pathos*: »Auch die Musik kann es darstellen, denn sie hat Mittel sowol zur Darstellung des Traurigen als des Großen, und kann beides vereinigen.«⁵⁵ Und der Verfasser dieses Artikels stellt dann einen ausdrücklichen Bezug zu der Gattung Requiem her: »Nicht bloß in Klagen erschöpfen soll sich auch die christliche Todtenfeier im Requiem, welches auf den Sieg des Glaubens zielt.«⁵⁶ Sieg des Glaubens – er ist bei Brahms in der Idee der Hoffnung aufgehoben. Damit leiten wir über zu unserem dritten Pathosaspekt, Idee und Erhabenheit.

IDEE UND ERHABENHEIT

Wir erinnern uns an das ästhetische Erfordernis des Erhabenen, welches sich durch die Darstellung von Seelengröße, von Gesittetheit und durch die Grundlegung einer Idee ebenso manifestiert, wie durch die Vorstellung im Leid unabhängig, frei und vernunftgemäß handelnder Wesen. Auf unseren Gegenstand bezogen: Wirkliches Pathos ist dort, wo dem Leiden sozusagen die Freiheit des Widerstands gegen dieses Leiden eingeräumt wird.

⁵⁵ Ersch/Gruber, *Allgemeine Encyclopädie*, Bd. 13, 311.

⁵⁶ Ebd.

Diese Freiheit können wir aufspüren, wenn wir uns Brahms' Religiosität und seinen Glauben vergegenwärtigen. Die Requiem-Texte können als Objektivationen des Brahms'schen religiösen Denkens gelesen werden⁵⁷, welches sich im Requiem, der Gattung entsprechend, natürlich um das Thema Tod dreht. Tod ist für Brahms eine eschatologische Kategorie. Tod bedeutet für ihn: »Ich komme zur Ruhe, ich komme nach Hause, ich kehre heim.«⁵⁸ Dieses teleologische Todesverständnis finden wir in einer Reihe der Texte des *deutschen Requiems*:

- II So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn. (Jak 5,7);
- III Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß. (Ps 39,5);
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an. (Weis 3,1);
- IV Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; (Ps 84, 3).

Diese Haltung zum Tod, diese eschatologische Gewissheit – Brahms glaubt nicht an die Unsterblichkeit der Seele⁵⁹ – entspricht dem von Schleiermacher geprägten liberalen protestantischen Denken des 19. Jahrhunderts. Der Tod ist Ende, ewiger Schlaf – damit drückt Brahms eine humanitäre Frömmigkeit aus, wie sie der eines lutherischen Kulturprotestanten des 19. Jahrhunderts entspricht: bibelnah und kirchenfern.

»In der Bildungsschicht, von Aufklärung oder Klassik bestimmt, stehen Religiosität und Kirche nicht hoch im Kurs«⁶⁰, beschreibt der Historiker Thomas Nipperdey intellektuellen, zur Kirche, der dogmensetzenden, geistlichen Polizei distanzierten Zeitgeist, was nicht gleichbedeutend ist mit Bibelferne: »Überdruß und Verzweiflung des Subjektivismus der romantischen Intellektuellen, die wie alle Intellektuellen

⁵⁷ Das Werk ist in die Musikgeschichte eingegangen als Bereicherung der Gattung im Sinn einer »fruchtbare[n] Sonderentwicklung [...] einer persönlich geformten Religiosität«; vgl. Tibor Kneif, Art. *Requiem*, B II.1, in: MGG₂, Bd. 8, Sp. 167.

⁵⁸ Zwar: Damit steht Brahms nicht nur in der Requiem-Tradition, sondern in der christlichen Denkens überhaupt. Von Beginn an sind solche Texte in Gebrauch, die das unvollkommene irdische Leben dem »Zustand der ewigen Ruhe« entgegensetzen; vgl. Ursula Reichert, Art. *Requiem A II*, in: MGG₂, Bd. 8, Sp. 157.

⁵⁹ Vgl. Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 2, Berlin 1907-1909, 238.

⁶⁰ Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866: Bürgerwelt und starker Staat*, München 1983, 403.

nicht mehr von etwas her, sondern auf etwas hin leben, tendiert zum bergenden Halt, zur umschließenden Sicherheit, zum Objektiven und Vorgegebenen. All das schafft einen ganz neuen Sinn für ›Religion‹.⁶¹

Aus solcher »aufgeklärte[n] Frömmigkeit«⁶² entsteht »ein neuer, fundamentalistischer Biblizismus; die Bibel ist Grundlage des Lebens«⁶³. Dogmatisch ungebunden ist dieser Kulturprotestantismus, dem sich Brahms zugehörig fühlt, in dem er verwurzelt ist. So sieht er für sein Requiem keine Anspielungen an die Schrecken des Jüngsten Gerichts vor, keine Rache oder Strafe Gottes, keinen für die Sünden der Menschen erlittenen Erlösungstod Christus'. Der Tod Jesu Christi als Erlösungstod hat in diesem aufgeklärten Denken keinen Platz, weshalb an keiner Textstelle des Requiems auf Christus Bezug genommen wird. Sondern der Tod wird als Teil des Schöpfungsplans vorgestellt. Tod ist existenzielles Thema, keine heilsgeschichtliche Konstruktion. Tod ist Konsequenz unseres Daseins, lautet die von liberalem aufgeklärtem Geist zeugende Botschaft Brahms'.

Tod ist Ende und ewiger Schlaf⁶⁴ – diese aus humanitärer Frömmigkeit stammende Vorstellung von der Ruhe, von dem Frieden, den die Verstorbenen haben, können wir als dem Leiden vernunftmäßig widerstehende Idee lesen. Die Idee des *deutschen Requiems*, aus der es seine Erhabenheit in ästhetischer Hinsicht schöpft, und die sich in der Unabhängigkeit des Vernunftwesens ausdrückt, besteht in dieser Sinngebung der Todeserfahrung als Ruhe und Heimkehr. Dem Brahms'schen Leitwort *Trostwerk* entsprechen daher solche Textstellen (und sie sind in der Überzahl), in denen auf Tod mit Bezeichnungen referiert wird, die ihn als ersehntes Ziel, als nicht gefürchteten Abschluß imaginieren:

- I mit Freuden ernten, mit Freuden kommen;
- II die köstliche Frucht der Erde; ewige Freude; Freude und Wonne;
- IV lieblich deine Wohnungen; Vorhöfe des Herrn;
- V großen Trost;
- VI die zukünftige Stadt; verwandelt werden; unverweslich; Sieg;
- VII ruhen.

⁶¹ Ebd., 404.

⁶² Ebd., 424.

⁶³ Ebd., 425.

⁶⁴ Vgl. Rudolf Gerber, *Das ›Deutsche Requiem‹ als Dokument Brahms'scher Frömmigkeit*, in: *Das Musikleben* II, 1949, 181ff.; Robert Herrnied, *Brahms und das Christentum*, in: *Musica*, 3. Jg./1949, 16ff.

Wo der Tod nicht als schreckendes Ereignis, sondern als Ausruhen im Schutz der Wohnung aufgefasst wird, muß auch nicht die fromme Konstruktion eines Lebens nach dem Tod diesen Schrecken auffangen. So dominiert das lexikalische Inventar dieses Requiems nicht ein Tod und Leiden entsprechendes Wortfeld, sondern vielmehr die Wortfelder *Trost/trösten* und *Freude/freuen*. Der Chor setzt bereits ein mit den »schönen Worte[n]«⁶⁵ »Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden« (Mt 5,4) und dann folgen zahlreiche Passagen mit dieser Aussage:

- I Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben. (Ps 126, 5, 6);
- II Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (Jes 35,10);
- III Nun Herr, wess soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich. (Ps 39,8).

Der gesamte fünfte Satz schließlich – wir erinnern uns: nachträglich geschrieben, nach dem Tod der Mutter – ist in allen drei eingerückten Bibelstellen ein einziges Trösten:

- V Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand von euch nehmen. (Joh 16,22);
Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden. (Sir 51,35); Ich will euch trösten, wie Einen seine Mutter tröstet. (Jes 66,13)

Insofern also *Trost/trösten* und *Freude/freuen* das Leitmotiv des gesamten Requiems lexikalisch repräsentieren, das gattungsgemäß eigentlich mit Todesvokabular zu instrumentieren wäre, zeigt sich Brahms als Moderator des klassischen aufgeklärten Pathosbegriffs: dem Leiden einen Ausdruck freier Tat entgegensetzen, die »Thierheit« des Affekts durch die »Menschheit« des selbst bestimmten Intellekts aufheben. Wir können bei Brahms die nämliche Ablehnung von Leidenschaft annehmen, wie sie die klassische Aufklärungsästhe-

65 Johannes Brahms an Clara Schumann, 24. April 1865, in: *Johannes Brahms. Briefe*, hg. v. Hans Gál, Frankfurt a. M. 1979, 38.

tik zur Abgrenzung von Pathos festgeschrieben hat. In seinem bereits erwähnten Brief vom 11. Oktober 1857 an Clara Schumann, mit dem er sie veranlassen will, ihrer Trauer um Robert nun ein Ende zu machen und wieder zum Leben zurückzukehren, lesen wir: »Leidenschaften gehören nicht zum Menschen als etwas Natürliches. Sie sind immer Ausnahme oder Auswüchse. [...] Ruhig in der Freude und ruhig im Schmerz und Kummer ist der schöne, wahrhafte Mensch. Leidenschaften müssen bald vergehen, oder man muß sie vertreiben.«⁶⁶

Voilà der klassische Pathosbegriff – wir erinnern uns an Lessing und Schiller. Das ist die Idee des *Trostwerks für die Trauernden*: nicht Leidenschaft, die sich dem Schmerz über die Vergänglichkeit überläßt, sondern »ruhig im Schmerz und Kummer«.

Das *deutsche Requiem* ist ein »menschliches« Requiem genannt worden, die »tiefe Menschenliebe des »Deutschen Requiems«⁶⁷ beschreibt Siegfried Kross, womit man eine Einordnung aufgreift, die Brahms in einem Brief an Reinthaler über die Titelwahl andeutet: »Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das »Deutsch« fortließe und einfach den »Menschen« setzte.«⁶⁸

»Einfach den Menschen setzte ...« – Brahms hat dies getan, dem pathetischen Menschenbild der klassischen Ästhetik vollkommen entsprechend: der Mensch des Leides und des Schmerzes und zugleich der Mensch des freien Willens, dem Leid zu widerstehen.

⁶⁶ Johannes Brahms an Clara Schumann, Detmold, den 11. Oktober 1857, in: *Johannes Brahms. Ausgewählte Briefe*, hg. von Rüdiger Görner, Frankfurt a. M./Leipzig 1997, 37.

⁶⁷ Kross, *Johannes Brahms*, Bd. 1, 493.

⁶⁸ Johannes Brahms an Karl Reinthaler, Wien ca. 9. Oktober 1867, in: *Johannes Brahms. Briefe*, hg. v. Hans Gál, Frankfurt a. M. 1979, 41.