

Berliner Dom  
Samstag, 23. November 2013, 20.00 Uhr  
Großer Sendesaal des RBB  
Sonntag, 24. November 2013, 16.00 Uhr

---

# Konzert

Leitung: Peter Aderhold

Akademisches Orchester Berlin  
Chor der Johanneskirche am Schlachtensee, Berlin

Nora Lentner (Sopran)  
Lars Grünwoldt (Bariton)

Choreinstudierung  
Stefan Rauh

---

Unterstützt durch:

**kultur**radio<sup>rbb</sup>  
92,4

## Das Programm am 23./24. November 2013

Ein  
deutsches Requiem  
nach Worten der heil. Schrift  
für  
Soli, Chor und Orchester  
(Orgel ad libitum)  
componirt  
von  
Johannes Brahms.  
OP. 45.  
*Eigenthum des Verlegers für alle Länder.*  
LEIPZIG u. WINTERTHUR, J. RIETER-BIEDERMANN.  
592 - 596.

Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem op.45; gemeinsame Titelseite von Partitur, Orchesterstimmen, Klavierauszug und Klavierarrangement; Erstdruck April/Mai 1869



# Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift

*(F-Dur, Ziemlich langsam und mit Ausdruck)*

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

Die mit Tränen säen  
Werden mit Freuden ernten.  
Sie gehen hin und weinen  
und tragen edle Samen,  
und kommen mit Freuden und bringen ihre  
Garben.  
(Psalm 126,5-6)

II.

*(b-Moll, Langsam, marschmäßig)*

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

*(Ges-Dur, Etwas bewegter)*

So seid nun geduldig, liebe Brüder,  
bis auf die Zukunft des Herrn.  
Siehe ein Ackermann wartet  
auf die köstliche Frucht der Erde  
und ist geduldig darüber  
bis er empfangen den Morgenregen  
und Abendregen.  
(Jakobus 5,7)

*(b-Moll, Tempo I)*

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

*(B-Dur, Un poco sostenuto)*

Aber des Herren Wort  
bleibet in Ewigkeit  
(1 Petrus 1,25)

*(Allegro non troppo)*

Die Erlöseten des Herrn  
werden wieder kommen  
und gen Zion kommen mit Jauchzen

*(Tranquillo)*

Ewige Freude wird über ihrem Haupt sein  
Freude und Wonne werden sie ergreifen  
und Schmerz und Seufzen wird weg  
müssen.  
(Jesaja 35,10)

III.

*(B-Moll, Andante moderato)*

Herr, lehre doch mich,  
dass ein Ende mit mir haben muss  
und mein Leben ein Ziel hat,  
und ich davon muss.  
Siehe meine Tage sind einer Hand breit vor  
dir,  
und mein Leben ist wie nichts vor dir.  
Ach wie gar nichts sind alle Menschen,  
die doch so sicher leben.  
Sie gehen daher wie ein Schemen  
Und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;  
Sie sammeln und wissen nicht  
Wer es kriegen wird.  
Nun Herr, wess' soll ich mich trösten?  
*(D-Dur)*  
Ich hoffe auf dich.  
(Psalm 39,5-8)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand  
und keine Qual rühret sie an.  
(Weisheit 3,1)

IV.

*(Es-Dur, Mäßig bewegt)*

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr  
Zebaoth!  
Meine Seele verlanget und sehnet sich  
nach den Vorhöfen des Herrn;  
mein Leib und Seele freuen sich  
in dem lebendigen Gott.  
Wohl denen, die in deinem Haus wohnen,  
die loben dich immerdar.  
(Psalm 84,2,3.5)

## V.

*(G-Dur, Langsam)*

Ihr habt nun Traurigkeit;  
 aber ich will euch wieder sehen  
 und euer Herz soll sich freuen  
 und eure Freude soll niemand von euch  
 nehmen.

(Johannes 16,22)

Sehet mich an:

Ich habe eine kleine Zeit  
 Mühe und Arbeit gehabt  
 und habe großen Trost funden.

(Sirach 51,27)

Ich will euch trösten, wie einen eine Mutter  
 tröstet.

(Jesaja 66,13)

## VI.

*(c-Moll, Andante)*

Denn wir haben hier keine bleibende Statt,  
 sondern die zukünftige suchen wir.

(Hebräer 13,14)

*(fis-Moll)*

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:  
 Wir werden nicht alle entschlafen,

wir werden aber alle verwandelt werden; zu  
 der Zeit der letzten Posaune. und  
 dasselbige plötzlich, in einem Augenblick,  
*(c-Moll, Vivace)*

Denn es wird die Posaune schallen  
 und die Toten werden auferstehen  
 unverweslich.

Und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden

das Wort, das geschrieben steht:

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel?

Hölle, wo ist dein Sieg?

(1 Korinther 15,51.52.54b.55)

*(C-Dur, Allegro)*

Herr, du bist würdig zu nehmen

Preis und Ehre und Kraft,

denn du hast alle Dinge geschaffen,

und durch deinen Willen haben sie das  
 Wesen und sind geschaffen.

(Offenbarung 4,11)

## VII.

*(F-Dur, Feierlich)*

Selig sind die Toten, die in dem Herrn  
 sterben von nun an.

*(A-Dur)*

Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von der  
 Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

(Offenbarung 14,13)

# Johannes Brahms; Ein deutsches Requiem op. 45

**Besetzung:** 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott ad libitum, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Harfe (2 Harfen), Streicher, Orgel ad libitum, Solo-Sopran, Solo-Bariton und vierstimmigem Chor.

**Spieldauer:** ca. 75 min

**Uraufführung** der vollständigen 7-teiligen Fassung: 18. Februar 1869 in Leipzig unter Carl Reinecke

„Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“ - diese Textzeile aus dem V. Satz des deutschen Requiems beschreibt in großer Klarheit, welche Intentionen Johannes Brahms mit seiner Komposition verfolgte. Das Werk, *das neben den erhabensten Schöpfungen unserer großen Meister einen ebenbürtigen Platz einnimmt*<sup>1</sup>, stellt Brahms ganz eigene Auseinandersetzung mit den existenziellen Fragen von Leben und Tod, Vergänglichkeit und Jenseitshoffnung dar. Im Rahmen seiner – auch wiederum sehr persönlichen Religiosität hat Brahms darauf Antworten gefunden und sie als Komponist in einem musikalisch-künstlerischen Projekt fixiert. Dass er damit dem Bedürfnis vieler Zeitgenossen und Nachkommen für eine Trauermusik außerhalb des starren kanonischen Ritus eines Requiems römisch-katholischer Provenienz entsprach, ist ein Aspekt der Erfolgsgeschichte des Werkes.

Brahms Religiosität gründete sich auf einem bodenständigen norddeutschen Protestantismus. Die gesunde Gläubigkeit innerhalb seiner Familie war für den jungen Brahms prägend und die Bibel begleitete ihn zeitlebens als ein Buch, das den Menschen in seiner Existenz etwas angeht, weil es ihm über sich selbst und seine Endlichkeit etwas Wichtiges sagt. Er hielt zwar Distanz zur Amtskirche, und entfremdete sich im Lauf seines Lebens zunehmend von zentralen Aussagen des Neuen Testaments. Aber mit einer Bibelfestigkeit, auf die er durchaus stolz war, stellte er außerhalb der Kirche doch etwas Außergewöhnliches dar. So bedurfte er vermutlich auch keiner Hilfe, die Textstellen für sein deutsches Requiem aus dem Alten und Neuen Testament selbst zusammenzustellen. Seine Taufbibel<sup>2</sup> in Luthers Übersetzung zeigt eindrucksvoll, dass er häufig inhaltsbezogen darin gearbeitet hat. Es gibt Anstreichungen mit Tinte, Blei-, Blau- und Rotstift auf fast jeder Seite. Die Zusammenstellung der Texte erfolgte nach den Prinzipien der thematischen Relevanz, der musikalischen Symmetrie und vorrangig der kompositorischen Planung, wie Brahms

in einem Brief an Carl Reinthaler betonte: *„...habe ich nunwohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchen konnte.“*<sup>3</sup> Natürlich zog die Auswahl der Texte – wie könnte es anders sein – auch Kritik nach sich, die sich im Wesentlichen daran festbiss, dass er in einer „idealistischen Weltfrömmigkeit“ die Erlösungstat Christi eher gemieden habe. Die Textstelle im V. Satz des Requiems *„Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen...“* (Joh. 16,22) widerlegt diese Kritik allerdings.

Gut eine Dekade, nämlich von 1857 bis 1868 arbeitete Brahms an diesem Werk. Die ersten Spuren führen in die Detmolder Zeit und an den Beginn seiner Erfahrungen mit Chören. Die Hamburger Phase 1859-62, in der er mit einem Frauenchor arbeitet, lässt die ersten beiden Sätze entstehen. 1865 in Wien, nach dem Tod seiner Mutter, erweitert er sie und skizziert den IV. Satz. 1866 während eines Aufenthaltes in Fluntern (Schweiz) komponiert er die Sätze III, VI und VII. Eine Teilaufführung der ersten drei Sätze des damals noch sechsteiligen Werkes findet am 1. Dezember 1867 im großen Redoutensaal der Wiener Hofburg statt. Am Karfreitag des Jahres 1868 kommt es zur ersten

<sup>1</sup> Josef Sittard in *Hamburgischer Correspondent* Nr.153 v. 1.März 1890

<sup>2</sup> einsehbar in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

<sup>3</sup> Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reinthaler; Berlin 1908, S. 10

vollständigen Wiedergabe des immer noch sechsteiligen Werkes unter Brahms Leitung im St. Petri-Dom zu Bremen, unterbrochen und ergänzt durch drei Violinstücke mit Orgelbegleitung, einer Arie aus Bachs *Matthäuspassion* und zwei Nummern aus Händels *Messias*. Erst nach der Bremer Uraufführung erweitert Brahms das Werk um einen nachkomponierten V. Satz und gibt ihm so seine heute gültige siebensätzliche Gestalt.



Johannes Brahms und Julius Stockhausen. Der bedeutende Lied- und Konzertsänger sang bei der Bremer Uraufführung das Bariton-Solo. (1869)

Diese Gestalt weckt Assoziationen an einen sieben-armigen Leuchter und tatsächlich wird dieses Bild von vielen Exegeten benutzt um die Struktur des Werkes aufzuhellen. Gewisse spiegelbildliche Symmetrien, sowohl in inhaltlicher, als auch musikalischer Hinsicht vertiefen dieses Gleichnis: Die ruhende Mitte bildet dabei der vierte Satz mit der Vertonung des Psalmverses „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“. In den Außensätzen I und VII, jeweils in F-Dur, werden die Leidtragenden bzw. die Toten, die von ihrer Arbeit ausruhen, selig gepriesen. In den Sätzen II und VI steht die Vergänglichkeit des Fleisches sowie die Hoffnung auf Erlösung (2.Satz) der Verwandlung und dem großen Lobpreis Gottes gegenüber (6.Satz). Beide Sätze enthalten marschartige, totentanzähnliche Elemente, die durch eine groß angelegte Fuge abgeschlossen werden. Bei den inneren Sätzen III und V sind die formalen Bezüge lockerer. Allerdings steht in beiden Sätzen das Subjekt im Vordergrund; musikalisch zeigt sich dies durch die Beteiligung der Solisten. In Satz III symbolisiert die Baritonstimme den Menschen, welcher der Vergänglichkeit unterworfen ist und der Belehrung bedarf. Im Satz V repräsentiert die Sopranstimme die abgeschiedene Seele, die engelsgleich vom Himmel herab zu den trauernden Menschen spricht.

Kompositorisch zieht Brahms alle Register seines Könnens: Ureinfache Motive erhalten in neuer Chromatik jeweils anderen Sinn. Pentatonisches, Volksliednahes, der typische Terzfallgestus, Gregorianisches, Modales verbinden sich nahtlos mit romantischem Melos. Die Chorbehandlung geht weit über barocke und romantische Vorbilder hinaus und wird sinfonisch. Der Liedmeister mit der Kunst der biegsamen Ausdruckskantilene kommt ebenso zum Tragen wie der Vorreiter der permanenten Variation, die ihn zum Wegbereiter der Moderne macht. Aber wie wenig man Architekt sein muss um die Großartigkeit einer Gaudi'schen *Sagrada familia* zu erkennen, so wenig braucht es ein musikwissenschaftliches Studium, um die Einzigartigkeit des Brahms'schen opus zu erfüllen.



Welcher musikalischen Gattung das Werk zuzurechnen sei, darüber herrscht in der Musikwissenschaft bis heute keine Übereinstimmung. Für ein Oratorium fehlt ihm der Handlungsrahmen, der große, musikalisch tragende Orchesterapparat lässt auch keine Einordnung als Motette zu und ein Requiem ist es schon gar nicht, denn dieses wendet sich per definitionem an die Toten und deren Gedenken

und nicht wie bei Brahms an *diejenigen, die Leid tragen*, also an die Lebenden. Das deutsche Requiem – er hätte im Übrigen das Wort „deutsch“ gerne durch das umfassendere „Menschen“ ersetzt – ist im Brahms'schen Œuvre ein Monolith, dem auch die späteren Chorwerke mit Orchester (Schicksalslied, Triumphlied, Gesang der Parzen u.a.) die Ausnahmestellung nie streitig machen konnten. Was Brahms hier schuf, war etwas Neues, wahrhaft „Unerhörtes“. Es fußt auf der Tradition von Schütz und Bach – Brahms kannte die alten Meister und ihre Techniken sehr gut – und verknüpft auf „*neuen Bahnen*“ Althergebrachtes (motettische Reihung) und Neuartiges (sinfonische Polyphonie). Durch Reduktion des Textes wird die Autonomie der Musik nie in Frage gestellt und die musikalische Gestalt erwächst aus der motivischen und rhythmischen Struktur und nicht aus dem Text. *Entstanden ist so ein offenes, dynamisches Kunstwerk im Sinn der Moderne, das sich verfügbar machte für verschiedenste Integrationen und sich durch seine strukturelle Vitalität auch bei vielen und verschiedenen Aufführungen durchsetzte*<sup>4</sup>.



Der Saal des Alten Gewandhauses in Leipzig; (Gemälde von Gottlob Theuerkauf, vor 1896)  
Uraufführungsort des vollständigen deutschen Requiems am 18. Februar 1869

Von Beginn an waren die Größe und der Ernst des Werkes unbestritten. Aber selbst Brahms schätzte sein Stück als eines, *das seiner Natur nach kein allgemeines Publikum haben [könne] und eigentlich nur in majorem Dei gloriam*<sup>5</sup> komponiert sei<sup>6</sup>. Von den Ausführenden verlangte er eine besondere Anstrengung, die er auch dem Publikum zumutete. Der mit Brahms befreundete Musikwissenschaftler Philipp Spitta<sup>7</sup> äußerte sich 1892 dazu mit den Worten: „*Den Hörer so andauernd im Zustande höchster Anspannung zu halten, ist Brahms'sche Grausamkeit*“. Auch in späteren Rezensionen klingt immer wieder an, dass das Werk selbst nach mehrmaligem Hören nicht auszuloten sei und jede Aufführung nur ein Studium bleibe. Die Schwere des Werkes tat seiner Beliebtheit keinen Abbruch. Brahms erreichte mit dem deutschen Requiem schlagartig den Durchbruch, auf den er so lange hin

<sup>4</sup> Zitiert nach: Umberto Eco; Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1977 (verändert)

<sup>5</sup> Zum größeren Ruhm Gottes

<sup>6</sup> Zitiert nach dem Brahms-Biographen Max Kalbeck

<sup>7</sup> Philipp Spitta (1841-94), ao. Professor der Musikwissenschaft an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin

gearbeitet hatte. Er hatte mit diesem Werk eine Musik geschaffen, die im besten Beethovenschen Sinne *von Herzen kommt und auch zu Herzen geht*. Was Clara Schumann über ihre Empfindungen beim Hören des Deutschen Requiems am 11. Januar 1867 an Johannes Brahms schreibt, würden viele Hörer sicher auch heute bestätigen: *„...Aber 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 dem Stück spricht, rührt mich tief ...“* rb



Leila Atkinson, Brahms Requiem

## Viel vergebliche Unruhe. Kunst und Kultus im Brahms-Requiem

Schlägt da ein Herz, schlägt da einer den Marsch oder schlägt uns beides zugleich? Ein Herz, das im Marschtakt schlägt? Ein Marsch, der den Herzenstakt gefunden hat? Und aus welcher Tiefe steigt dieses Pochen hervor? Es kommt von weither, aus einer aufgefächerten Tiefe, dreifach geteilte Celli, mit gleichmäßigen Vierteln voranschreitend. Da aber verstummt er schon, der tiefe Gang, schon setzt der Chor ein und macht deutlich: um ihn, das Kollektiv, geht es hier. Unbegleitet, wie im alten Kirchenstil, haucht er im piano sein offenes, eröffnendes: "Selig sind". Und wie in alten Responsorien antwortet und ergänzt nun immer wieder das Orchester, als wolle es trösten, und abermals entgegnet die Menge und führt aus: "Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden". Da säen Chor und Orchester vereint in barocken Seufzermotiven ihre Tränen aus, in der Gewissheit, dass sie bald mit Freuden ernten werden. Und schon setzt auch der Trost ein, nach dem hier verlangt wird, mit Harfentönen, und er wird bis zum Ende hin nicht mehr weichen. Ja, selbst nach dem Ende, wenn die Trauernden selbst gestorben sind, bleibt dieser Trost noch in seinem Recht. Dann gilt er nämlich den Toten, die ebenso selig sind. So beginnt und endet das heute wohl bekannteste Werk für Chor und Orchester des gesamten 19. Jahrhunderts: das Requiem von Johannes Brahms.

Aber welcher Art ist dieser den meisten Konzertbesuchern so wohl vertraute Trost? Und was verbindet eigentlich das so willkürliche und doch stringent wirkende Gemisch von Versen aus Psalmen und Büchern der Propheten, von Stellen aus Evangelien, Paulusbriefen, Apokryphen und Offenbarung? Eine theologisch fundierte Ordnung lässt sich in dem von Brahms selbst erstellten Libretto nicht erkennen. Vielmehr tritt in der Auswahl ein historisch versierter Komponist hervor, der die Texte jeweils immer schon als Zitat einer ihnen zugehörigen früheren Vertonung einsetzt. Die musikalische Fraktur dominiert den Text. Seine motettische Anordnung lässt zwar Vorbilder bei Johann Sebastian Bach und Heinrich Schütz durchscheinen, untergründig mag auch der Choral "Wer nur den lieben Gott lässt walten" hereinschweben. Aber diese Quellen sind ihrer alten Funktion im protestantischen Kultus ganz und gar beraubt. Nichts dient mehr der Vermittlung einer Heilsbotschaft, nichts der Vereinigung einer Gemeinde von Glaubenden und Trauernden. Hier ist alles zur reinen Kunstform erhoben. Schon der, für vielfältiges Verstehen offene Titel des Werkes, weist auf diesen Zwiespalt von Kunst und Kultus hin. Denn die Bezeichnung "Requiem" legt ja zunächst nahe, es handele sich hier um eine katholische Votivmesse, jene altrömische, streng rituelle Bitte um Gnade und Erlösung für bereits Verstorbene. Der Zusatz "ein deutsches" Requiem scheint mit seinem unbestimmten Artikel und dem kleingeschriebenen Adjektiv wirklich nur die Sprache zu meinen. Das Werk wäre also ein auf Deutsch, ein nicht auf Latein gesungenes Requiem? Das aber ist es gewiss nicht, da ja der Text sich von dem festgelegten Ritus ganz befreit. Also eine konfessionelle Umdeutung, ein protestantisches Gegen--Requiem? Nein, auch das nicht. Denn es fehlt dem Werk dazu eine zentrale Figur: Christus als der durch seinen Tod Erlösende. Die einzigen Christus-Worte "Selig sind, die da Leid tragen" und "Ihr habt nun Traurigkeit" im ersten und fünften Satz sind in den Chor und in die Sopran-Stimme verlegt, Jesus ist dabei nicht anwesend. Auch trösten diese Worte nur die Lebenden, von der entscheidenden Auferstehung erzählen sie nicht.



**Regina Reim** „...keine bleibende Statt ...“ (2000)

Schon der Zeitgenosse Philipp Spitta fasste das Requiem daher als *"ein großes, rein musikalisches Kunstwerk" auf, das des "Cultus" und seines "Stimmungs-hintergrunds"* entbehre und er mutmaßte, *"daß es in unserer Zeit eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr gibt"*.

Ein Requiem aber, das nur das Produkt künstlerischer Autonomie wäre, kann es nicht geben. Es muss ja die Trauernden und die Betraueren geben. An wen also richtet sich das Werk? Noch einmal ein Blick auf den Titel. Was Brahms "ein deutsches Requiem" nennt, ist bald nach seiner ersten vollständigen Uraufführung 1869 in Leipzig zu dem "Deutschen Requiem", ja, zu dem Requiem der Deutschen geworden. Und bis heute wird es gern so geschrieben, mit bestimmtem Artikel und groß geschriebenem Attribut des Deutschen. Seither richtet es sich vor allem an die Deutschen. Und das nicht ohne Grund: Nach dem Erstdruck im selben Jahr setzt eine beispiellose Erfolgsgeschichte ein. Gerade in jenem Moment, da Deutschland sich zu einer verspäteten Nation formt und ein Kaiser den Thron besteigt, ist das Brahms-Requiem in aller Munde. Den in den Krieg Ziehenden, den besorgt Zurückgebliebenen, den Gefallenen und den Trauernden, ihnen allen singt man in der Epoche der deutschen Nationenbildung in den Konzertsälen das Requiem zu. Er hat von heute aus etwas zutiefst Erschreckendes, dieser kunstreligiös überhöhte Totenkult einer jungen Nation. Spätestens 1945 wurde deutlich: das Brahms-Requiem hatte zugleich auch die Funktion eines monumentalen Trostes, eines selbst zelebrierten Abgesangs auf die fehlgehende Nation der Dichter und Denker. Wer das Werk heute hört und spielt, der meint in den "marschmäßigen" Passagen immer wieder die verhushten Aufnahmen Wilhelm Furtwänglers, den Ton und die Klangfarbe der Konzerte für die Kriegsversehrten zu vernehmen.



**Guillermo Kuitca** (Argentinien); Ein Deutsches Requiem, 2002

Verfälscht diese Hörweise des deutschen Requiems als das "Deutsche Requiem" das Werk? Muss man es, um Brahms gerecht zu werden, von dieser nationalen Färbung befreien? Nein, denn Brahms selbst lässt seinen Freund Schubring am 16./17. Februar 1869 wissen: *"Solltest Du noch nicht die politischen Anspielungen in meinem Requiem entdeckt haben? „Gott erhalte“ fängt's gleich an im Jahre 1866."* Mit dieser in der musikalischen Fraktur versteckten Anspielung auf die deutsche Hymne im Jahr des Preußisch-Österreichischen Krieges zeigt Brahms: das Requiem war von Anfang an durchaus als ein Requiem für die soeben entstehende deutsche Nation und ihre Helden intendiert.

Was aber ist es, das gerade dieses Werk bis heute so innig erscheinen lässt? Vielleicht ist eine zeitlos anmutende, geradezu statische Ehrlichkeit. Die Ehrlichkeit, dass eines nicht vergänglich ist: die Trauer. Und ist dieses Requiem inzwischen nicht auch das Requiem seiner selbst geworden? Betrauert es sich nicht selbst? Als ein Requiem auf die großen Hoffnungen, die sich einst mit der Kunst als neuem Kultus des Bürgertums verbunden hatten? Die Kunst sollte am Ende des 19. Jahrhunderts in den neuen Tempeln - in Konzertsälen und großen Staatskirchen wie dem Berliner Dom - allen Trost geben, den die Religion allein nicht mehr zu geben vermochte. Angesichts halb entleerter Kirchenbänke und Konzertstühle ist man heute geneigt, um diese Hoffnungen selbst zu trauern: "Viel vergebliche Unruhe" liegt darin. Aber "ein deutsches Requiem" von Johannes Brahms tröstet über all diese Verluste hinweg.

Christian Filips, 2008



Nora Lentner, Sopran

Nora Lentner, geboren in Coburg, erhielt ihren ersten Gesangsunterricht mit dreizehn Jahren bei Carol Bischoff und sang schon früh als Kindersolist am „Landestheater Coburg“. 2005 wurde sie an der Universität der Künste Berlin bei Prof. Julie Kaufmann aufgenommen, wo sie 2011 ihr Diplom absolvierte. Seither studiert sie ebenfalls bei Prof. Dagmar Schellenberger.

Sie gewann u.a. den ersten Preis beim „Bundeswettbewerb Gesang Berlin“ (Junior), den zweiten Preis beim „Paul-Salomon-Lindberg Liedwettbewerb, sie wurde Finalistin im „Internationalen Wettbewerb für Liedkunst“ in Stuttgart und erzielte 2012 den zweiten Preis beim Internationalen Wettbewerb „Schubert und die Musik der Moderne“ in Graz. Sie ist Stipendiatin des „Richard-Wagner-Verbands“, der „Johann-Strauß-Gesellschaft“, sowie der „Studienstiftung des deutschen Volkes“. Sie besuchte Meisterkurse und nahm Unterrichte bei Prof. Dietrich Fischer-Dieskau, Prof. Thomas Quasthoff, Juliane Banse, Prof. Dagny Müller, Prof. Karoline Gruber, Prof. Kristzina Laki, Prof. Michael Hampe und Prof. Irwin Gage.

Während ihres Studiums sang Nora Lentner in verschiedenen Opernproduktionen, darunter die Rolle der Blanche, Bastienne, Annina, Sancta Susanna, Galatea, Apamia und Sivene. 2012 gastierte sie als "Gretchen" in Lortzings "Der Wildschütz" an der "Musikalischen Komödie" in Leipzig, sang bei den "Schlossfestspielen Wernigerode" die Clorinda in Rossinis "La Cenerentola" und debütierte mit dem "Deutschen Sinfonie Orchester" als Trudel in Paul Hindemiths "Tuttifantchen". Ebenso gastiert sie am Staatstheater Cottbus in den Rollen der Stella und Belotte. In der "Wanderooper Brandenburg" ist sie derzeit als Gretel und Pamina sowie, als Sophie Scholl in U. Zimmermanns Oper "Die weiße Rose" zu hören. Im Sommer 2013 sang sie bei den "Seefestspielen Mörbisch" in der Operette "Der Bettelstudent" von C. Millöcker die Rolle der Laura. Im Frühjahr 2014 wird sie gemeinsam mit ihrer Pianistin Klara Hornig im Konzerthaus Berlin in einer Liederatinée debütieren.



Lars Grünwoldt, Bariton

Lars Grünwoldt, Bass-Bariton, wurde im November 1974 in Mecklenburg/Deutschland geboren. Seine musikalische Ausbildung begann ab dem fünften Lebensjahr im Fach Klavier. Im Alter von 14 Jahren wurde er

in die Spezialklasse für Musikerziehung des Gymnasiums J. W. v. Goethe in Demmin aufgenommen, 1995 begann er seine Gesangsausbildung bei Kammersänger Siegfried Eisenbach am Konservatorium „Rudolf Wagner-Régeny“ der Hansestadt Rostock, wechselte 1998 an die renommierte Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin, wo ihn Prof. Scot Weir bis zum Diplomexamen im Februar 2004 ausbildete. Während seines Studiums besuchte er zahlreiche Meisterkurse, u.a. bei Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff und Rudolf Piernay

Schon während seines Studiums erarbeitete sich Lars Grünwoldt ein umfangreiches Konzert- und Liedrepertoire, das von Bach und Händel über Schubert, Brahms, Fauré, Wolf und Mahler zu Schostakowitsch, Barber und Matthus reicht. Sein Opernrepertoire reicht von Telemann bis Jaqueline Fontyn.

Der Bass-Bariton arbeitete zusammen mit Regisseuren wie Claus Unzen, Michael von zur Mühlen, Michiel Dijkema, Susanne Knapp, Immo Karaman, Peter Konwitschny, Kay Kunze, Hans-Peter Lehmann, Kerstin-Maria Pöhler und Matthias Remus, mit Orchestern wie dem Konzerthausorchester Berlin, dem Concerto Brandenburg, der Staatskapelle Braunschweig, dem Brandenburgischen Staatsorchester, der Singakademie Frankfurt, den Prager Symphonikern, den Berliner Sinfonikern und mit Mitgliedern des Freiburger Barockorchesters sowie mit den Dirigenten Daniel Barenboim (Staatskapelle Berlin), Marek Janowski (Deutsches Sinfonie Orchester) und Sir Simon Rattle (Berliner Philharmoniker).

Seine internationale Konzerttätigkeit führte ihn bereits durch ganz Deutschland, aber auch nach Russland, Österreich, Monaco, Ungarn, Tschechien, Frankreich, Italien, die Schweiz, Luxembour und nach China

## Chor der Johanneskirche am Schlachtensee, Berlin



Stefan Rauh

Der Chor der Johanneskirche am Schlachtensee ist ein vorwiegend aus Laien bestehender gemischter Oratorienchor. Das seit Jahrzehnten bestehende Ensemble fühlt sich der Pflege bedeutender Chorwerke des Barock, der Klassik und der Romantik verpflichtet. Dazu gehören Oratorien, Passionen, Messen, Motetten und Kantaten.

**Stefan Rauh** selbst verlebte seine Gymnasialzeit als Mitglied des Regensburger Domchores ("Domspatzen"). Schon während des Studiums kehrte er als Chorleiter zum Domchor zurück. Ergänzt wurde seine musikalische Ausbildung durch ein Aufbaustudium „Chordirigieren“ bei Prof. Uwe Gronostay an der UdK Berlin und Meisterkurse bei Eric Ericson und Howard Arman.

Nach dem Studium übte Stefan Rauh Tätigkeiten als Assistent von Prof. Gronostay beim Philharmonischen Chor Berlin und verschiedenen Berufschören aus. Als künstlerischer Leiter verschiedener Vokal-Ensembles, der „Rothenfelser Chorwochen“, Dozent bei Chorleitungs-kursen im In- und Ausland sowie Autor von Aufsätzen und Besprechungen in Fachzeitschriften erwarb er sich einen Namen über die Grenzen Berlins hinaus.