

„ ... und haben alle einerlei Odem“

Die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 von Johannes Brahms und ihre biblische Textgrundlage

Theodor Seidl, Würzburg

Texte aus der kritischen Weisheitsliteratur des AT, speziell aus Kohelet, sind in der abendländischen Musiktradition selten vertont worden, da diese Texte in der Liturgie der Eucharistie und des Offiziums nur eine untergeordnete Rolle spielen¹. Erst das Kunstlied der Romantik und dann wieder die Chorliteratur der Moderne² nehmen sich solcher Texte an und deuten sie mit musikalischen Mitteln aus.

Der nachfolgende Beitrag widmet sich einem Kompositionsbeispiel des ersten Bereiches, weil der Widmungsträger diese Gattung dank seiner schönen Tenorstimme selber gepflegt und mit dem Vortrag romantischer Kunstlieder manche Institutsfeier in Münchner Tagen sehr bereichert hat.

Die Themawahl fiel deshalb auf das op. 121 von Johannes Brahms, weil es wie andere geistliche Werke des Komponisten, vor allem das „Deutsche Requiem“, op. 45³, und die Chormotetten, op. 74⁴, op. 109 und 110⁵, von einer exquisiten Auswahl biblischer Texte geprägt ist, die von Brahms' profunder Bibelkenntnis⁶ zeugt.

Brahms hat für seine vorletzte Komposition tatsächlich zwei weisheitskritische Kohelettexte ausgewählt, ihnen eine lebensweisheitliche Jesus-Sirach-Perikope dazu gesellt und die drei zum ernsten Thema „Tod und Vergänglichkeit“ einschlägigen alttestamentlichen Perikopen mit einem Auswahltext aus 1 Kor 13 versöhnlich abgerundet.

Der Beitrag beschränkt sich fachspezifisch bedingt auf die drei alttestamentlichen Weisheitstexte zum Thema „Tod“ und damit auf die drei ersten Lieder. Er wird die alttestamentlichen Texte in ihre jeweiligen literarischen Kontexte einordnen und in einer Kurzauslegung ihre heutige exegetische Bewertung dokumentieren. Dann soll ihre musikalische Realisierung durch

¹ Vgl. den Beitrag von Ph. ROUILLARD 1983, 674-678, über Texte aus dem Buch Ijob in der Liturgie.

² Z.B. Bernd Alois ZIMMERMANN, „Ekklesiastische Aktion“ aus seinem Todesjahr 1970.

³ Dazu B.C. LATEGAN 1980, 31-34.34-40; H.C. STEKEL 1997, 116-166.

⁴ Vgl. T. SEIDL 1988, 34-40; H.C. STEKEL 1997, 196-215; R. BARTELMUS 1998, 211-221.

⁵ Das gesamte geistliche Chorwerk und seine theologischen Aspekte behandelt H.C. STEKEL 1997, 71-260.

⁶ Dies wird auch von C. PREISSINGER 1993, 29-32, und H.C. STEKEL 1997, 275-279, unumwunden anerkannt und ausführlich gewürdigt.

Brahms betrachtet werden; aus dem Vergleich von textlicher und musikalischer Auslegung werden Rückschlüsse auf Brahms' Bibelverständnis versucht.

Mit einer kurzen Werkgeschichte zur Hinführung beginnt dieser kleine vergleichende musikalisch-exegetische Aufsatz; er sei dem treuen Wegbegleiter und Freund seit den Münchener Studienjahren, dem Fachkollegen und profunden Gelehrten in Text und Sprache des Alten Testaments in Dankbarkeit und mit den besten Wünschen zum 65. Geburtstag gewidmet.

1. Werkgeschichte⁷

Die „Vier ernsten Gesänge für eine Baßstimme und Klavier“ sind das vorletzte publizierte Werk von J. Brahms; als op. 122 folgen nur noch die elf Orgelchoräle⁸.

Brahms komponierte die Gesänge in der Nähe seines letzten Geburtstages am 17. Mai 1896: „Ich schrieb die Lieder im Mai. Ich wollte mir zu meinem Geburtstag etwas machen“, überliefert Freund R. Heuberger, und an den Verleger Fritz Simrock schreibt Brahms am 8. Mai 1896: „Ich muß Dir doch zu meinem Geburtstage eine kleine Freude machen – wie ich mir selbst zu diesem Tag eine gemacht, indem ich mir ein paar Liedchen schrieb“⁹.

Der eigentliche Anlass für Textauswahl und Komposition war eine Reihe von Todesfällen im Freundeskreis des Komponisten, die ihm sehr nahe gingen und die ihn mit Todesgedanken erfüllten, zumal er Anzeichen der eigenen Todeskrankheit wohl in sich spürte. In den Jahren zuvor waren aus seinem Freundeskreis verstorben: Elisabeth von Herzogenberg, Hans von Bülow, Theodor Billroth. Bedrückt war Brahms vor allem von den Nachrichten der schweren Erkrankung Clara Schumanns; sie starb kurz nach Abschluss der Komposition am 20. Mai 1896. Brahms hat sie nachträglich zum „Epitaph“ für Clara Schumann deklariert¹⁰. Diese ganz persönliche Zueignung sollte wohl von der offiziellen Widmung der Lieder an den befreundeten Maler und Bildhauer Max Klinger überdeckt werden; Brahms bedankte sich damit bei dem Künstler für dessen „Brahmsphantasie“, eine Sammlung von 41 Stichen, Radierungen und Stichzeichnungen als Impres-

⁷ Dazu in Ausführlichkeit C. PREISSINGER 1993, 21-32, und H.C. STEKEL 1997, 228-233, ferner M.L. McCORKLE 1984, 484f.; J.A. LOADER 2001, 257f., und W. WEIDRINGER 2009, 10f.

⁸ Vgl. M.L. McCORKLE 1984, 486-491.

⁹ Zitiert nach H.C. STEKEL 1997, 232. Selbstironisch bezeichnete Brahms seine letzten Lieder als „Schnaderhüpferln“ oder sprach von „lustigen Gesängen“; er betonte „das Heidnische“ der gewählten Bibeltex-te, vgl. C. PREISSINGER 1993, 23.

¹⁰ Freund R. Heuberger überliefert das Selbstzitat von Brahms über die Lieder: „Sie hängen wohl mit der Schumann zusammen“, vgl. H.C. STEKEL 1997, 230.

sionen auf Kompositionen von Brahms¹¹. Die „Vier ersten Gesänge“ erklangen erstmals im engsten Freundeskreis nach der Trauerfeier für Clara Schumann in Bonn¹²; der Öffentlichkeit wurden sie bei einem Konzert am 9. November 1896 im Bösendorfer Saal in Wien mit großer Wirkung vorgestellt¹³.

Die Bibeltexte der vier Perikopen finden sich in Brahms' „Quartheft“, in dem er – bibelfester Hamburger Protestant – zeitlebens vor allem alttestamentliche Texte eintrug, die er für Vertonungen geeignet fand¹⁴; außerdem hat er sich für die Komposition aus Hamburg seine „Knabenbibel“ aus dem Jahr 1833 nach Wien kommen lassen¹⁵.

2. Die alttestamentliche Textgrundlage der Gesänge und ihre Vertonung

2.1 Koh 3,(18).19-22

2.1.1 Exegetische Einordnung und Erklärung

*Übersetzung*¹⁶

- <18 a Ich sagte in meinem Herzen bezüglich der Menschenkinder,
 a₁ insofern sie Gott ausgesondert
 a₂ und gezeigt hat,
 bP dass sie:
 b Vieh sind sie für sich.>
- 19 a Denn,
 aP das Geschick der Menschenkinder und das Geschick des
 Viehs,
 a ein einziges Geschick ist es für sie.
 b Wie dieses stirbt,
 c so stirbt jenes.
 d Und ein einziger Lebensatem ist allen.
 e Und ein Vorteil des Menschen vor dem Vieh existiert nicht.
 f Denn alles ist Windhauch.

¹¹ Vgl. H.C. STEKEL 1997, 232 Anm. 23.

¹² Eindrücke der Ohrenzeugen in Originalzitate bietet C. PREISSINGER 1993, 24f.

¹³ Reaktionen auf dieses Konzert stellt H.C. STEKEL 1997, 229, zusammen.

¹⁴ Zum „Quartheft“ vgl. C. PREISSINGER 1993, 29f.

¹⁵ H.C. STEKEL 1997, 234, kann dies aus dem Briefwechsel von Brahms mit E. Mandyczewski belegen.

¹⁶ Die Satzgliederung des Übersetzungstextes orientiert sich an W. RICHTER 1993a, 98f.

- 20 a Alles geht an einen einzigen Ort,
 b alles besteht aus Staub
 c und alles kehrt zum Staub zurück.
- 21 a Wer weiß,
 bP der Lebensatem der Menschenkinder –
 b ob er nach oben aufsteigt?
 cP Und der Lebensatem des Viehs –
 c ob er nach unten, in die Erde hinabsteigt?
- 22 a Dann habe ich erkannt,
 b dass nichts Besseres existiert,
 c als dass der Mensch sich freue bei seinem Tun.
 d Denn das ist sein Anteil.
 e Denn wer könnte ihn dazu bringen,
 el zu erkennen,
 f wodurch (es etwas gibt),
 fR das nach ihm sein wird?

Die Streitfrage, ob der Abschnitt 3,16-22 schon zum zweiten Teil des Kohelethbuches gehört, den LOHFINK¹⁷ „Gesellschaftskritik“ genannt hat und der 4,1-16; 5,7-6,10 umfasst, oder den Schluss des ersten Buchteiles bildet, der die in 1,3 gestellte Themafrage nach dem bleibenden Gewinn diskutiert¹⁸, kann mit einem „sowohl – als auch“ beantwortet werden: 3,16.17 mit der Schilderung der Missstände vor Gericht gehören ohne Zweifel zu den in 4,1ff. beklagten gesellschaftlichen Gegebenheiten, während 3,18-22 noch einmal ein Beispiel vergeblichen Gewinnstrebens anführt, das freilich mit dem Vergleich Mensch – Tier und ihrem gleichen postmortalen Geschick radikalisiert erscheint¹⁹. Wichtigstes sprachliches Kriterium für den sachlichen Anschluss von 3,18-22 an 1,3-2,26 ist die identische Wortverbindung *miqrā ’āḥ#ad* in 3,19a und 2,14d, die alle Ausleger betonen²⁰; inhaltlich kann die wie in 2,24-26 erneut gezogene Konsequenz zur Gegenwartsfreude verbindend wirken²¹.

Textverlauf und Argumentationsgang der Verse 18-22 sind formal und inhaltlich sehr geschlossen und konzentriert: V. 18 nennt im Rahmen der Selbstüberlegung Kohelets erstmals die These und formuliert sie mit einem klassifizierenden Nominalsatz: Menschen und Tiere gehören zur selben Kate-

¹⁷ N. LOHFINK 1999, 33-36; er stellt 3,16-4,22 als zusammengehörig heraus.

¹⁸ So. F.J. BACKHAUS 1993, 136-143.159f.; T. KRÜGER 2000, 169f.; L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 278.

¹⁹ Vgl. L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 278.

²⁰ Vgl. F.J. BACKHAUS 1993, 147.155; N. LOHFINK 1999, 35; T. KRÜGER 2000, 183; L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 283.

²¹ L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 278, spricht von der „Rückkehr zum ‚Carpe diem-Motiv‘“.

gorie (18b²²); das ist von Gott (*ha=’ilō*ḥīm*) so eingeteilt und festgesetzt (18aI_{1,2}). Die These wird im Pendens von 19aP.a sprachlich noch einmal verdeutlicht und dann mit drei Beispielen begründet: (1) Mensch und Tier teilen das Todesschicksal (19b.c); (2) Sie haben den gleichen „Lebensatem“ (*rūḥ ’āḥʔad*; 19d); (3) Sie sind beide „Windhauch“ (*ḥabl*), es gibt keinen Vorzug (*nōtar*) des Menschen vor dem Tier (19e.f). Das erste Beispiel – gemeinsames Todesgeschick – wird in den drei syntagmatisch identisch positionierten Sätzen 20a-c noch einmal vertieft: Gemeinsamer postmortaler Ort (*maqōm ’āḥʔad*), gemeinsamer Bestandteil aus Staub (*’apar*), gemeinsame Rückkehr zum Staub. Das Gemeinsame von Mensch und Tier wird sprachlich durch das in Erstposition befindliche und dadurch fokussierte *ha=kul[l]* ausgedrückt.

V. 21 weist im Rahmen eines zweigliedrigen, koordinierten indirekten Fragesatzes die offensichtlich vorhandene Meinung²³ zurück, es gäbe einen (wahrscheinlich) postmortalen Vorzug des Menschen vor dem Tier: Aufstieg bzw. Abstieg der *rūḥ*; dafür existiert nach Kohelet kein Beweis; d.h., diese Meinung scheitert an der mangelnden Erkenntnisfähigkeit des Menschen bezüglich jenseitiger Dinge und Vorgänge (*mī yōdi’*: 21a). Die neueren Auslegungen²⁴ betonen zu Recht, dass Kohelet nicht den postmortalen Aufstieg der menschlichen *rūḥ* zu Gott in Frage stellt, sehr wohl aber den darin bestehenden Vorrang des Menschen vor dem Tier; damit verbleibt auch 3,21 in der Eschatologie Kohelets und steht nicht in Widerspruch zu 12,7²⁵.

Mit *w=ra’ūtī* in 22a wird das lebenspraktische Fazit des Argumentationsgangs eingeleitet, das wie in 2,10; 5,17.18; 9,9 in der Freude am Lebensvollzug in Tätigkeit und Genuss den dem Menschen gemäßen Anteil (*ḥilq*) am Leben im Hier und Jetzt bestimmt. Eine Glückserfahrung in der Zukunft zu planen, bleibt dem Menschen mangels Erkenntnisfähigkeit (*l’=r’ōt*: 22eI) unmöglich. Dieses gegenüber den obigen Parallelbelegen zusätzliche und neue Argument für ein ausschließlich gegenwartsorientiertes Leben schließt den Abschnitt ab²⁶. Glückserfahrung ist dem Menschen nur in der Gegenwart und zwar durch die Freude an seiner *vita activa* möglich – so lautet das positive Fazit der Einheit.

²² Zur Diskussion von *la=him*, das textkritisch nicht eliminiert werden darf, vgl. T. KRÜGER 2000, 167f., und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 277; erwogen wird entweder ein „*lamed emphaticum*“ („an sich“) oder ein „*Ethicus*“ („füreinander“).

²³ Zu den möglichen Analogien aus dem griechischen Kulturraum vgl. N. LOHFINK 1999, 35; L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 284.

²⁴ Zur Diskussion vgl. T. KRÜGER 2000, 183-185, und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 283f.

²⁵ Mit T. KRÜGER 2000, 183f., und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 283-285: „Kohelet vertritt nicht die Lehre vom absoluten Tod“ (285).

²⁶ Vgl. T. KRÜGER 2000, 185: „Der Mensch ist von Gott auf die jeweils gegenwärtige Zeit als Gelegenheit zum Handeln und zum Genuss verwiesen.“

2.1.2 Zur Vertonung

J. Brahms beschränkt sich in seiner Vertonung auf die Verse 19-22 in der revidierten Lutherübersetzung von 1833:

- 19 Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;
 wie dies stirbt, so stirbt er auch;
 und haben alle einerlei Odem;
 und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:
 Denn es ist alles eitel.
- 20 Es fährt alles an einen Ort;
 es ist alles von Staub gemacht
 und wird wieder zu Staub.
- 21 Wer weiß, ob der Geist des Menschen
 aufwärts fahre,
 und der Odem des Viehes unterwärts unter
 die Erde fahre?
- 22 Darum sahe ich, dass nichts Besseres ist,
 denn dass der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit,
 denn das ist sein Teil.
 Denn wer will ihn dahin bringen,
 dass er sehe, was nach ihm geschehen wird?

Die Komposition²⁷ gliedert sich wie folgt²⁸:

A1	1. Teil:	T. 1-25:	Andante (4/4) – V. 19
B1	2. Teil:	T. 26-75:	Allegro (3/4) – V. 20.21
A2	3. Teil:	T. 76-81:	Andante (4/4) – V. 22a-d
B2	4. Teil:	T. 82-99:	Allegro (4/4) – V. 22e-f

Die zweiteilige Liedform ist dadurch charakterisiert, dass sowohl der durch ruhige schreitende Achtelbewegung im 4/4-Takt gekennzeichnete Teil A (Andante) als auch der durch Triolenläufe im Klavier markierte schnelle Teil B (Allegro) in chiasmischer Folge wiederholt werden.

²⁷ Eine eingehende musiktheoretische Analyse erfahren die „Vier ersten Gesängen“ bei C. PREISSINGER 1993, 21-92, als Paradigma für ihre generellen Untersuchungen zu „Form und Sprachbehandlung in geistlichen Vokalwerken von Johannes Brahms“ (119-169). Kürzere Beschreibungen des musikalischen Verlaufs der Lieder und der Textbehandlung des Komponisten gibt H.C. STEKEL 1997, 242-260; an ihrem Duktus ist die hier versuchte Beschreibung der Vertonung orientiert.

²⁸ Die Gliederung versucht in der äußeren linken Spalte die Bezogenheit der Einzelteile darzustellen (A1-B2), in der äußersten rechten Spalte die Textverteilung des Komponisten; ferner sind Taktzahlen, Tempo- und Rhythmusangaben enthalten.

In A1 ist der gesamte V. 19 musikalisch interpretiert, durchaus in erkennbarer Gliederung seiner einzelnen Sinnabschnitte: Die Aussage „Mensch und Vieh sterben“ (19a-c) bildet eine erste musikalische Einheit (T. 1-11); „alle haben einerlei Odem“ (19d) fügt sich mit Textwiederholung als zweite Phase an (T. 13-17); eine dritte, knappe Gruppe bildet die Aussage, es gebe keinen Vorteil des Menschen vor dem Vieh (19e) (T. 18-20). In der Schlussgruppe (T. 20-26) mit der wiederholten Eitelkeitsaussage (19f) erreicht die Singstimme ihren höchsten Ambitus (f).

In B1 erhalten die beiden verarbeiteten Verse 20.21, die inhaltlich im Verhältnis These und Antithese stehen (s.o.), auch musikalisch eine klar erkennbare Differenzierung: Das „Fahren“ aller Lebewesen „an einen einzigen Ort“ (V. 20) wird durch die bewegten Triolen im Klavier²⁹ ausgedrückt (T. 26-45), die bezweifelte Antithese vom Aufstieg bzw. Abstieg des Lebensatems (V. 21) wird durch gehämmerte Akkordschläge des Klaviers markiert (T. 46-55.60-72).

A2 formuliert in lapidarer sechstaktiger Kürze, ohne jede Textwiederholung und unter Wiederaufnahme der ruhigen Achtelbewegung, das Fazit der bisherigen Beobachtungen, dass „fröhlich (zu sein) in seiner Arbeit“ der Anteil des Menschen sei (22a-d).

B2 nimmt die rasche Triolenbewegung des Klaviers und die Melodieführung von B1 wieder auf und drückt mit ihr die Begrenztheit menschlicher Zukunftserkenntnis aus. Die Triolenbewegung verbleibt fast bis zum Liedende und suggeriert im sich verlierenden Decrescendo den Eindruck des sich in der Vergänglichkeit verflüchtenden Einzellebens.

2.1.3 Auswertung und Vergleich

Die Textbehandlung des Komponisten zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich nicht an den willkürlichen Versgrenzen, sondern an Sinnabschnitten orientiert. So verbindet Brahms die antithetisch aufeinander bezogenen Verse 20.21 zu einer musikalischen Einheit (B1) und trennt die ganz unterschiedlichen Aussagen von V. 22 musikalisch deutlich voneinander ab (A2 – B2).

Brahms hebt Einzelaussagen des Textes durch Wiederholung hervor und setzt dadurch Akzente auf ihm wichtig erscheinende Aussagen³⁰. So werden wiederholt: „Einerlei Odem“, „alles ist eitel“, „aufwärts / unterwärts fahre“, „was nach ihm geschehen wird“.

²⁹ Vgl. H.C. STEKEL 1997, 243: „Ein schnelles zweitaktiges Triolenmotiv im pianissimo symbolisiert Flüchtigkeit und Vergänglichkeit“.

³⁰ Die „künstlerischen Veränderungen“ des biblischen Textes diskutiert J.A. LOADER 2001, 259-261, besonders auch die Nichtberücksichtigung von V. 18.

Sein Textverständnis lässt Brahms durch die musikalische Bezogenheit sowohl der Teile 1 und 3 als auch der Teile 2 und 4 erkennen: Die Realitätserfahrung, dass Mensch und Tier das gleiche Schicksal der Sterblichkeit teilen (V. 19a-e) und daher alles Windhauch ist (19f), verbindet er ganz textgemäß mit dem Fazit, dass sich der Mensch mit der punktuellen Glückserfahrung aus seiner Arbeit begnügen müsse (22a-d). Dieses exegetisch den Skopos der Einheit bildende Fazit stellt aber in der Komposition keineswegs den Höhepunkt oder die Zielaussage dar; vielmehr bleibt dieses Fazit durch die Kürze und den wiederholenden Charakter von A2 (3. Teil) eher beiläufig und wird durch den bewegten Triolenteil abgelöst, der die Komposition zu Ende führt. Diese rasche Triolenbewegung ist in B1 (2. Teil) eindeutig das Ausdrucksmittel für die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit menschlichen Lebens.

Brahms übernimmt dieses Mittel auch für die Schlussaussage des Textes und zeigt damit an, dass der Kohelettext für ihn seinen Skopos nicht in der menschlichen Glückserfahrung, sondern in der Gegebenheit der Endlichkeit hat. Die beiden Forte-Akkorde des Klaviers am Ende³¹ mögen die Unerbittlichkeit des Endlichkeitsloses ausdrücken. Daher bleibt auch das „fröhlich sei“ (T. 79) in A2 ohne eine hervorgehobene musikalische Ausdeutung³².

Zusammengefasst kann Brahms' Auseinandersetzung mit dem Kohelettext in der Auslegung seiner Einzelaussagen als durchaus textnah und textgerecht, in den Akzentsetzungen innerhalb des Gesamttextes eher als subjektiv und eklektisch bewertet werden.

2.2 Koh 4,1-3

2.2.1 Exegetische Einordnung und Erklärung

Übersetzung

- | | | |
|---|----|--|
| 1 | a | Und ich kehrte wieder (= und wieder) |
| | b | und erkannte all die Unterdrückung, |
| | bR | die unter der Sonne getan wird. |
| | c | Und siehe: Tränen der Unterdrückten, |
| | d | wobei für sie kein Tröster existiert. |
| | e | Und von der Hand ihrer Unterdrücker (geht) Gewalt (aus), |
| | f | wobei für sie kein Tröster existiert. |

³¹ J.A. LOADER 2001, 261, deutet sie als „musikalischen Stillstand“: „Es gibt nichts mehr zu sagen. Auf diese Art und Weise klingt eine negative Antwort auf die rhetorische Frage nach dem Sterben aus – wir wissen es nicht. Das ist Agnostizismus ...“.

³² H.C. STEKEL 1997, 244 Anm. 76, enthält eine selbstironische Äußerung von Brahms zur paradoxen Weise „tieftragischen Musik“ gerade auf „fröhlich sein“.

- 2 a Da pries ich die Toten,
 aR₁ die schon lange gestorben sind,
 a mehr als die Lebenden,
 aR₂ die bis jetzt lebendig sind.
- 3 v Aber glücklicher als sie beide (preise ich) den,
 a der bis jetzt noch nicht geworden ist,
 b der das böse Tun nicht gesehen hat,
 bR das unter der Sonne getan wird.

Obwohl Koh 4,1-3 an den für das erste Lied gewählten Text Koh 3,19-22 unmittelbar anschließt, gehört 4,1-3 nun eindeutig zum zweiten gesellschaftskritischen Teil des Koheletbuches (4,1-6,9)³³ und wird von den Auslegern auch einmütig so bewertet und zugeteilt³⁴. Der Abschnitt gehört zu den Beispielen „paradigmatischer Grenzerfahrungen“³⁵, die die Möglichkeit wahrer Glückserfahrung (5,17-19) einschränken und relativieren.

Mit dem Funktionsverb *šūB*³⁶, verbunden mit *R'Y*, der Hauptaussage (1b), wird wie in Koh 4,7; 9,11 eine neue Wahrnehmung Kohelets aus seiner Erfahrungswelt eingeführt; damit ist der Einschnitt in 4,1 auch formal deutlich markiert.

Kohelets Wahrnehmung bezieht sich auf „Unterdrückte“ und „Unterdrücker“, wobei das Leitwort *šQ*, von dem Abstraktsubstantiv (1b) sowie Ptz.pass (1c) und Ptz.act (1e) gebildet werden, ohne konkrete Füllung bleibt. Mit Hilfe der prophetischen Parallelbelege (vgl. z.B. Jer 7,6; Am 4,1ff.) denkt man zu Recht an die soziale Ausbeutung der Armenklassen durch die Privilegierten und Besitzenden etwa in Form der Schuldklaverei³⁷.

Der deiktische Nominalsatz 1c, der auf die Tränen der Unterdrückten weist, zeigt jedoch die innere Beteiligung des Beobachters, der darüber hinaus in zwei gleichlautenden negierten nominalen Umstandssätzen³⁸ (1d,f) die mangelnde soziale Solidarität mit den Unterdrückten beklagt: „Nicht nur die ‘Unterdrücker’ (sind) für die sozialen Verhältnisse verantwortlich, sondern auch alle diejenigen Glieder der Gemeinschaft, die Abhilfe schaffen

³³ Seinen Inhalt umschreibt L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 288, so: „Beobachtungen und Reflexionen zum Thema Gesellschaft, Herrschaft, Religion“.

³⁴ Vgl. nur F.J. BACKHAUS 1993, 159f., der von einem „gedanklichen Neueinsatz“ bei 4,1 spricht.

³⁵ So L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 289.

³⁶ Gegen F.J. BACKHAUS 1993, 159.432, der wegen des folgenden *wa=yiqtol šūB* als Vollverb auffasst; in diesem Verständnis auch die Lutherübersetzung: „Ich wandte mich und sahe ...“.

³⁷ Daran denkt vor allem N. LOHFINK 1999, 36; zum Traditionshintergrund „prophetische Sozialkritik“ äußern sich T. KRÜGER 2000, 187, und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 291f.

³⁸ Zu dieser speziellen Nominalsatzform vgl. H. IRSIGLER 1979, 13.34.38.69.102.113.

könnten, es aber nicht tun“³⁹; die notwendige „Abhilfe“ wird durch das die tatkräftige Hilfe mit einschließende Verb *NĤM-D*⁴⁰ ausgedrückt.

Die persönliche Klage über die sozialen Missstände setzt sich sprachlich paradox – und damit wohl mit ironischer Färbung – mit einem Lobpreis der Toten (V. 2) und Ungeborenen (V. 3) fort, die die anhaltende soziale Ungerechtigkeit nicht mehr bzw. überhaupt nicht erfahren müssen. Sprachlich wird dies durch die weisheitliche Figur der komparativischen *min*-Vergleiche⁴¹ geleistet; sie stellen in V. 2 *ha=mētīm* und *ha=ḥayyīm* gegenüber und in V. 3 (*ṭōb min=*) die Ungeborenen und Geborenen.

Mit Recht sehen die neueren Ausleger⁴² in 4,1-3 keine generelle Lebensbeklagung, wie sie in Ijob 3 und Jer 20 vorliegt, sondern eine relative Klage über ein Leben unter den in den Versen 1.2 anklingenden misslichen sozialen Bedingungen. Diese konkrete Beklagung von gesellschaftlichen Missständen setzt sich konsequent in der Kritik des rücksichtslosen Konkurrenzkampfes⁴³ (*qin’at ’iš mi[n]=ri’-i=hu(w)*) im Abschnitt V. 4-6 fort, der nicht mehr in die Brahms’sche Komposition eingegangen ist.

2.2.2 Zur Vertonung

Die von Brahms verwendete Lutherübersetzung von Koh 4,1-3 lautet:

- 1 Ich wandte mich und sahe an alle,
die Unrecht leiden unter der Sonne;
und siehe, da waren Tränen derer,
die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;
und die ihnen Unrecht taten, waren zu mächtig,
dass sie keinen Tröster haben konnten.
- 2 Da lobte ich die Toten,
die schon gestorben waren,
mehr als die Lebendigen,
die noch das Leben hatten;
- 3 und der noch nicht ist, ist besser als alle beide,
und des Bösen nicht inne wird,
das unter der Sonne geschieht.

³⁹ T. KRÜGER 2000, 187.

⁴⁰ Der Vorgang des Tröstens schließt nach H.J. STOEBE 1976, Sp. 62, „wenn nötig und möglich reale Hilfe“ mit ein.

⁴¹ Vgl. dazu F.J. BACKHAUS 1993, 165; G. VANONI 1986, 73-108, bes. 91; generell zu den „*ṭōb min*-Sprüchen“ J. WEHRLE 1993.

⁴² Vgl. z.B. T. KRÜGER 2000, 186-188, oder L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 293.

⁴³ So übereinstimmend N. LOHFINK 1999, 36, und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 294.

Der revidierte Luthertext übersetzt *ŠūB* in V. 1 als Vollverb („ich wandte mich“), fasst *ha=‘ašū*qīm* in 1c bereits konkret auf („die Unrecht leiden“), gibt aber dann den Relativsatz 1bR ungenau wieder. Diese Kritik gilt auch für den Nominalsatz von 1e, der wenig vorlagengetreu komparativisch („zu mächtig“) gedeutet wird.

Gliederung⁴⁴ und Textverteilung der Komposition lassen sich wie folgt darstellen:

A1	1. Teil:	T. 1-14	– V. 1a.b
B	2. Teil:	T. 15-35	– V. 1c-f
A2	3. Teil:	T. 36-60	– V. 2a-3a
C	4. Teil:	T. 61-75	– V. 3b

Der schreitenden ostinaten Achtelbewegung des 1. Liedes als leitender musikalischer Idee entspricht hier ein absteigendes Dreiklangsmotiv (Grundtonart g-moll), das in Grundform oder verminderter Schrittfolge die ganze Komposition durchzieht. Auch seine häufigste rhythmische Erscheinungsform ist prägend: Viertel-Halbe, Viertel-Halbe, Viertel-Halbe (Viertel) im 3/4 –Takt, durch synkopierte Achtel im Diskant des Klaviers unterbrochen, was den schleppenden, nahezu hinkenden rhythmischen Grundzug des Liedes generiert⁴⁵; es ist in Tempo (Andante) und Rhythmus (3/4) einheitlich, d.h. ohne Tempo- und Taktwechsel gestaltet.

Teil A1 interpretiert mit diesen motivischen und rhythmischen Grundelementen den Text von V. 1a.b; dabei wird das Wahrnehmungsobjekt Koholets („alle, die Unrecht leiden“) im erhöhten Terzabstand wiederholt (T. 11-14).

Teil B ist durch ein ebenfalls absteigendes gesangvolles Dreiklangsmotiv geprägt, das vom Klavier vorgegeben (T. 15.16), von der Gesangsstimme übernommen wird (T. 19.20). Die musikalische Zäsur ist textgemäß, denn, mit doppeltem „siehe“ eingeleitet, beginnt die Klage Koholets über die Gewalt der Unterdrücker, die zu Tränen ohne Tröstung führt (V. 1c-f). Die Komposition erreicht zur musikalischen Wiedergabe von „Tränen“ (T. 21) und „keinen Tröster“ (T. 33.34) höchste Ausdruckskraft durch fallende chromatische Linien in gleicher rhythmischer Struktur⁴⁶.

Nach zwei Vierteln Pause in Singstimme und Klavier wird mit A2 der schleppende Rhythmus des Beginns samt dem Dreiklangsmotiv wieder auf-

⁴⁴ Eine Gliederung in vier Teile konstatiert auch C. PREISSINGER 1993, 50; anders H.C. STEKEL 1997, 245: „drei Abschnitte“.

⁴⁵ C. PREISSINGER 1993, 54, spricht vom „stockenden Rhythmus“ dieser jambischen Figur, die das ganze Lied präge.

⁴⁶ H.C. STEKEL 1997, 246, interpretiert T. 33.34 als Kreuzmotiv; dieselbe Beobachtung auch bei J.A. LOADER 2001, 262f., aber als „entgegengesetzten Effekt“ gedeutet: „Weder die Unterdrücker noch die Unterdrückten haben ihren ‚Tröster‘ in Christus ...“.

genommen (T. 36); es verharrt aber bei „Toten“ auf dem tiefsten Ton der Komposition (G). Das fallende Motiv wiederholt sich noch zweimal (T. 45-47.52-54), wird aber durch eine Generalpause (T. 55) unterbrochen, um die Drastik des Vergleichs zu unterstreichen, der die Ungeborenen höher bewertet als die Lebenden und Verstorbenen⁴⁷. Textlich bewältigt Teil 3 (A2) die weisheitlich wägenden vergleichenden Antithesen Tote – Lebende bzw. Ungeborene – Lebende, Tote (V. 2a-3a).

Die sachlich noch zugehörige Begründung für die Höherbewertung der Ungeborenen (V. 3b) koppelt Brahms musikalisch ab und widmet einen eigenen Schlussteil (C) in G-Dur (T. 61-75) der Aussage, dass die Ungeborenen „des Bösen unter der Sonne nicht inne werden“. Auch steht zu Beginn in der Klavierbegleitung wieder das abwärts führende synkopierte Dreiklangsmotiv, das in einer Reihe von Vorhaltakkorden zur Ruhe kommt (ab T. 68). So klingt das deklamatorisch einheitliche Lied sehr verhalten aus.

2.2.3 Auswertung und Vergleich

Stimmführung wie Begleitung der Brahms'schen Komposition können als textgemäß und textnah bezeichnet werden; Brahms gliedert das Lied den Form- und Sinneinheiten des Textes entsprechend und geht dabei sehr differenziert vor⁴⁸. Wieder lässt er sich keineswegs durch die Versgliederung einengen oder festlegen, sondern richtet die musikalischen Phrasen und Einheiten nach den Sätzen und Satzverbänden des Textes aus (s. Gliederung); diesen kleineren Sinneinheiten verschafft er je spezifische musikalische Ausdeutungen.

Die motivische Bezogenheit von 1. und 3. Teil (A1 – A2) zeigt ganz textgemäß die weisheitliche Relation von Beobachtung und Auswertung an, die das Buch Kohelet durchzieht.

Wortverbindungen wie „Tränen derer, die Unrecht litten“ und „keinen Tröster“ in Teil B geben Brahms Gelegenheit zu wortbezogenen Interpretationen in ausdrucksstarker Chromatik und exquisiter Rhythmik. Ohne Zweifel ist dieser Teil B der kantable Höhepunkt der Komposition.

Musikalisch ausgekostet werden im 3. Teil die provokanten Vergleiche Kohelets bezogen auf die Lebenden, Toten und Ungeborenen: Der Ambitus

⁴⁷ H.C. STEKEL 1997, 247: „Die Generalpause ... hat eine doppelte Bedeutung: sie ist zum einen ein Symbol für das ‚Nichtsein‘, zum anderen ein Innehalten vor dem schrecklichen Gedanken ‚Nichtsein ist besser als Tod oder Lebendigkeit‘“.

⁴⁸ Zur Textbehandlung äußert sich entsprechend C. PREISSINGER 1993, 51: Brahms strukturiert „diesen dreiversigen Text in ein mehrteiliges Gebilde um, inspiriert von der textimmanenten Struktur, die auch hier wieder seinem nach Formsinn strebenden Geist entgegenzukommen scheint“.

der Singstimme erreicht dort seine tiefsten Punkte (T. 39.47); eine ganztaktige Generalpause (T. 55) trennt das sprachliche Subjekt und Prädikat voneinander und lässt die anstößige These Kohelets vom höheren Wert der Ungeborenen vor den Geborenen umso härter erklingen (T. 56-60).

Die primär sozialkritische Ausrichtung des Koheletttextes kann durch die Textbeschränkung der Komposition auf den Abschnitt 4,1-3 überhaupt nicht erst in den Blick kommen. Er dient exklusiv der weiteren Reflexion des Komponisten über Vergänglichkeit und Tod des Menschen. Die Höherbewertung von Tod und Nichtexistenz wird durch die Beschränkung auf 4,1-3 generalisiert⁴⁹ und verschafft dem Duktus des gesamten Liedzyklus' inhaltlich damit seinen resignativen Tiefpunkt⁵⁰.

2.3 Sir 41,1-2.(3-4)

2.3.1 Exegetische Einordnung und Erklärung

Übersetzung⁵¹

- 1 aV O Tod,
 a wie bitter ist das Gedenken an dich
 für einen Menschen, der in Frieden in seinem Besitz lebt,
 für einen nicht hin- und hergerissenen
 und in allem erfolgreichen Mann
 und für einen, der noch in der Lage ist,
 aI Nahrung aufzunehmen.
- 2 aV O Tod,
 a schön ist dein Urteil für einen darbenden Menschen
 und für einen, dessen Kraft nachgelassen hat,
 für einen sehr Alten und in allem Hin- und Hergerissenen
 und für einen ungläubig Gewordenen und der Hoffnung
 verlustig Gegangenen.

⁴⁹ Ganz entsprechend der älteren Koheletauslegung, die etwa noch A. LAUHA 1978, 80-83, repräsentiert (mit Bezug auf Brahms op. 121) und die H.C. STEKEL 1997, 236f., unkritisch rezipiert.

⁵⁰ Dies beobachtet auch J.A. LOADER 2001, 263, wenn er die andere, positive Bewertung des Todes im 3. Lied (Sir 41,1.2) konstatiert.

⁵¹ Der Übersetzung liegt die LXX-Version von Sir zugrunde, da sie auch die Vorlage der von Brahms vertonten revidierten Luther-Übersetzung ist. Zum erst Ende des 19. Jh.s entdeckten und im Laufe des 20. Jh.s weiter ergänzten Hebräischen Text (HT) von Sir, der zu 41,1-4 erhalten ist, vgl. P.C. BEENTJES 1997, 71.114f.161; W. RICHTER 1993b, 94f.; G. SAUER 1981, 605f.

- 3 a <Fürchte dich nicht vor dem Urteil des Todes;
 b erinnere dich an deine Vorfahren und Nachkommen.
 4 a Das ist das Urteil vom Herrn für alles Fleisch.
 b Und warum verneinst du den Willen des Höchsten?
 c Seien es zehn, seien es hundert, seien es tausend Jahre –
 d es existiert im Hades keine Beschwerde über die
 Lebensdauer.>

Sir 41,1-4 lässt sich kontextuell dem 2. Teil des Sirachbuches zuordnen, der sich von 24,1(25,1)-42,14 erstreckt und der pauschal mit „Erfahrungen des Weisheitslehrers“ überschrieben werden kann⁵²; er stellt eine lockere Sammlung von Aussagen zu allen Bereichen der alltäglichen Lebenswelt dar⁵³.

Bereits der Anhang zu den Ausführungen über den Arzt (38,1-15) enthält lebenspraktische Anweisungen zum Umgang mit Tod und Trauer⁵⁴ (38,16-23). Im unmittelbaren Kontext geht in 40,18-27⁵⁵ als Kontrasttext ein Lobpreis auf die das Leben bereichernden Güter in gestuften Steigerungsaussagen voraus.

Auf Sir 41,1-4 wird gerne in der Kommentarliteratur⁵⁶ zu Koh 4,1-3 verwiesen: Dieser Text erscheint einerseits als bewusste Gegenposition zu Kohelet⁵⁷, insofern Sirach generell den Tod als Erlöser für den enttäuschten und gescheiterten Menschen qualifiziert, während Kohelet gegen die Ungerechtigkeit der Welt protestiert; andererseits wird Sir 41,2 auch als Bestätigung der Höherbewertung von Toten und Ungeborenen bei Koh 4,2.3 bewertet⁵⁸.

Der griechische Sirachtext der parallel gestalteten Verse 1.2 beginnt jeweils mit einer direkten Anrede an den personifiziert gedachten Tod im Vokativ⁵⁹ und setzt sich mit einem qualifizierenden Ausruf (ὡς + Adj.) über die kontrastiven Wirkungen des Todes fort (πικρόν – καλόν).

In der Valenz der beiden Adjektiva folgen, mit Dativ angeschlossen, die unterschiedlichen Menschenklassen, für die das gemeinsame Todesschicksal entsprechend differenzierte Wirkungen nach sich zieht. Die Klasse der er-

⁵² So etwa die Einheitsübersetzung. G. SAUER 2000, 187: „Lehren für das Verhalten“.

⁵³ So. J. MARBÖCK 2008, 409.

⁵⁴ Vgl. zur Behandlung des Themas Tod und Jenseits bei Sirach V. HAMP 1950, 86-97, zur Stelle: 88f.; F.V. REITERER 1990, 203-236; O. KAISER 1998, 1-22, zur Stelle: 17; G. SAUER 2000, 282f.

⁵⁵ Dazu G. SAUER 2000, 278-280.

⁵⁶ Vgl. A. LAUHA 1978, 82; T. KRÜGER 2000, 187, und L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 293.

⁵⁷ Vgl. T. KRÜGER 2000, 187.

⁵⁸ So L. SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER 2004, 293.

⁵⁹ Im HT liegt eventuell ein Weheruf mit *hōy* vor; zu den Textvarianten vgl. G. SAUER 1981, 605; W. RICHTER 1993b, 94, und P.C. BEENTJES 1997, 71.114f.161.

folgreichen und glücklichen Menschen, die vom (plötzlichen) Tod hart betroffen werden, wird in einer viergliedrigen Attributverbindung beschrieben (1a), die Klasse der Enttäuschten und Kraftlosen sogar mit einer sechsgliedrigen (2a). Für den erfolgreich im Leben stehenden Menschen ist allein schon das Denken⁶⁰ an den Tod (μνημόσυνον) „bitter“, für den Glücklosen stellt der Tod ein willkommenes „Urteil“⁶¹ (κρίμα) dar.

In den von Brahms nicht vertonten Versen 3.4 folgen die konkreten Ratschläge des Weisheitslehrers angesichts des unumgänglichen Todeschicksals; sie sind in imperativischer Form als Verbot (3a) und Gebot (3b) formuliert; sie greifen mit κρίμα (2a) die lebensgesetzliche Bezeichnung der Sterblichkeit aller Wesen wieder auf (4a) und stellen die Missachtung dieses Gesetzes unter die vorwurfsvolle Frage nach dem Grund der Ablehnung von Gottes Willen (4b). Der Abschnitt schließt mit einer lapidaren Feststellung über die Unmöglichkeit, die unterschiedliche Dauer von Menschenleben in der Unterwelt einzuklagen (4c.d)⁶².

2.3.2 Zur Vertonung

Brahms wählt für seine Komposition nur die direkten Anreden an den Tod in 41,1.2 nach der Lutherübersetzung aus, die er punktuell durch Textwiederholungen erweitert:

- 1 O Tod, wie bitter bist du,
wenn an dich gedenket ein Mensch,
der gute Tage und genug hat
und ohne Sorge lebet;
und dem es wohl geht in allen Dingen
und noch wohl essen mag!
O Tod, wie bitter bist du.

- 2 O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
der da schwach und alt ist,
der in allen Sorgen steckt,
und nichts Besseres zu hoffen
noch zu erwarten hat!
O Tod, wie wohl tust du!

⁶⁰ So auch V. HAMP 1959, 681 („der Gedanke“); G. SAUER 2000, 281 („der Gedanke“); anders Septuaginta-Deutsch 2009, 1147 („das Gedächtnis“), was einem hebräischen *zkr=k* entspräche, vgl. G. SAUER 2000, 281 Anm. 219.

⁶¹ So auch die Wiedergabe von Septuaginta-Deutsch 2009, 1147 mit Anm.: „auch Bestimmung“; vgl. V. HAMP 1959, 681: „Schicksal“; G. SAUER 1981, 606: „Gesetz“.

⁶² Im HT liegt wahrscheinlich ein negierter Existenzsatz vor: *'ēn^T tōkahōt b'š[']ōl* *hayyīm*, vgl. G. SAUER 1981, 606; W. RICHTER 1993b, 4; P.C. BEENTJES 1997, 71.

Die Komposition gliedert sich wie folgt⁶³:

A1	1. Teil	T. 1-5	3/2	–	1aV.a
B1		T. 6-12	3/2	–	1a
A1		T. 13-17	3/2	–	1aV.a
A2	2. Teil	T. 18-24	4/2	–	2aV.a
B2		T. 25-30	4/2	–	2a
A2		T. 31-40	3/2	–	2aV.a

Die zweiteilige Anlage ergibt sich sehr deutlich aus dem Rhythmus- (3/2 – 4/2) und Tonartenwechsel (e-moll – E-Dur) in T. 18; dies entspricht exakt den Kontrastivaussagen⁶⁴ der Anreden an den Tod („wie bitter bist du“ – „wie wohl tust du“). Die Zweiteiligkeit ist weiterhin dadurch bestimmt, dass Brahms bei jedem der beiden Abschnitte den Anfangsteil (A1.A2) fast wörtlich wiederholt, am Ende von Teil 2 melodisch leicht variiert.

Im ersten Teil beginnt die Singstimme ihre Anrede an den Tod jeweils unbegleitet und auftaktig in schweren Halben (T. 1.2.12.13) mit einem glockenschlagartigen Terzschrift⁶⁵ nach unten; dagegen erfolgt der zweimalige Aufruf („wie bitter“) mit einem Terzschrift nach oben in ausdrucksvoller Deklamation. Die Singstimme hat in diesen ersten 5 Takten (= A1) einen Ambitus von einer Dezime zu bewältigen (c-e'). Die größere Textfülle, die den glücklichen Menschen schildert, bewältigt der Komponist durch Verteilung auf kleinere Notenwerte (Viertel und Achtel) und durch einen eher rezitativischen Duktus⁶⁶, dem das Klavier mit eingeworfenen Achtelsynkopen folgt (B1).

Der zweite, in die parallele Dur-Tonart aufgehellte Teil beginnt mit einer zweitaktigen Klavierüberleitung, ehe die Singstimme den Erlöser Tod diesmal mit einem Sextsprung nach oben begrüßt; die folgende „Wie-wohl“-Ausgabe wird dagegen mit einem Quintsprung nach unten gestaltet (A2). So ist die Singstimme in kontrastiver Entsprechung zu A1 geführt. Bei der Aufzählung der schwachen Menschengruppen (B2) wählt der Komponist wieder eine rhythmische Verkleinerung auf Viertelnoten, die aber gegenüber B1 weniger bewegt ausfällt.

⁶³ Vgl. die eingehende Analyse von C. PREISSINGER 1993, 62-71.

⁶⁴ J.A. LOADER 2001, 264: „Offensichtlich hatte Brahms ein Auge für Kontrastphänomene, Entgegensetzungen, Polaritäten“.

⁶⁵ C. PREISSINGER 1993, 63, bezeichnet die Terz als Bauelement der Komposition, „ergänzt durch ihr Komplementärintervall, die Sexte“.

⁶⁶ W. WEIDRINGER 2009, 11, entdeckt darin „die Ausdrucksgewalt Monteverdischer Rezitative“. C. PREISSINGER 1993, 66, spricht von „rezitativisch-syllabischer Haltung“, die „kontrastierend dem breit angelegten Liedbeginn gegenübersteht“.

Die Wiederholung von A2 bildet den Abschluss; dabei bedient sich Brahms zweier Textwiederholungen („O Tod“ – „wie wohl tust du“) und erzielt durch zwei Sextsprünge nach oben (h – gis', e – cis') und einen Sextsprung vom höchsten Ton der Komposition (fis') nach unten einen nochmaligen Höhepunkt des Ausdrucks. Mit einer weiter abfallenden Sept⁶⁷ (e' – fis) bereitet die Melodieführung den Grundton und damit den Ausklang des Liedes vor.

2.3.3 Auswertung und Vergleich

Die vom Komponisten vorgenommene Konzentration auf die ersten beiden Bibelverse leuchtet durchaus ein: Ihre rhetorische Symmetrie konnte samt ihrer inhaltlichen Gegensätzlichkeit wirkungsvoll musikalisch umgesetzt werden (s. die Zweiteiligkeit der Anlage).

Die zum Textverlauf gehörigen Verse 3.4 wurden von Brahms wohl auch wegen des Gottesbezugs (4a)⁶⁸ und der fremd anmutenden Unterweltvorstellungen (4d) nicht mit einbezogen, obwohl sie in seinem Quartheft vermerkt waren⁶⁹. Die paränetisch-weisheitliche Intention der gesamten Sirachperikope, die vor allem die Verse 3.4 repräsentieren, wurde von Brahms ebenso vernachlässigt wie die gesellschaftskritische Komponente von Koh 4,1-6.

Wieder sind es mehrere freie Textwiederholungen, die dem Komponisten Möglichkeiten zur musikalischen Gliederung und zur Ausdruckssteigerung eröffnen. Vor allem die den Bibeltext frei expandierenden Wiederholungen des Anfangssatzes („O Tod, wie ...“) am jeweiligen Abschnittsende transformieren die Perikope zur zweistufigen Ringkomposition⁷⁰ und setzen damit inhaltliche Akzente:

Die Relativität des Todesschicksals je nach Lebensstand und Lebensgeschichte wird auf diese Weise formal vorbereitet, ebenso die gegensätzliche Charakterisierung des Todes als über den glücklichen Menschen bitter hereinbrechendes Verhängnis einerseits, als Wohltat⁷¹ und Erlösung für den gescheiterten Menschen andererseits. Brahms hat damit die rhetorische Dichotomie des Sirachtextes durch die formale Anlage seiner Komposition völlig textadäquat realisiert.

⁶⁷ C. PREISSINGER 1993, 71 Anm. 145: „Dieser Septsprung erhält den besonderen Effekt dadurch, dass er endgültig über das vorherrschende Sextintervall hinausgeht“.

⁶⁸ Vgl. die Vernachlässigung von Koh 3,18 aus demselben Grund, vgl. H.C. STEKEL 1997, 235f.: „Brahms wollte wohl die religiöse Dimension des Textes völlig ausklammern“.

⁶⁹ Vgl. C. PREISSINGER 1993, 30, und H.C. STEKEL 1997, 238.

⁷⁰ J.A. LOADER 2001, 264, spricht von der Rahmung der Strophen.

⁷¹ Vgl. den freien Wortlaut der Lutherübersetzung: „wohl tust du“.

Musikalische Ausdrucksmittel für diesen Textkontrast sind unbegleiteter Anfang und glockenähnlicher Terzfall für das Verhängnis des Todes, aufsteigende Sexten für den Tod als Wohltäter. Ähnlich kontrastiv ist das Melisma bei dem Gegensatzpaar „bitter – wohl“ gestaltet (Terz nach oben – Quint-, Sext- und Septfall).

Mit dem aufgehellten E-Dur Ausklang des Lieds, das den Wohltäter Tod fast hymnisch preist, setzt der Komponist in seiner musikalischen Reflexion über den Tod in der Abfolge der drei ersten Lieder einen deutlich tröstlich-besänftigenden Akzent⁷².

3. Rückschau und Ausblick

Mit den drei Vertonungen von alttestamentlichen Weisheitstexten folgt Brahms der skeptisch-kritischen Lebenssicht Kohelets und der realistisch-geerdeten Bewertung des Todes, die Kohelet und Jesus Sirach teilen. Die Textauslegung der Kompositionen lässt deutlich die Akzente und Intentionen des Komponisten zu Tod und Leben erkennen:

- Das Todesschicksal teilt der Mensch mit dem Tier; er kann zu Lebzeiten nur durch sein Tätigsein⁷³ punktuell Glück und Erfüllung finden (1. Lied).
- Mit der Höherbewertung der Toten und Ungeborenen vor den Lebenden im 2. Lied drückt der Komponist seine eigene Todessehnsucht aus und schafft einen atmosphärischen Tiefpunkt im Zyklus.
- Bei der relativen Sicht auf den Tod je nach Lebenssituation im 3. Lied stellt sich Brahms wohl auf die Seite derer, die den Tod als Wohltäter nach aller Erdenbeschwermiss begrüßen; das lässt der Dur-Schluss des Liedes vermuten.

Der Zyklus erfährt durch den Abschluss mit einer nahezu hymnisch⁷⁴ zu nennenden Vertonung des Charismengedichts von 1 Kor 13 eine neue, verän-

⁷² H.C. STEKEL 1997, 249, sieht durch die Endstellung des Satzes „wie wohl tust du“ in der Komposition diese Aussage generalisiert und als „zentrale Aussage“ akzentuiert. F. SCHORLEMMER 1999, 99, erkennt als Zielaussage dieses Liedes und des gesamten Zyklus: „Traurigkeit wird in getröstete Gelassenheit übergehen und wird zur Wahrheit. Nur wer seine Vergänglichkeit als unabwendbares Schicksal erkannt hat, kann die Tiefe jeden Momentes und wirkliches Glück erfahren“.

⁷³ F. SCHORLEMMER 1999, 100, erläutert dazu: „Es ist nicht ‚die Arbeit‘ in unserem verengten Sinn von täglich zugemessener Erwerbsarbeit, sondern die Lebenstätigkeit, die Aktivität des Menschen überhaupt, die *vita activa*, die *Betätigung*, in der er *Bestätigung* findet“.

⁷⁴ H.C. STEKEL 1997, 249, spricht von der „triumphalen Wirkung“ des Beginns, der in Dynamik, Harmonik und Tonart in starkem Kontrast zu den Gesängen 1-3 stehe.

derte Akzentsetzung. Ihre Bewertung ist in der Interpretationsgeschichte sehr umstritten⁷⁵ und kann hier nicht weiter thematisiert werden.

Der Beitrag fragte nach dem Bibelverständnis von J. Brahms. Dazu kann auf der Basis der vorgelegten Analyse der drei ersten Lieder resümierend gesagt werden:

- Brahms ringt intensiv um die Texte und ihre Aussagen und verschafft ihnen durch seinen dichten kompositorischen Form- und Ausdruckswillen zusätzliche Aussagekraft.
- Sein spezifisches Verständnis der Texte gewinnt man aus seiner Textauswahl, aus der Konzentration auf bestimmte Verse, aus seiner subjektiven Wiederholung von Sätzen und Einzelworten, auch daraus, auf welche Textelemente er musikalische Höhepunkte setzt und wie er das Einzellied enden lässt.
- Es ist nicht statthaft, aus den Einzelliedern oder dem ganzen Zyklus auf Brahms' Gläubigkeit oder gar Kirchlichkeit zu schließen⁷⁶. Sehr wohl aber kann man ermessen, welch hohes humanes Potential⁷⁷ Brahms alttestamentlichen Texten im Allgemeinen zumaß und wie sehr ihm die spezifische Lebenssicht der kritischen alttestamentlichen Weisheit nahe stand⁷⁸.

⁷⁵ Als Beispiel unterschiedlicher Bewertung vor allem des Charismas „Liebe“ vgl. die Ausführungen von J.A. LOADER 2001, 266f., mit denen H.C. STEKELS 1997, 249-253.254-260, der auch über die Interpretationsgeschichte informiert.

⁷⁶ Zu den unterschiedlichen Positionen dieser Diskussion vgl. H.C. STEKEL 1997, 254-260.

⁷⁷ Zutreffend urteilt H.C. STEKEL 1997, 236, über Brahms' Motiv der bevorzugten Wahl alttestamentlicher Texte: „Es ging ihm ... um das Nachdenken des Menschen über den Menschen“.

⁷⁸ Dokumentiert durch eine Selbstaussage von Brahms an G. Ophüls über die für op. 121 gewählten Koheletttexte: „Sehen sie welch gewaltige Worte das sind“ (zitiert bei H.C. STEKEL 1997, 234).

Literaturverzeichnis*Notenedition*

- Brahms, Johannes, Vier ernste Gesänge mit Klavierbegleitung op. 121, Edition Schott 1670, Mainz 1928 (Reprint).
- BACKHAUS, F.J., „Denn Zeit und Zufall trifft sie alle“. Zu Komposition und Gottesbild im Buch Qohelet: BBB 83, Frankfurt/M. 1993.
- BARTELMUS, R., Theologische Erkenntnis und musikalischer Vollzug. Anmerkungen eines musikalisch interessierten Alttestamentlers zu Motetten von J. Brahms und E. Pepping, in: ders., Theologische Klangrede, Zürich 1998, 211-221.
- BEENTJES, P.C., The Book of Ben Sira in Hebrew: VTS 68, Leiden 1997.
- HAMP, V., Zukunft und Jenseits im Buche Sirach, in: JUNKER, H. u.a. (Hrsg.), Alttestamentliche Studien. FS F. NÖTSCHER: BBB 1, Bonn 1950, 86-97.
- Sirach: EB IV, Würzburg 1959, 569-717.
- IRSIGLER, H., Einführung in das Biblische Hebräisch. II. Übungen, Texte, Paradigmen: ATSAT 9/II, St. Ottilien 1979.
- KAISER, O., Der Mensch als Geschöpf Gottes. Aspekte der Anthropologie Ben Siras, in: EGGER-WENZEL, R. u.a. (Hrsg.), Der Einzelne und seine Gemeinschaft bei Ben Sira: BZAW 270, Berlin New York 1998, 1-22.
- KRAUS, W. / KARRER, M. (Hrsg.), Septuaginta – Deutsch, Stuttgart 2009.
- KRÜGER, T., Kohelet: BK 19 (Sonderband), Neukirchen-Vluyn 2000.
- LATEGAN, B.C., Ein Deutsches Requiem: Notes on Brahms' Selection of Biblical Texts: Scriptura 1 (1980) 29-41.
- LAUHA, A., Kohelet: BK 19, Neukirchen-Vluyn 1978.
- LOADER, J.A., Johannes Brahms, Agnostizismus und andere Weisheiten, in: ders., Begegnung mit Gott. Gesammelte Studien im Bereich des Alten Testaments, Frankfurt/M. 2001, 257-268.
- LOHFINK, N., Kohelet: NEB 1, Würzburg⁵ 1999.
- MARBÖCK, J., Das Buch Jesus Sirach, in: ZENGER, E. u.a., Einleitung in das Alte Testament, Stuttgart u.a. 2008, 408-426.
- MCCORKLE, M.L. (Hrsg.), Johannes Brahms. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis, München 1984.
- PREISSINGER, C., Die vier ernsten Gesänge op. 121. Vokale und instrumentale Gestaltungsprinzipien im Werk von Johannes Brahms: EHS 36/115, Frankfurt/M. 1993.
- REITERER, F.V., Deutung und Wertung des Todes durch Ben Sira, in: ZMIJEWSKI, J. (Hrsg.), Die alttestamentliche Botschaft als Wegweisung. FS H. REINELT, Stuttgart 1990, 203-236.

- RICHTER, W., *Biblia Hebraica transcripta* (BH¹), Megilloth: ATSAT 33.13, St. Ottilien 1993 (= 1993a).
- *Biblia Hebraica transcripta* (BH¹), Sirach: ATSAT 33.16, St. Ottilien 1993 (= 1993b).
- ROUILLARD, Ph., *Die Gestalt des Ijob in der Liturgie. Empörung, Resignation oder Schweigen?: Conc. 19/2* (1983) 674-678.
- SAUER, G., *Jesus Sirach: JSHRZ III/5*, Gütersloh 1981.
- *Jesus Sirach / Ben Sira: ATD Ap 1*, Göttingen 2000.
- SCHORLEMMER, F., *Meditationen zu Johannes Brahms' „Vier ersten Gesängen“*. Bibelarbeit zu Prediger 3, in: GOHDE, Jürgen (Hrsg.), *Solidarität und Solidität: Diakonie*, Reutlingen 1999, 99-105.
- SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, L., *Kohelet: HThKAT*, Freiburg i.Br. u.a. 2004.
- SEIDL, T., „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?“. Homilie zum Text der Motette op 74,1 von J. Brahms: „Informationen“ der Werkgemeinschaft Musik 39/2 (1988) 34-40.
- Septuaginta - Deutsch s. KRAUS, W. / KARRER, M.
- STEKEL, H.C., *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms: EHS 23/592*, Frankfurt/M. 1997.
- STOEBE, H.J., Art. „*nhm pi. trösten*“, in: THAT II, München 1976, Sp. 59-66.
- VANONI, G., *Volkssprichwort und YHWH-Ethos. Beobachtungen zu Spr 15, 16: BN 36* (1986) 73-108.
- WEHRLE, J., *Sprichwort und Weisheit. Studien zu Syntax und Semantik der t̄ob...min-Sprüche im Buch der Sprichwörter: ATSAT 38*, St. Ottilien 1993.
- WEIDRINGER, W., *Düstere Epiloge. Johannes Brahms' Vier ernste Gesänge*, in: *Programmheft der Salzburger Festspiele 2009 zu einem Liederabend von Thomas Quasthoff*, Salzburg 2009, 10f.