

SO, 12.07.2026, 16 UHR
AUDITORIUM MAXIMUM
RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

RUB

SEMESTERKONZERT

BRAHMS

EIN DEUTSCHES REQUIEM

GESANG DER PARZEN

OFELIYA POGOSYAN SOPRAN

RAOUL STEFFANI BARITON

CHOR UND ORCHESTER DER RUB

NIKOLAUS MÜLLER LEITUNG



MUSISCHESZENTRUM

"In meinen Tönen spreche ich"

Johannes Brahms

Lieben Sie Brahms?

unter diesem Motto konnten Sie in den vergangenen Wochen bereits Mitglieder unserer Ensembles in den Montagskonzerten im Audimax erleben. Lieder, Orgelwerke, Kompositionen für Frauenchor und Kammermusik gaben die Möglichkeit, den Komponisten Johannes Brahms in verschiedensten Facetten kennenzulernen. Brahms zeigt sich in seiner Musik immer auch von einer sehr persönlichen Seite, die allerdings hinter strengen Formen verborgen ist. Dabei werden oft Themen angesprochen, die zutiefst menschlicher Natur sind.

Die oben gestellte Frage ist zu einer Art geflügelten Wort geworden – es geht eigentlich nur mittelbar um Brahms. Im berühmten gleichnamigen Buch von Françoise Sagan heißt es: »dieser kleine Satz: ›Lieben Sie Brahms?‹ schien ihr plötzlich ein ungeheures Vergessen zu offenbaren: alles, was sie vergessen hatte, all die Fragen, die sie absichtlich vermieden hatte sich zu stellen. ›Lieben Sie Brahms?‹ Liebt sie noch irgend etwas außer sich selber und ihr eigenes Dasein?« Auf die Frage, ob sie selbst denn Brahms liebe, antwortete die junge Schriftstellerin in einem Interview: »Ähm... nicht besonders«. Später ergänzte sie, dass der Titel eine einfache und neugierige Frage sei, die man an ein Mädchen richtet, wie z.B. »Aimez-vous Chopin? Aimez-vous Brahms? Que pensez-vous de Dieu?«. Nur »die Intention der Frage« sei wichtig, nicht aber die Antwort.

Sagan trifft mit der Wahl des Komponisten, ob nun bewusst oder unbewusst, einen Nerv der Brahms'schen Musik. Es ist Musik, die hinter Tönen und Worten oft weitere Schichten verbirgt, die Fragen aufwirft – nach der Verbindung zwischen Sprache und Klang und dem, was im Zwischenraum bleibt. In einem frühen belletristischen Ausflug des berühmten Soziologen Richard Sennett (*An Evening of Brahms*) wird das deutsche Requiem, das Sie im heutigen Konzert hören, in der Bewältigung der emotionalen Nöte der Zentralfigur fast zu einem eigenständigen Protagonisten. Es brauche, so heißt es dort, »eine bestimmte Distanz zu den Worten, so wie die Worte eine notwendige Distanz zu der Musik haben.« Eine Distanz, in der womöglich sonst Verborgenes zum Vorschein kommt.

In diesem Sinne wünschen wir Ihnen ein anregendes Konzerterlebnis!

***Am Ausgang bitten wir freundlich um Spenden zur Förderung
der Universitätsmusik an der RUB. Herzlichen Dank!***

*Wenn Sie die Ensembles an der RUB darüber hinaus mit einer Zuwendung unterstützen möchten,
können Sie auch per Überweisung auf folgendes Konto spenden:*

IBAN DE19 4305 0001 0001 2200 11

Spende Universitätsmusik RUB / FS 473 215 0005

*Bitte geben Sie Namen und Anschrift an. Bis 300 € gilt der Einzahlungsbeleg als Spendenquittung.
Für größere Beträge stellt die RUB eine Zuwendungsbestätigung aus.*

Verleihung der Universitätspreise

- Preise der Gesellschaft der Freunde der RUB e.V.

Wilhelm-Hollenberg-Preis | Dr. Klaus-Marquardt-Preis | Dr. Heinrich-Kost-Preis

- Rotary Preis

- Ruth- und Gert-Massenberg-Preis

Johannes Brahms (1833-1897)

Gesang der Parzen op. 89

Text: Johann Wolfgang von Goethe (aus: *Iphigenie auf Tauris*)

Seiner Hoheit dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen ehrerbietigste zugeeignet

Maestoso

Ein deutsches Requiem op. 45

nach Worten der heiligen Schrift

- I. **Chor:** Selig sind, die da Leid tragen
Ziemlich langsam und mit Ausdruck
- II. **Chor:** Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
*Langsam, marschmäßig — Etwas bewegter — Tempo I. —
Un poco sostenuto — Allegro non troppo — tranquillo*

PAUSE

- III. **Bariton-Solo und Chor:** Herr, lehre doch mich
Andante moderato
- IV. **Chor:** Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth
Mäßig bewegt
- V. **Sopran-Solo und Chor:** Ihr habt nun Traurigkeit
Langsam
- VI. **Bariton-Solo und Chor:** Denn wir haben hie keine bleibende Statt
Andante — Vivace — Allegro
- VII. **Chor:** Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben
Feierlich

Ausführende:

Ofeliya Pogosyan, Sopran | Raoul Steffani, Bariton

Chor und Orchester der Ruhr-Universität Bochum

(Miteinstudierung Chor: Jojo Laas | Orchester: Silke Frederichs, Peter Wuttke)

Leitung: Nikolaus Müller

Johannes Brahms: Gesang der Parzen op. 89

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft
In ewigen Händen,
Und können sie brauchen,
Wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt
Den je sie erheben!
Auf Klippen und Wolken
Sind Stühle bereitet
Um goldene Tische.

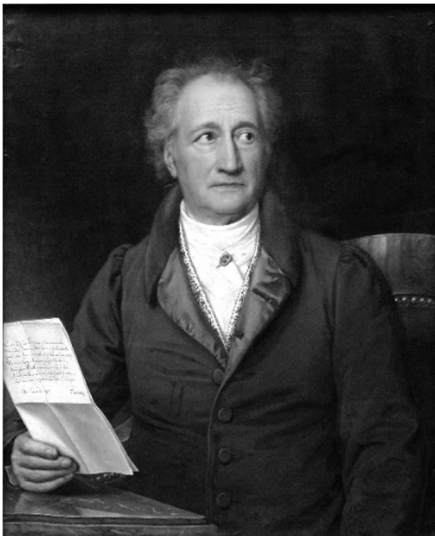
Erhebet ein Zwist sich,
So stürzen die Gäste,
Geschmäht und geschändet
In nächtliche Tiefen,
Und harren vergebens,
Im Finstern gebunden,
Gerechten Gerichtes.

Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten vom Berge
Zu Bergen hinüber:
Aus Schlünden der Tiefe
Dampft ihnen der Atem
Erstickter Titanen,
Gleich Opfergerüchen,
Ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern
Und meiden, im Enkel
Die ehemals geliebten,
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn.

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte,
In nächtlichen Höhlen
Der Alte die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel
Und schüttelt das Haupt.

Johann Wolfgang von Goethe
Aus: *Iphigenie auf Tauris*



Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
Ölgemälde von Joseph Karl Stieler, 1828

Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem (nach Worten der heiligen Schrift)

I. Chor:

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 edlen Samen,
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Psalms 126, 5.6

II. Chor:

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

1. Petrus 1, 24

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 empfahe den Morgenregen und Abendregen.
So seid geduldig.

Jakobus 5, 7

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

Aber des Herren Wort bleibt in Ewigkeit.

1. Petrus 1, 24. 25

Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen,
und gen Zion kommen mit Jauchzen;
Freude, ewige Freude,
wird über ihrem Haupte sein;
Freude und Wonne werden sie ergreifen,
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen.

Jesaja 35, 10

III. **Bariton-Solo und Chor:**

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, wes soll ich mich trösten?

Ich hoffe auf Dich.

Psalm 39, 5-8

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.

Weisheit Salomos 3, 1

IV. **Chor:**

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlangt und sehnet sich
nach den Vorhöfen des Herrn;
Mein Leib und Seele freuen sich
in dem lebendigen Gott.
Wohl denen, die in Deinem Hause wohnen,
die loben Dich immerdar.

Psalm 84, 2.3.5

V. **Sopran-Solo und Chor:**

Ihr habt nun Traurigkeit;
aber ich will euch wiedersehen,
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 gefunden.

Jesus Sirach 51, 35

Ich will euch trösten,
wie einen seine Mutter tröstet.

Jesaja 66, 13

VI. Bariton-Solo und Chor:

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

(Hebräer 13, 14)

Siehe, ich sage Euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt werden;
und dasselbige plötzlich in einem Augenblick,
zu der Zeit der letzten Posaune.

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, 51.52.54.55

Herr, Du bist würdig
zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,
denn Du hast alle Dinge erschaffen,
und durch Deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen.

Offenbarung Johannis 4, 11

VII. Chor:

Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.
Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach.

Offenbarung Johannis 14, 13

MZ-Newsletter

Gern informieren wir Sie regelmäßig über die Veranstaltungen des
Musischen Zentrums aus den Bereichen Musik, Theater und Kunst.
Abonnieren Sie unseren Newsletter unter mz@rub.de.

Gesang der Parzen op. 89

»Den Theologen aber kann ich nicht loswerden! [...] Aber – eine Überwindung kostet's mich immer, wenn ich einen Psalm anfangen soll, der so wenig heidnisch ist, wie dieser! Ich habe grade einen geschrieben, der mir, was das Heidentum betrifft, durchaus genügt, und ich denke, das wird auch meine Musik etwas besser als gewöhnlich gemacht haben.«

Diese Zeilen schrieb Johannes Brahms Anfang August 1882 an Elisabeth von Herzogenberg. Er spielt dabei auf eine Vertonung des 116. Psalms von Heinrich Herzogenberg an und bezieht sich dann auf seine Parzen-Komposition, die gerade im Entstehen ist.

Brahms komponierte den **Gesang der Parzen** während seines Sommeraufenthalts 1882 im österreichischen Kurort Ischl. Sein Biograph Max Kalbeck schreibt, Brahms wäre von Charlotte Wolters Darstellung der Titelfigur in einer Aufführung von Goethes *Iphigenie auf Tauris* so berührt gewesen, dass er daraufhin das "Lied der Parzen" vertont, an das sie sich am Ende des vierten Aufzugs erinnert.

»Rettet mich!
Und rettet euer Bild in meiner Seele!
Vor meinen Ohren tönt das alte Lied –
Vergessen hatt ich's und vergaß es gern –,«

Iphigenie in *Iphigenie auf Tauris*, 1787 (4. Akt, 5. Auftritt)

Es ist das alte Lied, das ihr die Amme sang, welches vom Fall ihres Ahnen, des Halbgottes Tantalus, erzählt. Sie ist in diesem Moment tief erschüttert in ihrem Glauben an die Gerechtigkeit der Götter und im Zwiespalt, wie sie mit der Wahrheit umgehen soll. Sie trifft den Entschluss, Liebe und Versöhnung über Blutrache und Menschenopfer zu stellen. Damit überwindet sie den Fluch, der auf dem Geschlecht der Tantaliden lastet, aus dem sie stammt. Das Parzenlied vertritt in Goethes Drama eine archaische und barbarische Form der Religion, die Iphigenie schließlich hinter sich lässt.

Theatralisch beginnt auch Brahms' *Gesang der Parzen*: Mit ungewohnter Härte wälzt sich der gewaltige Klangapparat des Orchesters vom eröffnenden d-Moll innerhalb von eineinhalb Takten zum tonartlich entfernten fis-Moll und setzt damit gleich zu Beginn den Rahmen, in den Goethes Text musikalisch gestellt wird. Auch im Fortgang setzt Brahms das Parzenlied wirkungsvoll in Szene. Nach dem wuchtigen Beginn deklamieren zunächst die Männerstimmen, später die Frauenstimmen über einem monotonen Rhythmus die ersten Verszeilen und schaffen damit eine archaische Stimmung. In scharfen Kontrasten wird



Goethe-Haus in Weimar (Juno-Zimmer) Louis Held, Weimar, 1906

Daß das Lied aus Iphigenie ist, möchte ich auf dem Titel verschweigen. Ich höre schon Speidel sagen, das sei nicht die Goethesche Iphigenie, und allerdings ist das Parzenlied nicht Iphigenia. Dennoch habe ich das ganze Stück während meiner Arbeit gelesen und angesehen, wie seinerzeit Goethe seinen Junokopf. Das ist nun Goethe nicht in den Sinn gekommen, daß die Nachkommen seine Iphigenie mit derselben Ehrfurcht verehren würden wie er jenen Götterkopf!

Brahms an Theodor Billroth, am 6.8.1882

musikalisch zwischen der Götter- und der Menschenwelt unterschieden, die „goldenen Tische“ der olympischen Festtafel von den „Schlünden der Tiefe“ irdischer Finsternis tonmalerisch geschieden. Soweit so eindrucksvoll – irritierend wird es, wenn Brahms in der fünften Strophe „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern“ (vor der er, im Unterschied zu Goethe, die erste Strophe noch einmal wiederholt) in einem farbig leuchtenden D-Dur vertont. Die niederschmetterndste Aussage des gesamten Liedes wird in einem sanft schwebenden 3/4-Metrum von einem weitestgehend a-cappella singenden sechsstimmigen Chor vorgetragen.

Diesem Kunstgriff Brahms' schlägt vielfach Unverständnis entgegen – und in der Tat ist die Art der musikalischen Umsetzung nicht einfach nachzuvollziehen. Brahms selbst schreibt an den mit ihm befreundeten Juristen Gustav Ophüls darüber: „Über den fünften Vers des

Parzenliedes höre ich öfter philosophieren. Ich meine, dem arglosen Zuhörer müßte beim bloßen Eintritt des Dur das Herz weich und das Auge feucht werden; erst da faßt ihn der Menschheit ganzer Jammer an. Zum Schluß des Saul von Händel übrigens steht ein ganzes Requiem mit Trauermarsch, meines Erinnerns alles in Dur.“ Diese Aussage gibt bei näherer Betrachtung mehr Rätsel auf als sie zur Aufhellung beiträgt. Und so gibt es seither eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Interpretationen, die diese Diskrepanz zu erklären suchen. Vielfach wird Brahms dabei ein eklatanter künstlerischer Fehlgriff attestiert. Ein Beispiel davon gibt ein Kommentar von Walter Niemann aus einem Artikel von 1922: "Goethe hat, wie alle wirklich großen Dichter und Künstler, diese antike Schicksalsgröße in ihrer Gewalt wahrhaft antik, griechisch nachgefühlt und bezwungen. Brahms hat hier – menschlich wie künstlerisch – versagt." – Ein harsches Urteil, bei dem man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, dass die Position, aus der heraus es gesprochen wird, wiederum ihren ganz eigenen Beschränkungen unterliegt.

Für die letzte – ganz offensichtlich nicht mehr zum eigentlichen Parzenlied gehörende Strophe – findet Brahms dann eine ganz eigene, auch für ihn ungewohnte Klangsprache, die durch ihre Instrumentation und den unisono mehr sprechenden als singenden Chor eine fahle Stimmung hervorruft, die den Zwölftöner Anton Webern begeistert formulieren lässt: "Ein Beispiel, das Sie im höchsten Grad frappieren wird, ist der Schluß des 'Parzenliedes' von Brahms. Es ist erstaunlich, was an Kadenzen darin vorkommt, und wie weit es durch seine ganz merkwürdigen Harmonien schon von der Tonalität entfernt ist!"

Ein deutsches Requiem op. 45

Das am 10. April 1868 im Bremer Dom zunächst sechsteilig (ohne den 5. Satz) unter der Leitung des Komponisten uraufgeführte **deutsche Requiem** nimmt eine vollkommen andere Haltung ein – nicht Trostlosigkeit und Ausgeliefertsein sondern Gesten der Zuwendung und des Tröstens bestimmen hier die musikalische Sprache.

Der Versuch, die Kategorie Trost zu verhandeln, scheint, weil ins Feld subjektiver Bewertungen hinaustretend, veränglich genug; ihn scheuen freilich hieße, an einer der großen Wahrheiten der Brahms'schen Musik vorbeigehen. Brahms hat zu viele Paradigmen der Tröstung aufgerichtet, hat, »die da Leid tragen«, mit so besonderer Unmittelbarkeit angesprochen, daß man die Frage annehmen muß.

Peter Gülke: Sagen und Schweigen bei Brahms, 1984

Stets wird von Brahms' Requiem als von einem Werk für die Lebenden gesprochen – im Gegensatz zur liturgischen Totenmesse, dem (lateinischen) Requiem. Während hier die Fürbitte für den Verstorbenen im Zentrum steht, geht es bei Brahms vor allem um die Trauernden – die Hinterbliebenen. So findet sich im *deutschen Requiem* auch kein *Dies*

irae – der Teil, der gerade in den Requiemsvertonungen etwa von Mozart und Verdi zum Inbegriff der Missa pro defunctis geworden ist – ein mittelalterlicher Hymnus über das Jüngste Gericht, der seit dem 16. Jahrhundert zum festen Bestandteil der Totenmesse gehört. Brahms hat die Texte aus der deutschen Bibel selbst zusammengestellt. Dabei konnte er vor allem an die deutschsprachige Trauermusik von Heinrich Schütz aber auch die gebräuchlichen Konkordanzen zurückgreifen.

The image shows a handwritten manuscript of Johannes Brahms' 'Ein deutsches Requiem'. The manuscript is written in ink on aged paper and features several staves of musical notation. The text is written in German and includes the following sections:

- I. (Mkth. 4, 5)**: A section with a single staff of music.
- III. (Psal. 137, 1)**: A section with a single staff of music.
- IV. (Psal. 137, 2)**: A section with a single staff of music.
- V. (Psal. 137, 3)**: A section with a single staff of music.
- VI. (Psal. 137, 4)**: A section with a single staff of music.
- VII. (Psal. 137, 5)**: A section with a single staff of music.
- VIII. (Psal. 137, 6)**: A section with a single staff of music.
- IX. (Psal. 137, 7)**: A section with a single staff of music.
- X. (Psal. 137, 8)**: A section with a single staff of music.
- XI. (Psal. 137, 9)**: A section with a single staff of music.
- XII. (Psal. 137, 10)**: A section with a single staff of music.
- XIII. (Psal. 137, 11)**: A section with a single staff of music.
- XIV. (Psal. 137, 12)**: A section with a single staff of music.
- XV. (Psal. 137, 13)**: A section with a single staff of music.
- XVI. (Psal. 137, 14)**: A section with a single staff of music.
- XVII. (Psal. 137, 15)**: A section with a single staff of music.
- XVIII. (Psal. 137, 16)**: A section with a single staff of music.
- XIX. (Psal. 137, 17)**: A section with a single staff of music.
- XX. (Psal. 137, 18)**: A section with a single staff of music.
- XXI. (Psal. 137, 19)**: A section with a single staff of music.
- XXII. (Psal. 137, 20)**: A section with a single staff of music.
- XXIII. (Psal. 137, 21)**: A section with a single staff of music.
- XXIV. (Psal. 137, 22)**: A section with a single staff of music.
- XXV. (Psal. 137, 23)**: A section with a single staff of music.
- XXVI. (Psal. 137, 24)**: A section with a single staff of music.
- XXVII. (Psal. 137, 25)**: A section with a single staff of music.
- XXVIII. (Psal. 137, 26)**: A section with a single staff of music.
- XXIX. (Psal. 137, 27)**: A section with a single staff of music.
- XXX. (Psal. 137, 28)**: A section with a single staff of music.
- XXXI. (Psal. 137, 29)**: A section with a single staff of music.
- XXXII. (Psal. 137, 30)**: A section with a single staff of music.
- XXXIII. (Psal. 137, 31)**: A section with a single staff of music.
- XXXIV. (Psal. 137, 32)**: A section with a single staff of music.
- XXXV. (Psal. 137, 33)**: A section with a single staff of music.
- XXXVI. (Psal. 137, 34)**: A section with a single staff of music.
- XXXVII. (Psal. 137, 35)**: A section with a single staff of music.
- XXXVIII. (Psal. 137, 36)**: A section with a single staff of music.
- XXXIX. (Psal. 137, 37)**: A section with a single staff of music.
- XL. (Psal. 137, 38)**: A section with a single staff of music.
- XLI. (Psal. 137, 39)**: A section with a single staff of music.
- XLII. (Psal. 137, 40)**: A section with a single staff of music.
- XLIII. (Psal. 137, 41)**: A section with a single staff of music.
- XLIV. (Psal. 137, 42)**: A section with a single staff of music.
- XLV. (Psal. 137, 43)**: A section with a single staff of music.
- XLVI. (Psal. 137, 44)**: A section with a single staff of music.
- XLVII. (Psal. 137, 45)**: A section with a single staff of music.
- XLVIII. (Psal. 137, 46)**: A section with a single staff of music.
- XLIX. (Psal. 137, 47)**: A section with a single staff of music.
- L. (Psal. 137, 48)**: A section with a single staff of music.
- LI. (Psal. 137, 49)**: A section with a single staff of music.
- LII. (Psal. 137, 50)**: A section with a single staff of music.
- LIII. (Psal. 137, 51)**: A section with a single staff of music.
- LIV. (Psal. 137, 52)**: A section with a single staff of music.
- LIV. (Psal. 137, 53)**: A section with a single staff of music.
- LVI. (Psal. 137, 54)**: A section with a single staff of music.
- LVII. (Psal. 137, 55)**: A section with a single staff of music.
- LVIII. (Psal. 137, 56)**: A section with a single staff of music.
- LIX. (Psal. 137, 57)**: A section with a single staff of music.
- LX. (Psal. 137, 58)**: A section with a single staff of music.
- LXI. (Psal. 137, 59)**: A section with a single staff of music.
- LXII. (Psal. 137, 60)**: A section with a single staff of music.
- LXIII. (Psal. 137, 61)**: A section with a single staff of music.
- LXIV. (Psal. 137, 62)**: A section with a single staff of music.
- LXV. (Psal. 137, 63)**: A section with a single staff of music.
- LXVI. (Psal. 137, 64)**: A section with a single staff of music.
- LXVII. (Psal. 137, 65)**: A section with a single staff of music.
- LXVIII. (Psal. 137, 66)**: A section with a single staff of music.
- LXIX. (Psal. 137, 67)**: A section with a single staff of music.
- LXX. (Psal. 137, 68)**: A section with a single staff of music.
- LXXI. (Psal. 137, 69)**: A section with a single staff of music.
- LXXII. (Psal. 137, 70)**: A section with a single staff of music.
- LXXIII. (Psal. 137, 71)**: A section with a single staff of music.
- LXXIV. (Psal. 137, 72)**: A section with a single staff of music.
- LXXV. (Psal. 137, 73)**: A section with a single staff of music.
- LXXVI. (Psal. 137, 74)**: A section with a single staff of music.
- LXXVII. (Psal. 137, 75)**: A section with a single staff of music.
- LXXVIII. (Psal. 137, 76)**: A section with a single staff of music.
- LXXIX. (Psal. 137, 77)**: A section with a single staff of music.
- LXXX. (Psal. 137, 78)**: A section with a single staff of music.
- LXXXI. (Psal. 137, 79)**: A section with a single staff of music.
- LXXXII. (Psal. 137, 80)**: A section with a single staff of music.
- LXXXIII. (Psal. 137, 81)**: A section with a single staff of music.
- LXXXIV. (Psal. 137, 82)**: A section with a single staff of music.
- LXXXV. (Psal. 137, 83)**: A section with a single staff of music.
- LXXXVI. (Psal. 137, 84)**: A section with a single staff of music.
- LXXXVII. (Psal. 137, 85)**: A section with a single staff of music.
- LXXXVIII. (Psal. 137, 86)**: A section with a single staff of music.
- LXXXIX. (Psal. 137, 87)**: A section with a single staff of music.
- LXXXX. (Psal. 137, 88)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXI. (Psal. 137, 89)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXII. (Psal. 137, 90)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXIII. (Psal. 137, 91)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXIV. (Psal. 137, 92)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXV. (Psal. 137, 93)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXVI. (Psal. 137, 94)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXVII. (Psal. 137, 95)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXVIII. (Psal. 137, 96)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXIX. (Psal. 137, 97)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXX. (Psal. 137, 98)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXXI. (Psal. 137, 99)**: A section with a single staff of music.
- LXXXXXII. (Psal. 137, 100)**: A section with a single staff of music.

Johannes Brahms: Handschriftlicher Text für "Ein deutsches Requiem"

Die Entstehungsgeschichte des Requiems ist komplex und verworren – erste Schichten gehen auf das Jahr 1854 zurück. In einem ursprünglich für eine Sonate für 2 Klaviere vorgesehenen Scherzo wird der Ursprung des Beginns des 2. Satzes (*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*) vermutet. Nachdem die Sätze 1 bis 3 bei einer Aufführung im Wiener Großen Redoutensaal am 1. Dezember 1867 eine sehr gemischte Aufnahme gefunden hatten (auch, weil die berühmte Orgelpunktfuge am Ende des 3. Satzes eines sehr engagierten Paukers wegen kaum verständlich war), kam es im April 1868 zur oben erwähnten Aufführung im Bremer Dom, die für Brahms den Durchbruch als Komponist auch international bedeutete. Im Laufe des Jahres 1868 entstand der in Bremen noch fehlende 5. Satz (*Ihr habt nun Traurigkeit*), so dass die eigentliche Uraufführung des Requiems am 18. Februar im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Carl Reinecke stattfand. Der Wiener Musikkritiker pries die Komposition mit folgenden Worten: »Seit Bachs h-Moll-Messe und Beethovens

›Missa solemnis‹ ist nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' ›deutsches Requiem‹ zu stellen vermag.« Bis heute gehört das deutsche Requiem zu den populärsten chorsinfonischen Werken.

Berühmt ist die Auseinandersetzung mit Carl Reinthaler, dem Initiator der Bremer Aufführung, der die Erwähnung des christlichen Erlösungsgedankens im Requiem vermisste. Brahms schrieb an Reinthaler, dass er »mit allem Wissen und Willen Stellen wie z.B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16 [Also hat Gott die Welt geliebt, ...] entbehrte.« Dieses Bekenntnis sorgt bis heute für Diskussionen darüber, ob Brahms nun ein gläubiger oder gar atheistischer Komponist gewesen wäre. Im Bremer Dom jedenfalls wurde damals G.F. Händels Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus dessen Messias zwischen den Sätzen des Requiems aufgeführt. Auch Spekulationen über den Anlass für die Komposition der Trauermusik halten bis in unsere Tage an. So ist bekannt, dass der Tod Robert Schumanns, der Brahms innerhalb kürzester Zeit zum Mentor und Freund geworden war, im Sommer 1856 den Komponisten tief getroffen hatte. Vielfach wird das Requiem aber auch mit dem Tod der geliebten Mutter Christiane Brahms 1865 in Verbindung gebracht.

In seiner endgültigen Gestalt weist das Requiem eine ganz außergewöhnliche symmetrische Architektur auf: Die beiden äußeren Sätze bilden eine Klammer – beide Seligpreisungen (I. *Selig sind, die da Leid tragen*) und (VII. *Selig sind die Toten*) verbindet neben der gleichen Tonart F-Dur gemeinsames musikalisches Material. Der zweite (II. *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*) und vorletzte Satz (VI. *Denn wir haben hie keine bleibende Statt*) thematisieren beide die Überwindung des Todes – zuerst als Hoffnung und später als überhöhte Vollendung. Der dritte (III. *Herr, lehre doch mich*) und fünfte Satz (V. *Ihr habt nun Traurigkeit*) wenden sich ins Persönliche der Klage und des Trostes. Im Zentrum steht der vierte Satz mit der Vertonung des 84. Psalmes (IV. *Wie lieblich sind deine Wohnungen*). Es ist der Ruhepunkt des Stückes – und der einzige Satz des Requiems, der in der Höhe beginnt und das Terz-Sekund-Motiv, das seit dem Choreinsatz im ersten Satz die motivische Keimzelle des Stückes ist, von oben gleichsam niederschweben lässt. Der Satz selbst ist ein Meisterwerk ausbalancierter Metrik und ein "Sinnbild der Hoffnung auf ewig-himmlische Freude", wie Meinrad Walter schreibt.

Das Brahms-Requiem ist ein an Facetten reiches Werk: angesiedelt zwischen Gläubigkeit und Skepsis. Die Säkularisierung der Religion spiegelt sich in ihm ebenso wie die Sakralisierung der Musik. Zentrum ist der trauernde und Trost suchende Mensch, wie er erkennbar wird in Worten und Gesten der Bibel. Wie alle großen Werke der musikalischen Weltliteratur jedoch legt auch diese Komposition die Interpreten und Hörer nicht auf eine einzige Deutung fest. Vielmehr öffnet sich ein spannungsvoller Raum des Assoziierens und persönlichen Sich-Einfindens im Werk.

Meinrad Walter: Programmheft Frankfurter Kammerchor 2025

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
Und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.

Mich bangt auch ihr Sinn, ihr Spiel mit dem Spott,
sie wissen alles, was wird und war;
kein Berg ist ihnen mehr wunderbar;
ihr Garten und Gut grenzt grade an Gott.

Ich will immer warnen und wehren: Bleibt fern.
Die Dinge singen hör ich so gern.
Ihr rührt sie an: sie sind starr und stumm.
Ihr bringt mir alle die Dinge um.

— Rainer Maria Rilke

Trostlos oder tröstend? Verzweifelt oder voller Hoffnung? Je mehr ich über Brahms lernte, desto weniger passte er in eine einzige Antwort. Heute Abend möchte ich Sie einladen, diese Widersprüche nicht aufzulösen, sondern sie auszuhalten.

Im März dieses Jahres meldete ich mich völlig unbekümmert für das Seminar *„Ein ‚menschliches‘ Requiem und ein heidnischer Psalm – vielschichtige Chorsinfonik von Johannes Brahms“* an. In der ersten Sitzung kam dann die Frage: *„Warum dieses Seminar? Warum Brahms?“*. Ehrlich gesagt war meine Antwort darauf sehr simpel: Ich wollte einmal etwas fernab meines Psychologie-Studiums ausprobieren und freute mich vor allem auf das Singen im Chor; mehr steckte tatsächlich nicht dahinter. Und Brahms? Na ja – der war mir ein Fremder.

Im Laufe des Seminars wurde mir jedoch schnell klar, dass mich die Psychologie weiter begleiten würde und dass dieser mir so fremde Brahms mich mehr über sie lehren würde als so manche Vorlesung.

Wer ist Brahms?

Viele Menschen geben auf diese Frage eine Antwort. Das Faszinierende ist, dass die Antworten unterschiedlicher kaum sein könnten. Wer Biografien oder Texte über ihn liest, merkt schnell, dass sie nicht nur etwas über Brahms erzählen, sondern auch viele Färbungen derjenigen enthalten, die ihn beschreiben. Ich hatte das Gefühl, je mehr ich über Brahms erfuhr, desto weniger konnte ich ihn einordnen.

Die Kognitionspsychologie beschreibt, dass wir neue Informationen mithilfe bereits vorhandenen Wissens einordnen und daraus ein möglichst stimmiges Gesamtbild formen. Dieses Bild wird immer auch von unseren Erfahrungen und Erwartungen geprägt. Vielleicht erklären sich gerade deshalb die so unterschiedlichen Beschreibungen Brahms': Jeder versucht, aus vielen Fragmenten ein stimmiges Bild entstehen zu lassen.

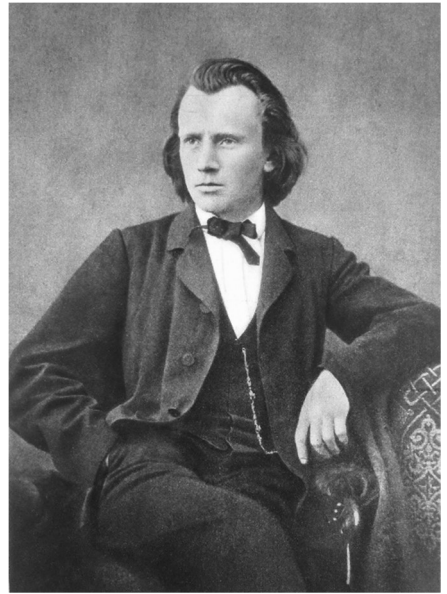
In seinen Werken und vielleicht auch in dem Bild, das wir uns von ihm machen, dürfen Widersprüche koexistieren: Trost und Trauer, Nähe und Distanz, Zweifel und Hoffnung; ungeordnet und nebeneinander, mal ausgeglichen, mal kämpfend.

Gerade das machte es mir schwer, Brahms einzuordnen. Vielleicht liegt die Herausforderung aber gar nicht bei ihm, sondern bei uns. Wir wünschen uns ein stimmiges Bild, einen Menschen, der sich verstehen und einordnen lässt. Deshalb versuchen wir, Brahms anhand von Briefen, Dokumenten und Biografien in unsere heutige Welt zu übersetzen.

Was bleibt vom Menschen?

Die beiden Werke, welche Sie heute Abend hören, laden uns dazu ein, Ambivalenzen zuzulassen. Brahms gibt uns zwei Perspektiven auf dieselbe Frage: Was bleibt vom Menschen? Die Parzen mit einem Text, der jeden Trost verweigert; das Requiem, das nichts als trösten will.

„Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht. Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt“, so eröffnet Brahms den *Gesang der Parzen*. Die klare Botschaft: Der Tod kommt und ist unausweichlich. Wir Menschen sind der Willkür des Schicksals ausgeliefert. Das Requiem zeigt das Schicksal in einem anderen Licht.



Johannes Brahms (1833-1897)

Fotografie, um 1866

Auch hier bleibt der Tod gewiss, doch Brahms richtet den Blick auf die Hinterbliebenen: „*Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden*“.

Der Tod wird im *Deutschen Requiem* nicht als etwas beschrieben, vor dem man sich fürchten muss, sondern als ein Ruhen. Jedes Leben ist vergänglich. Zugleich eröffnet Brahms mit den Worten „*denn ihre Werke folgen ihnen nach*“ eine hoffnungsvolle Perspektive. Was ein Mensch war und getan hat, geht nicht einfach verloren. Mit der Zeit verblasst das Einzelne: eine Stimme, ein Gesicht, ein Blick, den man nie wieder ganz zurückholen kann. Doch die Spuren, die ein Mensch hinterlässt, und das Gefühl, das er uns geschenkt hat, bleiben. Vielleicht lebt darin etwas von dem Menschen fort.

Doch Brahms vertont seine Texte nicht einfach. Seine Musik kommentiert den Text und geht darüber hinaus. Der Text setzt einen Rahmen, die Musik erweitert ihn. Selbst dem scheinbar Untröstlichen der *Parzen* verleiht sie Momente des Trostes. Und auch das *Requiem* kennt nicht nur Trost, sondern ebenso Schmerz und Ungewissheit. Brahms lädt zum Hinhören ein. Seine Musik schafft einen Resonanzraum, in dem Widersprüche nebeneinander bestehen dürfen, ohne aufgelöst werden zu müssen. Einen Resonanzraum, der sich einer eindeutigen Antwort entzieht. Gerade darin liegt Brahms' Stärke: Er lässt uns suchen und den eigenen Fragen begegnen.

Ich denke, gerade deshalb bewegen uns Brahms' Werke bis heute. Nicht, weil sie Eindeutigkeit schaffen, sondern weil sie Raum für Gedanken und Gefühle öffnen. Raum für Fragen nach Vergänglichkeit, Trost, Hoffnung und Sinn – Fragen, die damals wie heute die unseren sind.

Am Ende geht es vielleicht gar nicht um die Frage „Wer ist Brahms?“, sondern um etwas viel Persönlicheres. Nutzen wir den Raum, den seine Musik eröffnet, um den eigenen Gedanken und Gefühlen zu begegnen. Wir müssen keine eindeutigen Antworten finden – vielleicht genügt es, wenn wir einfach hinhören und etwas in uns nachklingt.

Jana Erens



Ofeliya Pogosyan

(Foto: privat)

Ofeliya Pogosyan ist eine armenische Sopranistin und aktuell Ensemblemitglied des Staatstheaters Darmstadt, wo sie sich bereits mit einem vielfältigen und anspruchsvollen Repertoire etabliert hat. Zu ihren jüngsten Auftritten zählen die *Gretel* in *Hänsel und Gretel*, *Norina* in *Don Pasquale*, *Elvira* in *Don Giovanni* sowie *Poppea* in *L'incoronazione di Poppea*.

In der Spielzeit 2024/2025 war sie Ensemblemitglied am Theater Hagen, wo sie ihr lyrisches und Koloraturrepertoire erweiterte und Rollen wie unter anderem die *Frasquita* in *Carmen* und die *Clorinda* in *La Cenerentola* interpretierte.

Sie ist Absolventin des *Young Artists Program* der Semperoper Dresden (2021–2023), wo sie in einer breiten Palette von Produktionen mitwirkte. Zu ihrem dortigen Repertoire zählten die *Musetta* in *La Bohème*, *Lisa* in *La Sonnambula*, die *Najade* in *Ariadne auf Naxos* und die *Fünfte Magd* in *Elektra* sowie die *Gran Sacerdotessa* in *Aida*, die *Erste Nymphe* in *Rusalka* und *La Voce dal Cielo* in *Don Carlo*. In dieser Zeit arbeitete sie mit so renommierten Dirigenten wie Christian Thielemann, Joana Mallwitz und Ivan Repušić zusammen.

Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie am Staatlichen Konservatorium St. Petersburg unter der Leitung von Irina Bogacheva und Dmitry Karpov. Im Jahr 2018 sang sie die Sopranpartie in der *Petite Messe Solennelle* im Rahmen des Internationalen Kulturforums St. Petersburg unter der Schirmherrschaft der UNESCO und arbeitete dabei mit José Carreras sowie weiteren namhaften Musikern zusammen.

Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie am Staatlichen Konservatorium St. Petersburg unter der Leitung von Irina Bogacheva und Dmitry Karpov. Im Jahr 2018 sang sie die Sopranpartie in der *Petite Messe Solennelle* im Rahmen des Internationalen Kulturforums St. Petersburg unter der Schirmherrschaft der UNESCO und arbeitete dabei mit José Carreras sowie weiteren namhaften Musikern zusammen.

Zu ihren frühen Erfolgen zählt eine prestigeträchtige Auszeichnung, die ihr 2019 vom *Internationalen Zentrum für Geistige Einheit* und dem *Rat der öffentlichen Organisationen von St. Petersburg und Moskau* verliehen wurde – eine Ehrung, die zuvor bereits so bedeutenden Künstlern wie Mstislaw Rostropowitsch und Muslim Magomajew zuteilgeworden war.



Raoul Steffani

(Foto: Dana van Leeuwen)

Raoul Steffani ist Gewinner des *Nederlandse Muziekprijs* – der höchsten Auszeichnung, die der niederländische Staat an einen Musiker verleihen kann. Zuvor hatte er unter anderem den *GrachtenfestivalPrijz 2018* gewonnen und war Mitglied von *Equilibrium*, dem Förderprogramm für junge Künstler von Barbara Hannigan.

Im Sommer 2023 sang er die Rolle des *Johann* in Massenets *Werther* bei den Bregenzer Festspielen und gab sein Debüt in der Londoner Wigmore Hall mit Händels *Chandos Anthems* an der Seite des Ensembles *Ar-cangelo* unter der Leitung von Jonathan Cohen. Sein Liedrezital-Debüt gab er im Rahmen der *Schubertiade Wieden* im Ehrbar-Saal in Wien, wo er Schuberts *Die schöne Müllerin* gemeinsam mit dem Pianisten Severin von Eckardstein zur Aufführung brachte.

Als Solist arbeitete er bereits mit Dirigenten wie Sir Mark Elder, Benjamin Goodson, Antony Hermus, Vladimir Jurowski, Sigiswald Kuijken, Lawrence Renes, Ed Spanjaard, Otto Tausk, Jos van Veldhoven und David Zinman.

Seit Beginn seiner Laufbahn hegt Raoul Steffani eine große Leidenschaft für das Liedrepertoire. Er gab Liederabende beim Oxford Lieder Festival, beim International Lied Festival Zeist, im Königlichen Concertgebouw Amsterdam sowie in der Elbphilharmonie Hamburg.

Raoul studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien sowie bei Margreet Honig an den Konservatorien von Amsterdam und Tilburg, wo er sein Studium *summa cum laude* abschloss. Zudem besuchte er Meisterkurse bei unter anderem Thomas Hampson, Christa Ludwig, Dame Felicity Lott und Elly Ameling. Von 2016 bis 2018 war er Mitglied der *Dutch National Opera Academy*, wo er die Partie des *Guglielmo* in Mozarts *Così fan tutte* sang. Parallel zu seinem Gesangsstudium studierte Raoul Schwedische Sprache und Kultur an der Universität Amsterdam.



Nikolaus Müller

(Foto: K. Marquard, RUB)

Nikolaus Müller erhielt seine erste musikalische Ausbildung im *Leipziger Thomanerchor*. Er studierte zunächst Physik, bevor er sein Studium im Fach Orchesterdirigieren an der Leipziger Hochschule für Musik bei Michael Köhler aufnahm. Es folgten das Diplom 2004 bei Fabio Luisi in Leipzig sowie das Konzertexamen 2007 in Dresden bei Ekkhard Klemm.

Nach dem Studienabschluss war er als Chordirektor des *Stadtsingechores zu Halle*, als Kapellmeister der *Wiener Sängerknaben* und als Chordirektor am Theater Altenburg–Gera tätig. Mit den *Wiener Sängerknaben* konzertierte er in den Vereinigten Staaten und Lateinamerika, als Dirigent arbeitete er mit Orchestern wie dem *Wiener Kammerorchester*, der *Haydn Sinfonietta Wien*, der *Elbland Philharmonie* und der *Staatskapelle Halle*.

Nikolaus Müller war von 2014 bis 2021 künstlerischer Leiter der *Robert–Franz–Singakademie* in Halle. Zudem leitete er von 2013 bis 2021 den *Thüringer Landesjugendchor* und war als Dirigent, Dozent und Juror für den Thüringer Musikrat tätig. Seit 2016 leitet er die Ensembles der Universitätsmusik am Musischen Zentrum der Ruhr–Universität Bochum und wurde 2020 zum Universitätsmusikdirektor ernannt.

Das **Orchester der RUB** steht Angehörigen der Ruhr-Universität wie auch externen Musikerinnen und Musikern zur Mitwirkung offen. Es widmet sich vorrangig der Erarbeitung sinfonischer Orchesterliteratur. Höhepunkte der vergangenen Jahre waren Aufführungen der *Planets* von Gustav Holst, von Camille Saint-Saëns' *Orgelsinfonie* und Leonard Bernsteins *Chichester Psalms*.

Auch der **Chor der RUB** steht Universitätsangehörigen und auch externen Sängerinnen und Sängern offen. Vorwiegend wird chorsinfonische Literatur einstudiert, wobei aber auch a-cappella-Repertoire in die Programmgestaltung integriert wird. Höhepunkte der vergangenen Jahre waren Aufführungen des *Deutschen Requiems* von Johannes Brahms, von Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* und Felix Mendelssohns Oratorium *Elias* sowie Carl Orffs *Carmina burana*.

Neue Mitwirkende willkommen!

Wenn Sie an einer Mitwirkung in Chor oder Orchester der RUB Interesse haben, melden Sie sich gern mit einer Bewerbung zum WiSe 2026/27 im Musischen Zentrum an:

mz-musik@rub.de

Die Ensembles bei Instagram



@uniorchester_bochum

@rub_unichor

Veranstalter:

Ruhr-Universität Bochum, Musisches Zentrum, UMD Nikolaus Müller
Universitätsstr. 150, 44801 Bochum, mz-musik@rub.de, <http://mz-rub.de/musik>