Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem

Pfr. Siegfried Meier, Wetzlar

Ich möchte mich diesem Werk von außen annähern, über den Komponisten, den Titel, Zeit und Umfeld des Werkes und seine inhaltlichen Schwerpunkte und habe die Hoffnung, das in fünfundzwanzig Minuten tun zu können[1].

1. Der Komponist

Johannes Brahms wurde 1833 in Hamburg geboren und lutherisch getauft, seine Familie war volkskirchlich und mit der Bibel verbunden. Er auch. Zwei Zitate dazu. Der Brahms-Freund Rudolf von der Leyen berichtet, Brahms habe gesagt, „daß wir Norddeutschen jeden Tag nach der Bibel verlangen und keinen Tag ohne sie vergehen lassen.“[2] Und die Frau des Brahms-Verlegers Fritz Simrock, Clara Simrock erwähnt, „dass Brahms eine Ausgabe des Neuen Testaments immer in seiner Gehrocktasche bei sich getragen habe.“[3] Angesichts der Vertrautheit auch mit den Psalmen und den sogenannten

---

[1] Zur Literatur: Charles Kingsley Barrett, Der Erste Brief an die Korinther, London 1968/1971, übs. Asslar [2]1996, Ulrich B. Müller, Die Offenbarung des Johannes (ÖTK 19), Gütersloh/Würzburg 1984, Craig Jon Westendorf, The Textual and Musical Repertoire of the Spruchmotette (Diss. Illinois Urbana Champaign) 1987, Jan Brachmann, Brahms zwischen Religion und Kunst, in: Brahms-Handbuch 128ff, Michael Heinemann, Ein deutsches Requiem op. 45, in: Brahms-Handbuch, 268ff, Rüdiger Bartelmus, Das Requiem und die »hebraica veritas«, in: drs., Theologische Klangrede, Zürich 1998, 223-242, Bernd Moeller, Geschichte des Christentums in Grundzügen Göttingen [10]2011 Jörg Jeremias, Theologie des Alten Testaments, Göttingen 2015, Helmuth Rilling, Johannes Brahms. Ein Deutsches Requiem, Stuttgart 2016.

[2] Brachmann, Brahms-Handbuch 128.

[3] Ebd.

Apokryphen wie Jesus Sirach und der Weisheit Salomos muss das wohl eine erweiterte Taschenbuchausgabe, wenn nicht eine vollständige Bibel gewesen sein.

Brahms kam nach einigen Stationen, unter anderem in Düsseldorf, wo er das Ehepaar Schumann kennenlernte, ins katholische Wien, das unter seinen 607.510 Einwohnern nur 7.185 Evangelische (etwa 1,18 %), aber 40.277 Juden hatte (etwa 6,6 %), Tendenz *steigend*, wie auch der dortige Antisemitismus[4]. Ich erwähne das aus zwei Gründen: einmal hat man vermutet, Brahms habe sein Requiem so angelegt, dass es für Juden und Christen gleichermaßen akzeptabel sei und sich so auch dem Antisemitismus entgegenstellen könnte (was aber eine Fragestellung aus späterer Zeit ist; der antisemitische Bürgermeister kam erst nach Brahms' Tod an die Macht), der andere Grund ist seine Relativierung des Titels „deutsches" Requiem durch Requiem für die *Menschen*, wie wir später noch sehen werden. Brahms schreibt: „Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich recht gern auch das ‚Deutsch' fortließe und einfach den ‚Menschen' setzte, auch mit allem Wissen und Willen Stellen wie z.B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16 [‚Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.'] entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl manches

[4] https://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCdisches_Leben_in_Wien.

genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an' nicht abdisputieren oder streichen kann. Aber – ich höre auf, ohne ausgesprochen zu haben."[5]

Er lässt sich nicht gerne in die Karten schauen. Vieles aus dem „deutschen Requiem" könnten Juden unterstreichen und bejahen und vielleicht haben sie schnell gemerkt, dass der Name Jesus Christus nicht vorkommt. Dazu später. Aber ein Religionen verbindendes Werk? Das legt für diese Zeit falsche Maßstäbe an. Ich wollte es hier einführend gesagt haben, um schon etwas von dem Kontext dieses Werkes anzudeuten.

Brahms beginnt sein Werk mit 32 Jahren und vollendet es mit 35, dann hat es auch sieben Sätze – was von Anfang an nicht so geplant war.[6]

2. Ein *deutsches* Requiem

Was ein „*Requiem*" ist, war zu seiner Zeit Allgemeinwissen: eine Vertonung des lateinischen Textes der Totenmesse, beginnend mit dem „*Requiem aeternam*", gefolgt vom „*Dies irae*" und dann den Teilen der Messe mit „*Sanctus*" und „*Agnus Dei*", gelegentlich erweitert oder gekürzt.

---

[5] Heinemann, in: Brahms-Handbuch 269.

[6] Zur Genese: https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_deutsches_Requiem

Geht es in einem *deutschen* Requiem um eine deutsche Übersetzung des bekannten lateinischen Textes? Nein. Und wie eben gehört, betrifft es nicht nur die Deutschen, sondern alle Menschen, denn dieses Requiem betont allgemein menschliche Lebensbedingungen. Vielleicht steckt ein Gutteil Protest dahinter: die Menschen sollen **verstehen**, was sie singen oder hören. Daher soll die Muttersprache Verwendung finden. Im beginnenden 16. Jahrhundert, mit Luthers ersten Übersetzungen der Psalmen, wurden auch die ersten Psalmen in deutscher Sprache komponiert (David Köler, Thomas Stoltzer und andere). Abgesehen von den „*Musikalischen Exequien*“ von Heinrich Schütz – die Brahms kannte! – gab es noch keine Totenmesse oder Begräbnismusik in deutscher Sprache. Und bitte: **„ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift“** – das ist etwas Anderes als ein römisch-katholisches Requiem, das seine Texte aus biblischen und nicht biblischen Quellen zusammensucht.

3. Ein deutsches *Requiem*

Und dennoch: ein Requiem. Wenigstens eine Anknüpfung an Bekanntes – das ist auch für die Hörer wichtig. Eine Toten-Musik. Durch „*deutsch*“ und „*nach Worten der Heiligen Schrift*“ gleichermaßen eingehegt, hat es die gleiche Absicht wie die Vertonungen des Requiems, die Brahms möglicherweise kannte: etwa von Cherubini, von Michael Haydn oder von Mozart. Nicht

für eine bestimmte Situation geschrieben und wie alle geistliche Werke Brahms‘ ohne jeden kirchlichen Auftrag[7]. Und spärlich, wie er es mit sonstigen Informationen auch handhabt, wissen wir nicht, ob es etwas mit dem Tod seiner Mutter (+ 1865) oder Robert Schumanns (+ 1856) zu tun hatte. Das ist ein Bereich von Spekulationen. Aber inhaltlich setzt sich Brahms deutlich von dem ab, was sonst unter Requiem zu verstehen ist. Wie gesagt, das Requiem ist eine Totenmesse und hat die klassischen Teile einer Messe wie das *Kyrie*, das *Sanctus*, das *Agnus Dei*. Aber fast überall nimmt das „*Dies irae*“, Tag des Zorns“ breiten Raum ein, das trifft für Mozarts und Cherubinis Requiem, die Brahms möglicherweise gekannt hat und Verdis Requiem in gleichen Teilen zu: das *Dies Irae* bestimmt die Hälfte der Komposition. Und wenn Brahms sich gegen eins wendet, dann gegen die Überbetonung dieser unbarmherzigen Sequenz. Nichts gegen das Jüngste Gericht, nichts gegen die Sätze in unserem Glaubensbekenntnis, dass Jesus Christus der wiederkommende Richter ist – aber *alles* dagegen, dass dies nur Ängste schüren und den Blick auf den barmherzigen Richter verdecken soll. Nehmen sie nur den Anfang des „Dies Irae“ in deutscher, wenngleich gebundener Übersetzung[8]:

---

[7] Vgl. Brachmann 128.

[8] https://www.liturgie.ch/musik/lebenslauf/sterben-und-begraebnis/218-dies-irae

„Tag des Zornes, Tag der Zähren! / Wirst die Welt in Asche kehren, / Wie Sibyll' und David lehren. // Welch ein Graus wird sein und Zagen, / Wenn der Richter kommt, mit Fragen / Streng zu prüfen alle Klagen; // Wenn in der Posaune Tone / Er die Toten jeder Zone / Dann entbietet seinem Throne! // Schaudernd sehen Tod und Leben / Sich die Kreatur erheben, / Rechenschaft dem Herrn zu geben. // Und ein Buch wird aufgeschlagen, / Treu darin ist eingetragen / Jede Schuld aus Erdentagen. // Sitzt der Richter dann und richtet, / Wird auch Heimlichstes gelichtet, / Keine Schuld bleibt ungeschlichtet. // Weh, was wird' ich Armer sagen, / Welchen Anwalt mir erfragen, / Wenn Gerechte selbst verzagen! // König schrecklicher Gewalten, / Frei ist Deiner Gnade Schalten; / Gnadenquell, laß Gnade walten. // … Wenn Verworfnen ohne Schonung / Flammenpein wird zur Belohnung, / Ruf mich zu der Sel'gen Wohnung."

Das ist eine bunte Mischung aus alttestamentlicher Ankündigung des Tages Jahwes – wobei allerdings die Hoffnung ausgeblendet wird[9], David (als Schirmherr aller Psalmensänger, immerhin biblisch) wird mit den Sybillen (so eine Art Prophetinnen aus vorchristlicher Zeit) als Kronzeuge für das schreckliche Ende benannt – auch wenn es zu jeder Zeit Texte gegeben hat, die ein nahes Weltende ankündigen. Ja, wir finden Texte aus der Johannesoffenbarung ebenso wie jüdische Texte der zwischentestamentlichen Zeit, das Buch Daniel mit seinen Endzeitschilderungen ist ebenso vertreten wie die Posaune aus dem 1. Korintherbrief, zu der wir noch kommen werden. Aber – und ich hoffe, ich konnte das klarstellen: der Ansatz von Johannes

[9] Näheres bei Jeremias 402ff

Brahms ist ein anderer. Er will *nicht die Schrecken auftürmen*, um dann flehentlich *um Gnade zu betteln*. Ob sein Ansatz evangelisch ist, wird sich noch zeigen. Denn sein Requiem hat eine große „Leerstelle“, die ich aber weniger ihm als den Anfechtungen der Christen seiner Zeit zuschreibe. Und damit kommen wir zu der Entstehungszeit.

4. Die Zeit

Wenn Sie sich fragen, warum mit Bach und Händel die Zeit der großen Oratorien plötzlich *vorbei* ist, Sie aber noch auf den *Elias* von Mendelssohn und vielleicht sogar noch auf den Balladenkomponisten und Kantor Carl Loewe verweisen, der ja auch Oratorien geschrieben hat, merken sie schon: von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich nicht viel Gültiges erhalten. Ist Händel eine Ausnahme, weil seine Oratorien, also seine geistliche Musik gleichermaßen beliebt war wie seine Opern, so ist auf dem Kontinent die Zeit der Opern erst angebrochen. Und die sind nicht nur *Lustspiele*, sondern *Belehrung* und treffen den Zeitgeist. Der hat sich von der Bibel und der Kirche hin zur Vernunft hin verschoben[10]. Während Bach noch in Leipzig den christlichen Glauben vertieft, lehrt im nahen Halle zeitgleich der Philosoph Christian Wolff neben der Offenbarung die **Vernunft** als Mittel der Erkenntnis. Und auf die

[10] Instruktiv Moeller 295ff und 326ff.

Vernunft wird dann alles eingedampft, weil die Offenbarung Gottes in Christus ja nur im Glauben zu erkennen ist, die Vernunft aber Allgemeingut sein kann – falls man sich daran hält. Dann wird die Ethik, die Lehre des Umgangs miteinander eben nicht mehr an Gott oder seinen Geboten gemessen, sondern daran, dass es etwas nützt, wem auch immer. Der Siegeszug der Aufklärung und der Vernunft macht vor der Kirche nicht halt, wo statt Textpredigten bald nur noch Verhaltensmaßregeln gepredigt werden. Mit dem Heiligen Geist kann kaum noch jemand etwas anfangen, Jesus ist nicht mehr der Christus, sondern ein begabter Mensch mit beachtenswerten Lehren, Gott ist allgemein zugänglich, in mir, im Äußeren, in der Schönheit dieser Welt.

Kann ich dann nur noch „Vernünftiges“ vertonen, wenn ich Komponist bin? Etwas vom Gericht sagen? Habe es die Katholiken einfacher, die dann noch auf ihr unverkürztes lateinisches Requiem Bezug nehmen können?

Gehen Sie mal davon aus, dass es damals um die Lateinkenntnisse ähnlich bestellt war wie um die Englischkenntnisse heute: es ist ein *Segen*, dass damals nicht jeder das Lateinische verstanden hat und heute das Englische, denn sonst müsste man sich für vieles schämen, was man da mitsingt.

Aber Brahms will *deutsch* reden. Leider nicht *christlich-deutlich*. Sein Freund, der Bremer Domkantor Carl Martin Reinthaler[11] schreibt: „Es fehlt aber für das christliche Bewußtsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn. ‚Ist Christus nicht auferstanden, so ist Euer Glaube eitel', sagt Paulus." Jesus Christus wird nicht namentlich genannt. Der Grund, weshalb ich seit Jahrzehnten mit diesem Werk fremdle.

5. Die Themen des Werkes

Aber was will Brahms mit dem Deutschen Requiem? Es ist eine *Musik für Leidtragende, für Trauernde*, und er will ihnen Trost vermitteln angesichts des Verlustes, er will aber auch Hoffnung für die eigene Zukunft wecken. Und, Herr Bibelkundler Brahms, wie machen Sie das? Indem er ein zentrales Wort an den Anfang (**I**) und ans Ende (**VII**) stellt: **selig**. Das ist das erste und das letzte Wort des Requiems. Und in Matth 5, 4 ist es Jesus Christus, der es den Trauernden zuspricht, ebenso ist im letzten Satz diese Seligpreisung mit dem besonderen Wort aus dem Himmel versehen (Apk 14, 13), dass es aufgeschrieben werden soll. **Christus** spricht die Seligkeit zu, konkret, dass die Leidtragenden getröstet werden und die im Glauben an Jesus Christus sterben werden, was für die in der Offenbarung gemeinten Märtyrer[12]

---

[11] https://www.capriccio-kulturforum.de/forum/index.php?thread/1216-brahms-ein-deutsches-requiem-op-45/

[12] Müller 268f.

ebenso gilt wie für uns, wenn wir im Glauben an Jesus Christus sterben. Das zweite Stichwort, das für das ganze Werk gilt, ist **Trost**. Denn sie sollen getröstet werden. Damit greift Brahms das zentrale Stichwort aus der Reformationszeit bis zum frühen Barockzeitalter auf, was die Spruchmotetten dauerhaft geprägt hat. Komponisten suchten sich ihre Bibelstellen vorzugsweise aus diesen biblischen Büchern, in den der Trost eine große Rolle spielt[13]. Es sind *anfechtbare* Worte, aber da verlässt sich Brahms lieber *gut evangelisch auf Jesus Christus als Gegenüber*, der Hoffnung gibt, als auf einen diffuses aufklärerisches „Dann wird die Erd' ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich" aus der Zauberflöte[14].

Brahms beginnt „ziemlich langsam und mit Ausdruck", das halbtonweise Absteigen der Violoncelli kennt er aus den Werken alter Meister, seine erste Melodie



Notenbeispiel 1: Satz I, T. 3-6

wird später (T. 66ff) mit den Worten „sie gehen hin und weinen" unterlegt. Die Seligpreisung wird mit einem Wort aus Ps 126, 5.6 kombiniert, dass die mit Tränen säen, mit Freuden ernten. Sie

[13] Vgl. Westendorf, passim, z.B. 105ff.
[14] Brachmann 131.

kommen mit Freuden – und **Freude** ist das nächste, prägende Stichwort des ganzen Werkes. Die Grundtonart ist F-Dur, die Harfe lenkt zum Himmel hin. **Selig – Trost – Freude**.

Satz **VII** korrespondiert mit diesem ersten Satz in der Tonart und im Takt, er ist ein wenig beschwingter als der erste Satz, aber ab T. 143 werden sie an das „selig sind" des 1. Satzes erinnert. Und auch hier begleitet die Harfe das letzte Wort „selig" zum Himmel hoch.

Auch die Sätze **II** und **VI** entsprechen einander, nicht nur, weil sie die beiden dramatischen Sätze sind. In diesen beiden Sätzen – aber auch in den Sätzen **III** und **V** – wird schonungslos über das *menschliche Wesen, das Leben, das Sein überhaupt* gesprochen, und das mit *biblischen* Worten, die dem Trend der Zeit nach Fortschritt und Optimismus widersprechen: *alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume, das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen* (1. Petr 1, 24). Da ist nichts. Ähnlich Satz **III**: *Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muss*. Oder Satz **V**: *Ihr habt nun Traurigkeit*. Oder Satz **VI**: *Denn wir haben hie keine bleibende Statt.*

Leiden und Tod einschließlich Verlust betrifft **alle Menschen**, nicht nur die Deutschen, nicht nur die Christen. Entscheidend ist dann, was danach folgt. Bleiben wir bei Satz **II**: Hier schiebt Brahms einen Vers aus dem Jakobusbrief ein, der um Geduld bis

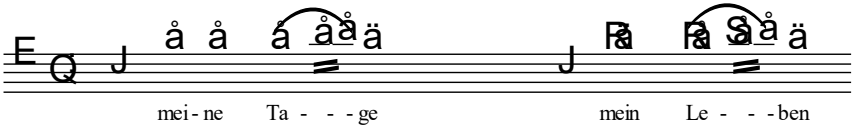
auf die Zukunft des Herrn wirbt, wie ein Ackermann warten muss, dass Früh- und Spätregen reifen lässt, was er gesät hat. Und das *Bild vom Einsäen und Warten* wird ja auch von **Jesus** für seinen Tod und seine Auferstehung genutzt (Joh 12, 24).

Denken Sie an den ersten Satz: die überraschende Seligpreisung der Leidtragenden wird durch eine Begründung ergänzt, dass diese getröstet werden sollen. So folgt auch in Satz **II** auf die Feststellung, dass menschliches Leben wie Gras ist, ein deutliches „aber", und so wird es in diesem Werk immer wieder passieren: ein für die Menschen negativer Sachverhalt – der von Gott geändert wird. Hier mit einem großen „Aber" (1. Petr. 1, 25): aber des Herrn Wort bleibet – bleibet in Ewigkeit, dass seine Erlösten wiederkommen werden mit Freude, Freude, Freude. Dieses Wort bleibt, vergeht nicht wie der Mensch.

Schmerz und Seufzen wird „weg müssen" – und schlucken Sie es runter, dass dieses „müssen" grotesk verzerrt in die Länge gezogen ist, was man der deutschen Sprache nicht antun sollte (T. 244f; T. 267f). Es bleibt die ewige Freude (Jes 35, 10), „Freude" ist auch das letzte Wort dieses Satzes, immer wieder betont und am Ende haben die Bass-Instrumente nichts mehr zu melden, weil alles in die Höhe, quasi zum Himmel geht.

In Satz **III** betet der Bariton-Solist, wiederholt vom ganzen Chor um Weisheit im Umgang mit dem begrenzten Leben (Ps 39, 5-8).

Die Tage und das Leben bekommen eine zittrige, kopfschüttelnde, abschüttelnde Bewegung:



Notenbeispiel 2: Satz III, Bariton, T. 34f; T. 42f

Dann stellt er die entscheidende Frage: angesichts dieses menschlichen Zustands („wie gar nichts“) – wessen soll ich mich trösten? – und da es nicht die Frage eines Einzelnen ist, wiederholt der ganze Chor diese Frage und beantwortet sie mit dem Bekenntnis: ich hoffe auf dich. Dem schließt sich von T. 173-208 eine Fuge auf dem Orgelpunkt D an; ein zu Melchior Francks Zeiten geläufiges Wort aus der Weisheit Salomos (3, 1)[15], in unseren Bibeln, falls vorhanden, unter den Apokryphen liefert den Text: *der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an*; vergesst die Sache mit dem Fegefeuer, wer bei Gott ist, ist bei Gott.

Satz **IV** ist die Mitte des Werkes. Die himmlischen Wohnungen, die Ps 84, 2.3.5 besingt, erfordern hohe Flötentöne, alles ist angemessen beschwingt. Leib und Seele freuen sich, nicht nur die Seele, alle loben Gott, die Freude – zentrales Stichwort, wir

[15] Vgl. Datenbank bei Westendorf 844.

erinnern uns – beherrscht alles. Aber ohne Trompeten, Posaunen und Pauken. Hier geht es auch ohne.

Satz **V** beginnt mit einem Jesus-Wort aus den sogenannten Abschiedsreden des Johannesevangeliums (Joh 16, 22): *ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand, niemand von euch nehmen*. Wieder die Freude trotz Traurigkeit. Dazu singt der Chor: *ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet* (aus Jes 66, 13). Dabei bleibt der Chor auch, wenn der Sopran mit einem Wort aus Jesus Sirach (51, 35) – wieder ein Wort aus den Apokryphen! – über Mühe und Arbeit, aber auch über den Trost singt. Am Schluss bleibt der Sopran auf dem „wiedersehen" und der Chor auf dem „trösten". Beides gehört zusammen. Und wieder werden wir spiegelbildlich an den „gegenüberliegenden" dritten Satz erinnert, der die Frage nach dem Trost ja vertieft hat.

Mit Satz **VI** haben wir eine Entsprechung zu Satz **II**, auch musikalisch. Der hohe G-Dur-Bläserakkord, mit dem Satz V endete, erfährt ein tiefes G-Dur-Streicher-Echo zu Beginn des neuen Satzes, *con sordino*, gedämpft, wie die Erkenntnis: *denn wir haben hie keine bleibende Statt sondern die zukünftige suchen wir* (Hebr 13, 14). Ein vorsichtiges Tasten, und der gezupfte Kontrabass – wie aus dem Jazz bekannt – verstärkt dieses mulmige Gefühl. Mit einem guten Gespür für Dramatik singt der Solo-Bariton aber (nach 1. Kor 15, 51.52.54.55) *siehe, ich sage*

euch ein Geheimnis: wir werden nicht alle entschlafen, - was der Chor wiederholt, als müsste er es sich merken – *wir werden aber alle verwandelt werden, plötzlich in einem Augenblick.* Will heißen: manch einer wird nicht sterben, sondern die Wiederkehr Christi erleben, wird aber keinen Vorteil gegenüber den bereits Verstorbenen haben, da dann andere Spielregeln gelten, wir alle verwandelt werden müssen, um mit einem neuen Leib dann dauerhaft bei Gott sein zu können[16]. Und nun kommt die Zeit der letzten Posaune, natürlich klingen jetzt auch Posaunen und Tuba, aber nicht, um wie beim „*Dies Irae*" alle „hin zum Throne zwingen"[17], sondern um die Auferstehung der Toten und damit verbundene Verwandlung anzukündigen. Denn dann wird sich auch das Wort erfüllen (wir erinnern uns: auch Satz **II** berief sich auf das Wort des Herrn, was bleibet, nicht vergeht, nicht verwest!): der Tod ist verschlungen in den Sieg! Tod, wo ist dein Stachel, Hölle, wo ist dein Sieg? Wo?

Nun könnte Brahms mit Paulus fortfahren: *Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gibt durch unsern Herrn Jesus Christus* (1. Kor 15, 57). Tut er aber nicht. Stattdessen kommt eine schöne lange Schlussfuge (T. 208-349) dieses Satzes, die immerhin auf ein neutestamentliches Wort zurückgreift (Apk 4, 11): Herr, du bist

---

[16] Barrett 431.
[17] Bartelmus 237.

würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft – ein Wort aus dem Thronsaal, die Anbetung Jesu Christi.

Der **VII**. Satz kehrt wieder zur Anfangstonart F-Dur zurück, hat vorzugsweise bewegte Achtelnoten und betont immer wieder das „selig“ aus Apk 14, 13. Unterbrochen wird alles aber mehrfach durch „*ja der Geist spricht*“ – begleitet von Hörnern und Posaunen; „dass sie ruhen von ihrer Arbeit“ – wie eine allgemeingültige Sequenz, dass mit dem Tod die Arbeit ein Ende hat und nicht, wie in der Apokalypse nachzulesen, dass die um Christi Willen Gestorbenen (die Märtyrer im späteren Sinn) nun ihre Wohnung in der himmlischen Heimat finden. Mit mehrfachem „selig“ schließt das Werk, Streicher tupfen ihre Töne, die hohen Bläser weisen wiederum himmelwärts und die Harfe nimmt sie mit dorthin.

Trost, Seligkeit, Freude, das sind die Verheißungen, auf die sich Brahms stützt, und die findet er in der Bibel, in der alttestamentlichen wie neutestamentlichen Literatur und sogar der dazwischen, die ja, wie wir von Luther wissen, schon immer „nützlich und gut zu lesen“ sind. Dass er Christus nicht mit Namen nennt, auf den alles aufbaut, schmerzt mich. Aber wenigstens betont Brahms die Konsequenzen aus Tod und Auferstehung Jesu. In Christus hat der Tod ein Ende um unsertwillen.