

Osnabrücker Jahrbuch
Frieden und Wissenschaft
13 / 2006

Kulturelle Vielfalt – Grenzen der Toleranz?

■ OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2005

■ MUSICA PRO PACE 2005

■ BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Herausgegeben vom Oberbürgermeister der
Stadt Osnabrück und dem Präsidenten der
Universität Osnabrück

V&R unipress

Wissenschaftlicher Rat der Osnabrücker Friedensgespräche:

Prof. Dr. Roland Czada, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück
Dr. des. Daniela De Ridder, Frauen- und Gleichstellungsbeauftragte, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Dr. Rolf Düsterberg, Literaturwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Wulf Gaertner, Volkswirtschaftslehre, Universität Osnabrück
Priv.doz. Dr. Stefan Hanheide, Musikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Mohssen Massarrat, Politikwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Peter Mayer, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachhochschule Osnabrück
Prof. em. Dr. Reinhold Mokrosch, Ev. Theologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Alrun Niehage, Ökotoxikologie, Fachhochschule Osnabrück
Priv.doz. Dr. Thomas Schneider, Literaturwissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. György Széll, Soziologie, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Wulf Eckart Voß, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. Dr. Albrecht Weber, Rechtswissenschaft, Universität Osnabrück
Prof. em. Dr. Tilman Westphalen, Anglistik, Universität Osnabrück
Dr. Henning Buck (Geschäftsführung)

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Henning Buck

Redakt. Mitarbeit: Andrea Dittert, Joachim Herrmann, Dr. Michael Pittwald, Silke Voss

Einband: Tevfik Göktepe, Atelier für Kommunikationsdesign, unter

Verwendung der »Komposition Nr. 118« von Friedrich Vordemberge-Gildewart

(Osnabrück 1899 – 1962 Ulm) aus dem Jahr 1940. Mit freundlicher Genehmigung:

© Kunsthaus Lempertz, Köln

Mit Dank für freundliche Unterstützung der Osnabrücker Friedensgespräche an:

– die Oldenburgische Landesbank AG

– die RWE Westfalen-Weser-Ems AG

– den Förderkreis Osnabrücker Friedensgespräche e.V.

Redaktionsanschrift: Geschäftsstelle der Osnabrücker Friedensgespräche

Universität Osnabrück, Neuer Graben / Schloss, D-49069 Osnabrück

Tel.: + 49 (0) 541 969 4668, Fax: + 49 (0) 541 969 4766

ofg@uni-osnabrueck.de – www.friedensgespraeche.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. 2006

© 2006 Göttingen, V&R unipress GmbH mit Universitätsverlag Osnabrück.

Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany: Hubert & Co., Göttingen.

Gedruckt auf säurefreiem, total chlorfrei gebleichtem Werkdruckpapier; alterungsbeständig.

ISBN 10: 3-89971-337-0

ISBN 13: 978-3-89971-337-4

ISSN: 0948-194-X

[nur Buchhandelsausgabe]

Inhalt

| | |
|--|---|
| Vorwort der Herausgeber | 7 |
| Editorial: <i>Toleranz – ein Ideal verblasst</i> | 9 |

I. OSNABRÜCKER FRIEDENSGESPRÄCHE 2005

| | |
|---|-----|
| <i>Europa quo vadis? – Regierbarkeit, Demokratie und Friedensfähigkeit der EU</i> Mit Gesine Schwan und Volker Rittberger | 19 |
| <i>Kulturelle Vielfalt – Grenzen der Duldsamkeit?</i> Mit Manfred Lahnstein und Ernst G. Mahrenholz | 41 |
| <i>Gesundheit: Ware oder öffentliches Gut?</i> Mit Ellis Huber und Karl Lauterbach. | 61 |
| <i>Wie gehen wir mit dem Fundamentalismus um?</i> Mit Karl Kardinal Lehmann und Nadeem Elyas. | 81 |
| Mart Laar, Tallinn <i>Europa sieht Deutschland: Die baltische Perspektive</i> | 109 |
| <i>Positionsbestimmung für die deutsche Außenpolitik – Schritte zu einer neuen Weltfriedensordnung</i> Mit Wolfgang Schäuble, Claudia Roth, Klaus-Peter Siegloch | 125 |

II. GMUSICA PRO PACE – KONZERT ZUM OSNABRÜCKER FRIEDENSTAG 2005

| | |
|--|-----|
| Stefan Hanheide, Osnabrück » <i>Erinnerung an 1945</i> « – Olivier Messiaen: » <i>Et expecto resurrectionem mortuorum</i> « und Johannes Brahms: » <i>Ein deutsches Requiem</i> « | 149 |
|--|-----|

III. BEITRÄGE ZUR FRIEDENSFORSCHUNG

Jochen Oltmer, Osnabrück
*Aktive Intoleranz und beschränkte Duldung:
Osteuropäische Juden in der Weimarer Republik* 159

Reinhold Mokrosch, Osnabrück
Djihad – Religion und Gewalt 173

Klaus von Beyme, Heidelberg
Kulturelle Vielfalt und demokratische Konfliktbewältigung 183

IV. ANHANG

Referentinnen und Referenten, Autorinnen und Autoren 207
Abbildungsnachweis 213

■ II. MUSICA PRO PACE 2005

»Erinnerung an 1945«



Stefan Hanheide, Osnabrück

**»Erinnerung an 1945« – Olivier Messiaen:
»Et expecto resurrectionem mortuorum« und
Johannes Brahms: »Ein deutsches Requiem«**

Einführung beim Konzert zum Osnabrücker Friedenstag
am 6. November 2005 im Hohen Dom zu Osnabrück

I. Zur Idee des Friedens in beiden Werken – Die beiden Werke des Konzertes haben eine unterschiedlich direkte Nähe zur Idee des Friedens.

Bei *Johannes Brahms' Requiem* ist sie kaum auf den ersten Blick erkennbar, und es mag sogar verwundern, sein ›Deutsches Requiem‹ in einem Konzert unter dieser Leitidee zu finden. Das Requiem ist nicht aus Anlass eines Krieges oder Friedensschlusses entstanden, und es überwiegen private gegenüber politischen Hintergründen für seine Entstehung. Allerdings ist kein Werk in der Musikgeschichte auch nur annähernd so häufig zum Andenken an die Opfer der großen Kriege aufgeführt worden wie dieses Requiem. Diese Aufführungsgeschichte liegt allerdings nahe bei einem derartig ergreifenden Trostgesang für die Hinterbliebenen. Besonders im Umkreis der beiden Weltkriege erklang das Werk in Osnabrück, zum Beispiel im November 1915, im Dezember 1939, im November 1942 und im November 1946.

Dagegen liegt bei *Olivier Messiaens* Orchesterwerk *Et expecto resurrectionem mortuorum* ein ganz direkter Bezug zur Friedensgedanken vor. Er komponierte es zur 20. Wiederkehr des Kriegsendes im Auftrag des französischen Kultusministers *André Malraux*. Seine Uraufführung erlebte das Werk am 7. Mai 1965 in der Pariser *Sainte-Chapelle*. Die Musik verzichtet auf Streicher und verlangt nur eine große Besetzung aus Holz- und Blechbläsern und umfangreiches metallisches Schlagwerk. Dadurch eignet sie sich besonders für große Räume, und der Hohe Dom zu Osnabrück ist ein geradezu idealer Aufführungsort.

II. »Et expecto resurrectionem mortuorum«

Musik aus dem Glauben – Als man Olivier Messiaen aufforderte zu sagen, was er glaube, antwortete er mit einem entschiedenen »*Je crois en Dieu!*«¹ (Ich glaube an Gott). Wohl keiner der Komponisten des 20. Jahr-

hunderts ist so tief vom katholischen Bekenntnis geprägt wie Messiaen. Der allergrößte Teil seines Schaffens steht im Zeichen dieser Religiosität, und immer wieder gibt er seinen Werken geistliche Titel bei, fügt Bibelzitate hinzu und erläutert die religiösen Zusammenhänge mit eigenen Kommentaren. Aus seinem tiefen Glauben heraus übte er 61 Jahre lang das Amt des Titular-Organisten der Pariser Kirche *Sainte-Trinité* aus, beginnend mit 23 Jahren 1931 bis zu seinem Tod 1992.

Auferstehungsgedanken — Es ist nahe liegend, dass auch das Werk *Et expecto resurrectionem mortuorum*, das nach 20 Jahren an das Ende des Zweiten Weltkrieges erinnert, die zentralen christlichen Gedanken über den Tod enthält. Der Komponist gibt folgende Zusammenfassung dazu:

»Die fünf Teile des Werkes stützen sich auf Texte der heiligen Schrift, die von der Auferstehung der Toten handeln: von der Auferstehung Christi (Instrumentalursache und Pfand unserer Auferstehung), dem Leben der verklärten Leiber, das auf die Auferstehung folgen wird, dem Beifall der Engel und den Resonanzen der Sterne, die den Augenblick der Auferstehung begleiten werden.«²

Neue Tonsprache — Seine tiefe Religiosität kleidete Messiaen in eine ganz neue und eigene Tonsprache. 1946 begründete er in einem Klavierwerk die serielle Musik, die eine Weiterentwicklung der Zwölftonmusik darstellt. Aber er verließ diese Richtung bald wieder. Die Grundlagen seiner äußerst komplexen musikalischen Werkstrukturen legte er in einem eigenen Lehrbuch über die Technik seiner musikalischen Sprache nieder: *Technique de mon langage musical* (1944). Bestandteile dieser Sprache sind Vogelstimmen, die er an vielen Orten der Erde suchte und aufzeichnete. Ebenso beschäftigte er sich intensiv mit indischen Rhythmen. Schließlich galt seine große Aufmerksamkeit der Idee, dass Musik Farbvorstellungen hervorrufen könne. Er verglich musikalische Klänge mit den Farbwirkungen von Kirchenfenstern.

Meditation und Phantasie — Die komplexen Strukturen seines Werks verschwinden aber hinter den Klangeindrücken seiner Musik, auf deren großen Phantasie Reichum schon die Satztitel hinweisen. Die musikalische Sprache ist jedem verständlich, und die Phantasie stellt sogleich Bezüge zwischen den Satztiteln und den Klangeindrücken her. Ein Satztitel lautet zum Beispiel:

»Sie werden verherrlicht auferstehen, mit einem neuen Namen – im fröhlichen Konzert der Sterne und im Jubel der Gottessöhne.« (IV. Satz)³

Besonders intensiv nutzt Messiaen in diesem Werk die Wirkung des Raumes mit der Erwartung extrem langen Nachhalls. Es ist vielleicht nicht unwichtig zu erwähnen, dass er sich zur Zeit der Komposition häufig von großer Raumarchitektur umgeben fand, sei es auf Reisen von den Pyramiden in Ägypten oder Mexiko, sei es in den gotischen Kathedralen von Paris oder seien es die majestätischen französischen Alpenregionen, die er besonders liebte. Ein weiteres charakteristisches Merkmal seiner Musik ist die extreme Langsamkeit vieler Sätze, die die Hörer in große Ruhe versetzen und zu meditativer Kontemplation führen, was sich hier besonders im zweiten Satz zeigt.

Musikalische Absichten – Wie kaum einem anderen Komponisten war es Messiaen ein Anliegen, der Aussage seiner Werke auch mit Worten zu vermitteln.

So kommt er im ersten Satz von der Vorstellung des Fegefeuers her, und man hört am Beginn das vornehmlich einstimmige *Thema der Tiefe*, gefolgt von Schreien aus dem Abgrund in Erwartung der Auferstehung. Der Abgrund – »*l'abîme*« – ist immer wieder Gegenstand in der Musik Olivier Messiaens.

Den Gehalt des zweiten Satzes erläutert er mit tiefsinnig theologischen Aussagen *Thomas von Aquins* über die Auferstehung Christi. Diese Situation findet sich musikalisch im Bild einer Pastorale eingefangen. In diese Stimmung tritt mit Schlaginstrumenten der Hindu-Rhythmus *sympahavikrama* hinein, der den Sieg Christi über den Tod symbolisiert.

Auch der dritte Satz arbeitet mit Symbolen. Die Stimme Christi wird von der Posaune repräsentiert. Um sie herum erscheinen drei Auferstehungssymbole: zunächst der Vogelruf des *Uirapuru* aus Amazonien, dann die Pause mit Glockenklängen und schließlich eine lange und mächtige *Tamtam*-Resonanz.

Im vierten Satz arbeitet er mit folgenden Elementen: mit Tamtamschlägen in verschiedenen Tonhöhen, dann mit den Gregorianischen Melodien des *Introitus* von Ostern, gespielt von Röhrenglocken und Almglocken, gekreuzt mit dem *Alleluja* von Ostern, vorgetragen von den Trompeten, drittens mit dem Gesang der Kalanderlerche in den Holzbläsern, viertens wieder mit dem Hindu-Rhythmus, vorgetragen von sechs Gongs, und schließlich mit dem *Thema der Tiefe* in den tiefen Blechbläsern.

Im fünften Satz wird die Stimme der großen Schar mit einem langsamen Choralatz versinnlicht, der sich zu feierlicher Größe ausweitet. Die gleichmäßigen Gongschläge rufen das Bild eines langsamen Schreitens hervor.

III. »Ein deutsches Requiem«

Entstehungszusammenhänge — Die Gründe, warum *Johannes Brahms* sich als junger Mann entschloss, ein Requiem zu schreiben, sind bis heute nicht eindeutig geklärt, und wenn nicht noch weitere Dokumente auftauchen, werden wohl letzte Fragen offen bleiben. Sicher ist, dass die Hauptarbeitszeit an dem Werk in den Jahren 1865 und 1866 lag – Brahms war zu der Zeit etwa 32 Jahre alt – ein junger Mann also. Da seine Mutter am 1. Februar 1865 gestorben war, wird vielfach angenommen, dass dieses Ereignis den Komponisten zu einem solchen Werk motivierte. Allerdings sind die ersten beiden Sätze weitaus früher entstanden oder jedenfalls skizziert worden. Möglicherweise stehen sie im Zusammenhang mit dem Selbstmordversuch *Robert Schumanns* 1854 und seinem Tod 1856. Beide Komponisten verband eine große gegenseitige Achtung und Zuneigung. Die Texte des Werkes notierte Brahms auf einem Skizzenblatt 1861, also zwischen beiden Todesfällen. Er selbst machte biographische Hintergründe jedenfalls für die Entstehung und die Gestalt des Werkes mitverantwortlich. Nach Vollendung des Werkes schrieb er:

»Ich habe nun meine Trauer niedergelegt und sie ist mir genommen; ich habe meine Trauermusik vollendet als Seligpreisung der Leidtragenden. Ich habe nun Trost gefunden, wie ich ihn gesetzt habe als Zeichen an die Klagenden.«⁴

Die ersten drei Sätze wurden am 1. Dezember 1867 in Wien unter der Leitung von *Johann Herbeck* aufgeführt. Das ganze Werk wollte man dem Publikum noch nicht zumuten. Brahms war damals als Komponist noch unbekannt in Wien, er war nur als Dirigent arrangierter Barock-Musik aufgetreten. Das Konzert stand im Zeichen des Andenkens an *Franz Schubert*, dessen Geburtstag sich zum 70. Mal jährte. Als zweiten Teil des Konzertes brachte man dessen *Rosamunde*-Musik – aus heutiger Sicht wohl kaum passend zum Requiem.⁵

Eine erste Aufführung des Werkes ohne den noch nicht entstandenen fünften Satz fand im Bremer Dom am Karfreitag 1868 unter der Leitung von Brahms statt. Das komplette Werk erklang erstmals am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus unter *Karl Reinecke*.

Liturgisch, kirchlich, geistlich, christlich? — Die Orte und Anlässe der ersten Aufführungen machen schon deutlich, wie schwierig es ist, das Werk in bestehende Gattungen einzuordnen. Natürlich handelt es sich nicht um ein katholisches liturgisches Requiem; das hätte man vom Protestanten Brahms nicht erwartet. Ohnehin war die Komposition großer geistlicher Werke im 19. Jahrhundert vom Gottesdienst ins Konzert

übergegangen. Aber auch zwischen einem Konzert zum Andenken an Schubert, wie es 1867 im Wiener Redoutensaal stattfand (dem leider später zerstörten Wiener Konzertsaal, in dem auch so viele Beethovensche Werke uraufgeführt worden sind), und einem Konzert zum Karfreitag im Bremer Dom liegt eine große Distanz.

Der Bremer Kirchenmusiker *Carl Reinthaler*, der das Werk einstudiert hatte, erkannte die Probleme des Werkes als Karfreitagsmusik deutlich und schrieb Brahms am 5. Oktober 1867:

»Sie stehen in dem Werke nicht allein auf religiösem, sondern auf ganz christlichem Boden. [...] Es fehlt aber für das christliche Bewußtsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn. [...] Sie zeigen sich durch die Zusammenstellung des Textes so sehr als einen Bibelkundigen, daß sie gewiß die richtigen Worte finden werden.«⁶

Brahms war tatsächlich entschieden bibelkundig, distanzierte sich jedoch deutlich von einer textlichen Erweiterung, indem er schrieb, er wolle »mit allem Wissen und Willen Stellen wie z.B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16«⁷ entbehren. In dieser von ihm ausdrücklich nicht herangezogenen und zurückgewiesenen Bibelstelle heißt es: »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.« Er verzichtete also ganz bewusst und entschieden auf den Aspekt des christlichen Erlösungstodes und nahm entgegen der Bitte von Reinthaler keine Textänderung vor. Im Bremer Karfreitagskonzert wurde die Arie *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt* aus Händel *Messias* eingefügt und dem Konzert damit die notwendige christologische Komponente verliehen.⁸

Bei dem Werk handelt es sich um ein geistliches Oratorium von bis dahin einmaliger Ausrichtung. Es bittet nicht, wie das katholische Requiem, um die Schonung der Toten vor Strafe für ihre Sünden und Aufnahme in den Himmel. Die eigentliche Ausrichtung ist der Trost der Hinterbliebenen, verbunden mit der Hoffnung auf ein Wohlergehen der aus der Welt Geschiedenen.

Politische Hintergründe? — Es wurde immer wieder spekuliert, ob der Titel *Deutsches Requiem* eine nationale Bedeutung habe. Eine solche Annahme führt jedoch ins Leere. »Deutsch« bezieht sich hier allein auf die deutsche Sprache im Gegensatz zur sonst üblichen lateinischen Sprache für das katholische Requiem. Brahms äußerte Bedenken über den Titel und hatte eigentlich andere Intentionen: »Was den Text betrifft, will ich bekennen, daß ich gern auch das ›Deutsch‹ fortließe und einfach den ›Men-

schen« setzte.«⁹ Es ging ihm also um eine Botschaft an den Menschen in der für ihn verständlichen deutschen Sprache.

Allerdings bekannte er sich zu einer anderen politischen Komponente: »Solltest Du noch nicht die politischen Anspielungen in meinem Requiem entdeckt haben? ›Gott erhalte‹ fängt's gleich an im Jahre 1866.«¹⁰ Tatsächlich erklingen am Beginn des ersten Satzes in den Streichern gleich mehrmals hintereinander die erste vier Töne dieses Liedes.



Die von Joseph Haydn 1797 komponierte Hymne *Gott erhalte Franz, den Kaiser* wurde zum österreichischen Nationallied; später dichtete *Hoffmann von Fallersleben* auf diese Melodie das Deutschlandlied, das dann erst im 20. Jahrhundert zur deutschen Nationalhymne wurde. Im Jahre 1866/67 führte Preußen gegen Österreich Krieg und ging aus der Schlacht bei Königgrätz siegreich hervor. Brahms, der gebürtige Hamburger und Wahl-Wiener legt hier also ein deutlich antipreußisches Bekenntnis zu Österreich ab.

Spiegelbildliche Anlage — Vor allem in der Textdisposition, aber auch in der musikalischen Gestalt lässt sich eine spiegelbildliche Anlage um den vierten Satz als Zentrum erkennen: Die beiden Außensätze Nr. 1 und 7 handeln von der Seligsprechung der Hinterbliebenen und Toten und münden jeweils in einen hoffnungsvollen Ausblick. Sie sind allein dem Chor anvertraut. Die Sätze 2 und 6 klagen über die Vergänglichkeit alles Lebenden (Nr. 2: »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«) und die Verwandlung alles Seienden (Nr. 6: »Denn wir haben hier keine bleibende Statt«). Sie enden in großartigen Chorsätzen, in denen der Sieg des Guten über das Böse musikalisch wirkungsvoll ausgedrückt wird (Nr. 2: Schmerz und Seufzen – Freude und Wonne; Nr. 6: Tod – Sieg). Die nächsten, weiter innen liegenden Sätze Nr. 3 und Nr. 5 thematisieren Endlichkeitserfahrung und menschliche Trauer einerseits und den tröstenden Zuspruch Gottes andererseits. In ihnen gestalten sich musikalisch eindrucksvolle Dialoge zwischen Chor und Solist. Der Mittelsatz Nr. 4 behandelt als einziger keine Gegensätze, sondern ist dem reinen Positivbild des Jenseits vorbehalten, das allein vom Chor gemalt wird.

Blicke in die Vergangenheit — Wie kaum jemand in seiner Zeit zeigte sich Brahms aufgeschlossen für die Musik weit zurückliegender Epochen. Die Musik der Renaissance und des Barock galt in jener Zeit als veraltet

und uninteressant. Man interessierte sich nur für die Musik der Gegenwart und der vergangenen Jahrzehnte bis hin zu Mozart. Alles andere war weitgehend vergessen. Brahms führte diese alte Musik wieder auf und ließ sich dadurch in seinem eigenen Schaffen befruchten. Auf dieses Interesse gehen die vielen Fugen in dem Werk zurück, eine Technik, die in der Orchestermusik jener Zeit kaum Verwendung fand, in der geistlichen Musik allerdings stärker weiterhin gepflegt wurde.

Frühe Würdigung — *Eduard Hanslick*, der Brahms-Freund und vielleicht bedeutendste Musikkritiker aller Zeiten, charakterisierte das Requiem mit jenen schönen Worten, wie sie nur selten der Musik nahe kommen. Er urteilte nach der ersten Begegnung mit dem Werk:

»In Brahms' Requiem sehen wir mit den reinsten Kunstmitteln das höchste Ziel erreicht: Wärme und Tiefe des Gemüts bei vollendeter technischer Meisterschaft, nichts sinnlich blendend und doch alles so tief ergreifend, keine neuen Orchestereffekte, aber neue große Gedanken und bei allem Reichtum, aller Originalität die edelste Natürlichkeit und Einfachheit. Der Glücklichste, der nie einen Verlust erfahren, wird das ›Deutsche Requiem‹ mit jener inneren Seligkeit genießen, welche nur die Schönheit gewährt. Wer hingegen ein teures Wesen betrauert, der vermesse sich nicht, bei den überwältigend rührenden Klängen der Sopran-Arie trockenen Auges zu bleiben. Aber, er wird erfahren, wie verklärend und stärkend der reinste Trost aus dieser Musik fließt.«¹¹

Musikalische Eigenheiten — Im ersten Satz verzichtet Brahms auf die Violinen, wodurch die Bratschen zur höchsten Streicherstimme werden. So erreicht er eine gedämpfte, warme Klangfarbe, die dem ausgedrückten Gedanken des Trostes entsprechen mag.

Der Beginn des zweiten Satzes ist in Form eines trauermarschartigen Schreitanzes gestaltet, der an die bildlichen Darstellungen des Totentanzes im Mittelalter erinnert. Auch das Bild des Sensenmannes lässt sich in der Musik hören.

Im dritten Satz erscheinen Echowirkungen, indem aus dem Chor die unumstößlichen Lehrsätze des Baritons wie Naturgegebenheiten widerklingen. Zunächst antwortet der Chor auf die Lehrsätze und bestätigt ihre Geltung. Folgend singt er sie schon, bevor der Tenor noch geendet hat, und bringt damit zum Ausdruck, dass er, als Repräsentant der Allgemeinheit, diese Lehrsätze schon inwendig erfahren habe. Eine majestätische Fuge drückt die Gewissheit aus, dass Gott die gerechten Seelen schütze.

Der zentrale vierte Satz ist eine Darstellung des himmlischen Jenseits mit all seinen Schönheiten, wie sie kaum je gelungener erreicht wurde, darin an manche *Sanctus*-Komposition erinnernd.

Als ein ergreifender Trostgesang erscheint das Sopran-Solo des fünften Satzes mit den Einflüsterungen des Chors, die von Muttertrost singen.

Aus diesen warmen Empfindungen reißt der sechste Satz heraus, indem er die unerbittliche Vergänglichkeit alles Irdischen mit pochenden Viertelnoten hervorkehrt. An alte *dies-irae*-Vorstellungen gemahnt der Mittelteil, allerdings mit der gegensätzlichen Gewissheit, dass der Tod besiegt wird. Eine abermals majestätische Chorfüge besiegelt diese Gewissheit.

Wie eine Stimme vom Himmel kommt im siebten Satz die Seligpreisung der Toten, unterstützt durch wiegend-wohlige Orchesterfiguren. Am Schluss wird das *Selig-sind*-Motiv aus dem Beginn des ersten Satzes wieder aufgenommen und so dem Werk eine Geschlossenheit verliehen. Es klingt im ruhigen *Pianissimo* auf dem Wort »selig« aus, was als Leitidee für das ganze Werk stehen kann.

-
- 1 In: Almut Rößler: Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens. Duisburg 1984, S. 40.
 - 2 Zit. nach Aloyse Michaely: Die Musik Olivier Messiaens. Untersuchungen zum Gesamt-schaffen. Hamburg 1987.
 - 3 Olivier Messiaen: Et expecto resurrectionem mortuorum. Partition. Paris 1966. Übers. durch den Verf.
 - 4 Am 28. Februar 1867 an Karl Reintaler. Zit. nach Norbert Bolin (Hg.): Johannes Brahms – Ein deutsches Requiem. Vorträge. Europäisches Musikfest Stuttgart 2003. Kassel 2004, S. 116.
 - 5 Programm abgedruckt in: Norbert Bolin (Hg.): Johannes Brahms (Anm. 4), S. 142.
 - 6 Zit. nach Klaus Blum: Hundert Jahre ›Ein deutsches Requiem‹ von Johannes Brahms. Tutzing 1971, S. 34.
 - 7 Blum (Anm. 6), S. 35.
 - 8 Die Programmfolge im Einzelnen in Norbert Bolin (Hg.): Johannes Brahms (Anm. 4), S. 197 f.
 - 9 Blum (Anm. 6), S. 35.
 - 10 Zit. nach Norbert Bolin (Hg.): Johannes Brahms (Anm. 4), S. 214.
 - 11 Eduard Hanslick: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken. Hg. v. Peter Wapnewski. Kassel 1989, S. 19 f.