

Hermes Andreas Kick, Günter Dietz (Hg.)

# Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts  
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden  
der Psychotherapie und Gesundheitskultur  
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick  
Universität Heidelberg

Band 12

---

LIT

Hermes Andreas Kick, Günter Dietz (Hg.)

# Frieden als Balance in Psychotherapie und politischem Handlungsraum

Prozessdynamische Perspektiven

---

LIT

Umschlagbild:  
Eirene mit Plutoskind. Bronzestatue von Kephisodot (370–360 v. Chr.).  
Römische Marmorkopie. München (Glyptothek)

Herausgeber:

Professor Dr. med.	Dr. phil.
Hermes Andreas Kick	Günter Dietz
Universität Heidelberg	Ehem. Direktor des
Institut für medizinische Ethik,	Kurfürst-Friedrich-Gymnasiums
Grundlagen und Methoden	Heidelberg
der Psychotherapie	Hermann-Löns-Weg 36a
und Gesundheitskultur, IEPG	69118 Heidelberg
Lameystr. 36	
68165 Mannheim	



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend  
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

#### 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.

ISBN 978-3-643-12248-3

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2013

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster  
Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72  
E-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de) <http://www.lit-verlag.de>

#### Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster  
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: [vertrieb@lit-verlag.de](mailto:vertrieb@lit-verlag.de)  
Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: [mlo@medien-logistik.at](mailto:mlo@medien-logistik.at)  
Schweiz: B + M Buch- und Medienvertrieb, E-Mail: [order@buch-medien.ch](mailto:order@buch-medien.ch)  
E-Books sind erhältlich unter [www.litwebshop.de](http://www.litwebshop.de)

## Inhalt

### Vorwort

### Einleitung

*Hermes Andreas Kick, Günter Dietz*

Friedensarbeit im Spannungsfeld globaler Krisen 9

### Philosophische Voraussetzungen

#### *Günter Dietz*

Das Versöhnungs- und Friedensprogramm Homers als Euhesie 17

#### *Wolfram Schmitt*

Wege zum inneren Frieden. Zum Begriff der Seelenruhe 47

#### *Ulrich Kronauer*

Von Rousseau zu Kants ewigem Frieden. Friedensschriften im  
18. Jahrhundert 61

### Praktische Bewährung

#### *Arvid Pringsauf*

Friedensarbeit – Trauma als Chance 77

#### *Matthias Hurst*

„Ich lebe!“ „Fearless“ – Grenzsituation, Trauma und Suche nach  
innerem Frieden 93

#### *Heinz Scheurer*

Schuld- und Verantwortungsübernahme als Grundlage des inneren  
und äußeren Friedens in der forensischen Psychotherapie 127

## Künstlerische Herausforderung

- Roland Weidle*  
„All shall be well“? Überlegungen zur friedensstiftenden Funktion des Traumes in William Shakespeares Sommernachtstraum 145
- Lothar Steiger*  
„Doch in der Mitten...“ Eduard Mörikes Poesie als Beitrag zu Versöhnung und Frieden 163
- Kadja Grönke*  
Frieden als Erlösung in Schönheit. Zum Requiem von Gabriel Fauré 177
- Uwe Lohrmann*  
Kunst als Friedensdienst. Gedanken und Erinnerungen zu „Der Opfer Hiroshimas gedenkend“ und zu „Gloria. Lobpreis des Wahnsinns“ 191
- Nachwort  
*Hermes Andreas Kick*  
Prozessdynamische Perspektiven –  
Friede als Prozess und neue Balance 205
- Die Autoren 227

## Vorwort

Die Zunahme der Weltbevölkerung, die Begrenztheit der Ressourcen, transkulturelle Verständigungsprobleme, Fragen der gerechten Verteilung und nicht zuletzt technologischer Fortschrittsglauben und Machbarkeitswahn führen zu zunehmenden Spannungen innerhalb der Gesellschaften und zwischen den Gesellschaften global. Angesichts des historischen Scheiterns sozialistischer Systeme wie auch des offensichtlichen Unvermögens des Kapitalismus, Wirtschaftlichkeit und Menschlichkeit zu verbinden, keimt die Erkenntnis, dass es kein wirtschaftliches Konzept und kein politisches Terrain gibt, das als solches bereits Lösungen zu den Überlebensfragen der Menschheit und zu Fragen des humanen Aufbaus der Gesellschaft sicherstellt. Gerade diese Erkenntnis wirft die Verantwortung zurück auf die Einzelpersonlichkeit, die sich konfrontiert sieht mit dem enormen Druck unlösbar erscheinender Widersprüche offener Wertfragen. In dieser Situation können die nachstehenden Beiträge dieses Bandes zu einer ermutigenden Einsicht führen: So unterschiedlich die Autoren in ihren Bemühungen um eine Überwindung der Defizite, in ihrem Ringen um Frieden, ansetzen, so zeichnet sich eine Konvergenz darin ab, dass es um die gemeinsame Erarbeitung eines grundlegenden Prozesswissens für die Gestaltung der Etappen des Wegs zu einem dauerhaften Frieden geht. Neben militärischer Abrüstung und dem Aufbau international kooperativer Strukturen ist eine weitere Dimension für jeden Friedensprozess von elementarer Bedeutung: Die Entwicklung neuer integrativer Werte, mit anderen Worten, die Arbeit an dem inneren Frieden und einem gemeinsamen Menschenbild. In der prozessdynamischen Klarstellung des Zielbegriffs des Friedens verliert im Übrigen die Polarisierung der Friedenstheoretiker in Realisten und Utopisten an Relevanz. Realisten, die nach dem neuen Friedenszustand streben, bedürfen der Utopie, um über Plattitüden hinaus zu gelangen. Utopisten bedürfen des Realismus für die einzelnen Schritte und der sorgfältigen Berücksichtigung empirischer Gegebenheiten. Frieden ist daher nur zu erreichen im steten Gewärtigsein der so bezeichneten Spannungsfelder, in denen es um äußerste Bedrohung und um Angst, um Grenzsituationen, geht, aber auch um Hoffnung und Zuversicht. Die Friedensfrage hat viel zu tun mit der Wahrheitsfrage. Bewährung ist das Kriterium für Wahrheit und Frieden. Frieden und Wahrheit sind nie total, solange wir leben. Aber auch diese stets vorläufige Wahrheit führt auf den Weg zum menschengemäßen Frieden, verbindet die Menschheit und verbessert die Chancen gemeinsamen Lebens und Überlebens. Die Herausgeber hoffen, dass der vorliegende Band seinen Weg finde in die Hände derer, die mit Herz und wacher Aufmerksamkeit nach neuen lebbareren, nämlich den Frieden fördernden Balancen suchen.

## Frieden als Erlösung in Schönheit. Zum Requiem von Gabriel Fauré

Kadja Grönke

### Das Requiem als christliches und musikalisches Übergangsritual

„O Tod, o Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenket ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge gelebet und dem es wohl geht in allen Dingen und noch wohl essen mag.“ – Mit diesen Worten aus der apokryphen Spruchsammlung des Jesus Sirach benennt Johannes Brahms 1896, ein Jahr vor seinem Tod, im dritten seiner „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 die existentielle Krise, in die der Mensch stürzt angesichts der Erkenntnis seiner eigenen Sterblichkeit. Wem es „wohl geht in allen Dingen und noch wohl essen mag“, das heißt wer körperlich gesund mitten im Leben steht, für den ist der Gedanke an den Tod besonders „bitter“.

Folgerichtig sagt Karl Jaspers: Der Todesgedanke „kann erst auftreten, wenn der Tod als Grenzsituation in das Erleben des Menschen getreten ist.“<sup>1</sup> Und er fügt hinzu: Von allen Grenzsituationen ist „der Tod etwas Unvorstellbares, etwas eigentlich Udenkbares“.<sup>2</sup> Der Grund dafür liegt darin, dass wir ihn „im eigentlichen Sinn [nicht] erfahren“<sup>3</sup>, ja nicht erfahren können. Der eigene Tod entzieht sich jeglicher Erlebbarkeit, also auch jeglicher Formulierbarkeit und jeglicher wertebildenden Konsequenz.

Anders verhält es sich mit dem Tod anderer, nahestehender Menschen. Vor allem in der Liebe, einem Gefühl, das sich von seiner Natur her als ewig und unzerstörbar imaginiert, bedeutet der Tod des geliebten Wesens die schlimmste denkbare Erfahrung überhaupt. Für den Überlebenden gilt es, sich den Bedingungen der *conditio humana* neu zu stellen, mit dem Schmerz fertigzuwerden und weiterzuleben ohne jenen Teil der eigenen Existenz, der, wiewohl körperlich getrennt, fester Bestandteil des eigenen Lebens und Denkens bleibt. Dieses Erfordernis verändert alles und bedeutet eine klassische Grenzsituation nach Jaspers, nämlich „Kampf“<sup>4</sup>, und fordert im Imperativ des Lebens unerbittlich das Schwerste: Weitermachen!

---

<sup>1</sup> Jaspers 1960: S. 261.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.: S. 237.

Für diese Grenzsituation bietet die katholische Kirche eine klare formale Bewältigungshilfe an: den Sterbegottesdienst, liturgisch gefasst in einer speziellen Fassung der Messe, nämlich der lateinisch zelebrierten Totenmesse bzw. der „Missa pro defunctis“. Die musikalische Ausgestaltung erfolgt (zumeist italienisch) als „Messa da Requiem“, hergeleitet von den Anfangsworten des lateinischen Introitus „Requiem aeternam dona eis Domine“, dem Bittgebet „Herr, gib ihnen die ewige Ruhe“.

Die Totenmesse bedeutet eine Art Übergangsritual. Auch wenn die religiöse Aussage sich auf die Seele des Verstorbenen richtet, dient die sakrale Handlung recht eigentlich den Hinterbliebenen. Denn durch die feste Form des Gedenkens gibt der standardisierte Ablauf den gläubigen Trauernden Halt, begleitet sie durch die Grenzsituation hindurch und erleichtert ihnen den Augenblick des physischen Abschieds vom toten Körper des geliebten Anderen.

Im späten 19. und 20. Jahrhundert treten einige wenige Komponisten aus der festen äußeren Form des religiösen Totengedenkens heraus und suchen nach einem stärker persönlich geprägten Zugang – am bekanntesten vermutlich Johannes Brahms mit seinem „Deutschen Requiem“ (1857-1868) und Benjamin Britten mit seinem „War Requiem“ (1962). Beide Komponisten wenden sich von dem üblichen Messablauf in lateinischer Sprache ab und vertonen volkssprachliche Texte, die bei Brahms der Bibel entnommen sind, bei Britten zeitgenössische englische Lyrik mit dem lateinischen Messtext vermischen.

Historisch etwa zur gleichen Zeit ist ein weiteres Phänomen zu beobachten, nämlich die Säkularisierung der Sequenz „Dies irae, dies illa“. Traditionell bildet diese bildmächtige Vision des Jüngsten Gerichts die entscheidende kirchliche und musikalische Aussage der gesamten Totenmesse. Als längster und inhaltlich am stärksten ausgeschmückter Text steht er im Zentrum der traditionellen Requiemvertonung und existiert ab dem 18. Jahrhundert auch als Einzelstück. Im späten 19. Jahrhundert jedoch beginnt die zugrundeliegende gregorianische Melodie, aus ihrem religiösen Kontext herauszutreten: Bei Sergei Rachmaninow zieht sie sich wie ein melancholisches Leitmotiv durch einen Gutteil seines weltlichen Schaffens und assoziiert Gefühle von Tod, Vergänglichkeit, Abschied und Trauer. Dmitri Schostakowitsch rahmt seine 14. Sinfonie mit einer zwölftönigen Variante dieser Formel und verweist damit auf die bitter-unausweichliche Allgegenwart eines absolut nicht christlich verbrämten Todes, der nichts Tröstliches beinhaltet und keine Jenseitshoffnung zulässt. Franz Liszt schließlich hat die für die Kultur des Abendlands so prägende „Dies-irae“-Melodie in seinem „Totentanz“ für Klavier und Orchester zu einem rasant-dämonischen Hexensabbat umgeformt.

Angesichts der Prominenz des „Dies-irae“-Themas ist es auffällig – und folglich interpretationsbedürftig –, wenn ein Komponist des ausgehenden 19. Jahrhunderts sich in seinem Requiem ganz bewusst einer Umsetzung dieser aussagekräftigen

Passage verweigert – die Liturgie abweicht – stelle und das, was die französischen Komponisten

## Das Requiem von

Gabriel Fauré (1828-1894) beginnt im Jahr 1896 und beginnt mit César Franck und dem Boden der Tradition eine neuartige Ausgestaltung und beehrten Komponisten, die sich nicht nur stark historisch, sondern auch jahrelangen Tätigkeiten in La Madeleine, hatte hinterlassen. Dennoch dachten Sparte die Sungen entstanden Orchester<sup>7</sup> wird bis

Obwohl Fauré die Tradition des Requiem kennt und er d

<sup>5</sup> Ab 1896 unterrichtete Fauré an der Kirche, dessen Direktor.

<sup>6</sup> Fauré beginnt bereits „religieuse“ von Louis Generalbassspiel, Orchester. Schwerpunkt des Ulyphonie der Renaissance. Robert Schumann kam bei dem in Frankreich. <sup>7</sup> Erste Fassung: ab Sopran, Besetzung für Sopran, Fagott, Harfe, Pauke, Solo). Dritte Fassung: um Holz- und 3 Posaunen) Pauke, Verlegers vergrößert

<sup>8</sup> Die erste Aufführung fand in La Madeleine statt, und zwar am 1. März 1896. Le Sourfaché, die eigentliche Besetzung (Aufführung) ist. Das Werk

Passage verweigert und auch sonst von den musikalischen Vorgaben der Totenliturgie abweicht – wenn auch nicht so radikal wie Brahms oder Britten. Die Leerstelle und das, was seine Partitur stattdessen anbietet, verleihen dem Requiem des französischen Komponisten Gabriel Fauré einen sehr eigenen Deutungsakzent.

### Das Requiem von Gabriel Fauré

Gabriel Fauré (1845-1924) bildet in der französischen Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts gewissermaßen das Bindeglied zwischen César Franck und Claude Debussy. Als Komponist steht er nachdrücklich auf dem Boden der Tradition, findet aber insbesondere auf dem Gebiet der Harmonik eine neuartige Ausdrucksweise, die ihn zu einem prägnanten Liedkomponisten und begehrten Kompositionslehrer<sup>5</sup> macht. Trotz einer für Frankreich ungewöhnlich stark historisch orientierten kirchenmusikalischen Ausbildung<sup>6</sup> und seiner jahrelangen Tätigkeit als Kantor und Organist, überwiegend an der Pariser Kirche La Madeleine, hat Fauré sonderbarerweise gar kein Werk für sein ureigenes Instrument, die Orgel, komponiert und auch überraschend wenig religiöse Musik hinterlassen. Dennoch hat ausgerechnet eine Partitur aus dieser eher selten bedachten Sparte die Zeiten überdauert: Sein zwischen 1887 und 1899 in drei Fassungen entstandenes Requiem op. 48 für Chor, zwei Gesangssolisten, Orgel und Orchester<sup>7</sup> wird bis heute auch außerhalb Frankreichs regelmäßig aufgeführt.

Obwohl Fauré die Erfordernisse einer Totenmesse aus seinem Arbeitsalltag bestens kennt und er das Werk auch anlässlich einer Beerdigung<sup>8</sup> zum ersten Mal zur

<sup>5</sup> Ab 1896 unterrichtet Fauré am Pariser Konservatorium und ist zwischen 1905 und 1920 auch dessen Direktor.

<sup>6</sup> Fauré beginnt bereits mit neun Jahren seine Ausbildung an der „Ecole de musique classique et religieuse“ von Louis Niedermeyer. Neben den Fächern Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge, Generalbassspiel, Orgel, Klavier, Komposition, Instrumentation und Musikgeschichte liegt ein Schwerpunkt des Unterrichts bei dem gregorianischen Choral, den Kirchentönen und der Polyphonie der Renaissance. Fauré lernt aber auch Musik von Franz Liszt, Richard Wagner und Robert Schumann kennen und durchläuft somit gänzlich andere Ausbildungsschwerpunkte als bei dem in Frankreich üblichen Studium am Pariser Konservatorium.

<sup>7</sup> Erste Fassung: ab Spätsommer 1887, fünfsätzig (die späteren Nummern 1, 3, 4, 5, 7), in kleiner Besetzung für Sopran, Bariton, Chor, Solovioline (nur im „Sanctus“), Bratschen, Celli, Kontrabässe, Harfe, Pauke und Orgel, wobei das „Libera me“ auf einem Einzelstück von 1877 basiert. Zweite Fassung: 1889-1890, siebensätzig (das heißt Zufügung der beiden Sätze mit Bariton-Solo). Dritte Fassung: abgeschlossen 1899, publiziert 1901, siebensätzig, Erweiterung des Orchesters um Holz- und Blechbläser (2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen) Pauke, 2 Harfen, Streicher (ohne 2. Violinen) und Orgel; die wohl auf Drängen des Verlegers vergrößerte Orchesterbesetzung zog kaum Veränderungen der Chorpatrien nach sich.

<sup>8</sup> Die erste Aufführung des Requiems findet am 16. oder 18. Januar 1888 in der Kirche La Madeleine statt, und zwar anlässlich der Beerdigung eines Gemeindeglieds, des Architekten Joseph Le Sourfaché, die eine Beerdigung erster Klasse (das heißt eine besonders aufwändige Beerdigung) ist. Das Werk ist keine Auftragskomposition. Fauré selbst sagt, er habe es zu seinem eige-

Aufführung bringt (es handelt sich also um funktionale Musik!), weicht der Komponist von der üblichen Satzfolge ab, indem er bestimmte Abschnitte streicht oder kürzt, andere hinzufügt:

Konventionelle Satzfolge eines Requiems:	Satzfolge des Requiems von Gabriel Fauré:
1. Introitus	1. Introit et Kyrie (Chor)
2. Kyrie	
3. Graduale	
4. Tractus	
5. Sequenz („Dies irae“)	2. Offertoire (Bariton solo und Chor)
6. Offertorium	3. Sanctus (Chor)
7. Sanctus	4. <b>Pie Jesu</b> (Sopran solo) – Textauszug aus der Sequenz
	5. Agnus Dei (Chor)
8. Agnus Dei	
9. Communio	6. Libera me (Bariton solo und Chor)
	7. <i>In paradisum</i> (Chor)

Tab. 1 : Satzfolge des Requiems im Vergleich

Vor allem verzichtet Fauré auf den zentralen Satz, das „Dies irae“.<sup>9</sup> Von der gewöhnlich mit Posaunen und vollem Orchesterklang ausinstrumentierten Vision des Weltengerichts, die in der Musikgeschichte geradezu als ein musikalischer Topos begriffen werden kann, bleibt textlich nur die Schlusszeile, nämlich die Bitte um göttliche Milde: „Pie Jesu Domine, dona eis requiem, sempiternam requiem“ („Heiliger Herr Jesus, gib ihnen Ruhe, ewige Ruhe“) bildet den mittleren Formteil der gesamten Komposition.

Die Entscheidung, die Vision des göttlichen Zorns durch die Bitte um göttliche Milde zu ersetzen, korrespondiert mit der Zufügung der Schlusssätze „Libera me“ und „In paradisum“<sup>10</sup> und prägt die gesamte Musik von Faurés Requiem. Die

nen Vergnügen geschrieben, in der Sekundärliteratur wird aber gern ein Bezug zu dem Tod seines Vaters (1885) und seiner Mutter (1887, erst nach Beginn der Arbeit am Requiem) hergestellt. –Vgl. Guillot: 1996: S. 142-151, besonders S. 149.

<sup>9</sup> Interessanterweise verzichtet Fauré ebenfalls auf das „Benedictus“. Ihm geht es also offenkundig nicht um eine Reflexion des Himmels, sondern um das, was mit der Seele geschieht. Der Fokus liegt auf dem Verstorbenen, nicht auf dem Göttlichen.

<sup>10</sup> „In paradisum“ stammt ursprünglich aus der Sterbeliturgie, markiert also den Übergang vom Leben in den Tod, und wird später Teil der Exequien, welche bei der Überführung des Leichnams von der Kirche zum offenen Grab gesungen werden. Nach Gabriel Fauré nehmen 1947

Partitur verzichtet auf Ausmalung von A und frei von Kum Ausgewogenheit die Partitur sowohl Schwierigkeiten Brillanz und kom mentierung ausge Ausdruckskraft, d „Pie Jesu“, also g tischen „Dies irae“

### Der Mittelsatz d

Die Musik dieses ersten Hören offe schön ist?“<sup>11</sup>

Das Schöne hat, r Eggebrecht aufzug Ergriffenheit, die Empfindens abwel nierte Musik) die stimmt, frei von Zu tet – auch wenn di besteht, das Gehör vermag Musik zu stark dieser Versuch

Dabei hilft ihm di drei grundlegende durch *Variation* un wiedererkennbar. V ckeln sie sich. Und Wiederholung, Va bedeutet Ordnung u strukturierte Zeit er Sinne einer wissere

auch Maurice Duruf gen auf.

<sup>11</sup> Eggebrecht 1991: S.

<sup>12</sup> Ebd.: S. 546.

Partitur verzichtet durchgehend auf starke Dramatik, offenkundige Trauer und die Ausmalung von Angst und Schrecken. Das Gefühlsspektrum wirkt eher verhalten und frei von Kummer und Bedrohung, so dass die Musik in ihrer Zurückhaltung, Ausgewogenheit und Klangschönheit fast zuversichtlich erscheint. Zudem bietet die Partitur sowohl für den Chor als auch für die Solisten kaum gesangstechnische Schwierigkeiten und ist in ihrer kantablen Melodik, dem Verzicht auf vokale Brillanz und komplexe polyphone Satztechniken sowie ihrer sparsamen Instrumentierung ausgesprochen schlicht. Dennoch besitzt diese Musik eine intensive Ausdruckskraft, deren Wirkung nachfolgend am Beispiel des bereits genannten „Pie Jesu“, also gewissermaßen anhand der kontemplativen Überreste des dramatischen „Dies irae“, untersucht wird.

### Der Mittelsatz des Requiems: „Pie Jesu“

Die Musik dieses „Pie Jesu“ ist von ausgesuchter Schönheit, die bereits beim ersten Hören offenkundig wird. Aber: „Was ist denn das, was an der Musik so schön ist?“<sup>11</sup>

Das Schöne hat, um einen Gedanken des Musikwissenschaftlers Hans Heinrich Eggebrecht aufzugreifen, stets ein Moment des vollkommen Gegenwärtigen, eine Ergriffenheit, die jede Frage nach Ursache und Begründung des ästhetischen Empfindens abwehrt.<sup>12</sup> Zugleich aber besitzt eine solche Musik (wie jede komponierte Musik) die Intentionalität des Geschaffenseins: Sie ist zum Hinhören bestimmt, frei von Zufall, und in ihrer Komplexität auf das Verstehen hin ausgerichtet – auch wenn dieses Verstehen nicht zwangsläufig in dem bewussten Versuch besteht, das Gehörte sprachlich zu benennen. Denn selbst ein ungeübter Hörer vermag Musik zu erfassen (und auch schön zu finden), unabhängig davon, wie stark dieser Versuch zum Begrifflichen drängt.

Dabei hilft ihm die Musik zumindest des abendländischen Kulturkreises durch drei grundlegende Kompositionsverfahren: erstens durch *Wiederholung*, zweitens durch *Variation* und drittens durch *Kontrast*. Dinge, die sich wiederholen, sind wiedererkennbar. Wiederholen sie sich auf veränderte, variierte Weise, entwickeln sie sich. Und der Kontrast zeigt, dass etwas Neues beginnt. Mit Hilfe von Wiederholung, Variation und Kontrast gewinnt Musik eine *Form*. Eine Form bedeutet Ordnung und Sinn, und mit Hilfe einer sinnvollen Ordnung wird *Zeit* als strukturierte Zeit erfassbar. Erst musikalisch gestaltete Zeit kann „schön“ sein im Sinne einer wissenschaftlich definierbaren, auf festen Merkmalen basierenden

auch Maurice Duruflé und 1962 Benjamin Britten das „In paradisum“ in ihre Requiemvertonungen auf.

<sup>11</sup> Eggebrecht 1991: S. 545.

<sup>12</sup> Ebd.: S. 546.



nt nur in dem Sinne,  
– im Ohr) des Be-



ML.pdf;

Wenn man also bereit ist, sich auf einen europäisch geprägten, phänomenal und begrifflich fassbaren, rationalen und gewissermaßen wissenschaftlich objektivierbaren Schönheitsbegriff zu beziehen, dann muss es möglich sein, das, was an dem „Pie Jesu“ aus dem Requiem von Gabriel Fauré so schön erscheint, auf die begriffliche Ebene zu holen und die Musik damit der ästhetischen Reflexion zugänglich zu machen – möglichst ohne dass dieser Verstehensprozess den ästhetischen Genuss zerstört. Welche Parameter also bewirken in ihrem Zusammentreten hier den Eindruck von musikalischer Schönheit?

Das erste auffällige Merkmal von Faurés Musik ist ihre besondere Klanglichkeit. Der Komponist gliedert die Partitur in zwei unterschiedliche Bereiche: die solistisch gesungene Oberstimme und das Orchesterfundament. Diese Trennung entspricht einer deutlichen Trennung der *Klangfarben*: Über den weich abgetönten tiefen Instrumenten (es sind Orgel, Harfe, Fagott, sordinierte Bratschen, Celli und Kontrabässe; die Geigen fehlen) kann die hohe Solo-Stimme auf besondere Weise strahlen und leuchten.<sup>13</sup> Fauré unterstützt das, indem er die Sopranpartie zwar in hoher, aber nicht zu hoher Lage ansiedelt und damit Tonschönheit und Stimmkultur fördert.

Neben der Klangfarbe fällt auch die Gestaltung der Zusammenklänge auf, das heißt die Ausharmonisierung des vierstimmigen Satzes: Hier überwiegt die Zahl der *Konsonanzen*, also derjenigen Zusammenklänge, die das abendländisch geschulte Ohr als harmonisch und angenehm wahrnimmt, bei weitem die Anzahl der *Dissonanzen*, also all derjenigen Akkorde, die scharf und unangenehm wirken. Konsonanzen können in der abendländischen Musik als Klang für sich stehen, während Dissonanzen nach Veränderung drängen und sich in konsonante Harmonien auflösen möchten – jedenfalls noch zur Entstehungszeit von Faurés Requiem.<sup>14</sup> Indem der Komponist dissonierende Durchgangsakkorde möglichst

<sup>13</sup> Anmerkung zur Besetzung: Fauré schreibt am 1. August 1922 an Claire Croiza, das Solo sei für Knabensopran komponiert und in der ersten Aufführung mit dem (reinen Knaben-)Chor der Madeleine auch so umgesetzt worden (vgl. Nectoux 1991: S. 122). In allen späteren Konzertaufführungen, in denen Fauré nicht an das im Chor der Madeleine geltende Verbot von Frauenstimmen gebunden war, hat er offenbar jedoch eine weibliche Sopranstimme und damit einen volleren und weicheren Klangeindruck bevorzugt. Die Entscheidung zwischen einer Knaben- und einer Frauenstimme, die jedem Dirigenten des Requiems abverlangt wird, besitzt grundlegenden Einfluss auf das Klangbild des „Pie Jesu“, denn eine Knabenstimme wirkt in diesem kompositorischen Zusammenhang weitaus höher und weniger weich als eine weibliche Sopranstimme und vermittelt überdies einen ganz und gar anderen Eindruck von Körperlichkeit bzw. Entkörperlichung.

<sup>14</sup> Die schlichte, wohlklingende und auf wenige klare Akkorde reduzierte Harmonik des „Pie Jesu“ mag auf Faurés Ausbildung an der École Niedermeyer zurückgehen. Claudia Breitfeld (Breitfeld 1990: S. 20) weist darauf hin, dass „das harmonische System, das dort gelehrt wurde“, auf Gottfried Weber zurückgeht. „In diesem System werden als wesentliche Bestandteile der Musik nur die Grundharmonien erfaßt, alle anderen möglichen Akkordverbindungen gelten als zufällig und werden durch Nichtbezeichnung als solche charakterisiert“ (ebd.). Ebenso soll der gregorianische Choral Note gegen Note und ausschließlich mit leitereigenen Tönen der entsprechenden Kirchenarten harmonisiert werden (ebd.: S. 21). Ähnlich verfährt der Komponist im „Pie Jesu“.

vermeidet, ist das Bedürfnis nach Veränderung und Weiterentwicklung gering. Die Musik besitzt in jedem Augenblick etwas Stabiles und erweckt den Eindruck von Ausgeglichenheit.

Dieses harmonische In-sich-Ruhen beschränkt sich nicht nur auf die Klanggestaltung, sondern resultiert auch aus dem Formaufbau der Partitur. Korrespondenzen und Symmetrien herrschen hier auf allen Ebenen des musikalischen Satzes, angefangen bei dem ruhig fließenden *Viervierteltakt*. Dessen Grundbewegung ist von Fauré langsamer gewählt als der durchschnittliche Pulsschlag des Menschen<sup>15</sup> und bringt den Hörer damit quasi unwillkürlich zur Ruhe. Zugleich ist der Viervierteltakt grundsätzlich jene Bewegung, in der der Mensch geht. Indem Fauré dieses langsam gehende Grundmaß in der gleichmäßig und bewusst langsam pulsierenden Vier-Viertel-Bewegung des Orchesters Schlag für Schlag zum Klingen bringt, prägt sich die Grundbewegung der Musik dem Körper ein und wird eins mit dem leiblichen So-Sein des Zuhörers.

Über der gleichmäßigen Vier-Viertel-Bewegung des Orchesters bewegt sich im selben Puls, aber in anderem Rhythmus die Gesangsmelodie. Diese gliedert den Viervierteltakt in jeweils *zwei Hälften*, die so gestaltet sind, dass der Zuhörer innerhalb des gradzahligen Taktmaßes unwillkürlich für zwei Viertel einatmen, für weitere zwei Viertel ausatmen kann. Die Koordination mit physischen Grundstrukturen wird an keiner Stelle der Komposition gestört und besitzt eine beruhigende, ausgleichende Wirkung.

Verstärkt wird diese binäre Gliederung auf der Ebene des *Rhythmischen*. Denn Fauré arbeitet mit halbtaktigen rhythmischen Modellen, die sich regelmäßig wiederholen, wobei er einen wiegenden Wechsel langer und kurzer Noten bevorzugt. Und auch *melodisch* ist Fauré um Ausgeglichenheit bemüht: Jede Aufwärtsbewegung der Singstimme wird durch eine anschließende Abwärtsbewegung wieder aufgefangen.

Ein solches Gleichmaß ist überschaubar, erzeugt sehr schnell die Erwartung von Kontinuität und erfüllt sie auch. Der Hörer gewöhnt sich leicht in diese Klangwelt ein und fühlt sich im Fluss der Töne zu Hause, da er vor Überraschungen gefeit ist und gewissermaßen voraussehen kann, was ihn erwartet. Die intuitive Vertrautheit zwischen Hörer und Musik trägt ein gutes Maß zu dem beruhigenden Eindruck bei, den diese Komposition verströmt.

Kontinuität im Kleinen führt zu Kontinuität im Großen. Faurés Musik wächst gewissermaßen aus der kleinen Zelle des halben Taktes bis zur großen Form des gesamten Satzes, wobei die jeweils höhere Ebene stets bestätigt, was bereits auf

<sup>15</sup> Die Metronomangaben in den zur Verfügung stehenden Partituren bewegen sich zwischen Viertelschlägen im Zeitmaß 40 und 44.

der vorausgegangen Widersprüche, kein

Die Gesangsmelodie zwei innerlich zusammen Taktgruppungen 2+2+2+2 Takten bei diesen Musik fest musikalischen Entwicklung zudem mit den innerlich musikalische Gliederung ständlichkeit sowohl musikalischen Struktur religiösen Aussage

Angesichts der auf die Musik ein Zuhörer und dabei die Musik dem Fluss des großen Prozess tritt

Zu diesem besonderen Entscheidung, die voneinander abzutrennen jede rhythmisch-musikalische um einen ausgehalten das geradzahlige rhythmischen Entwicklung oder wie eine ausstrahlung vor der nächsten A

Da die Binnengliederung *Großform* des Stückes auch der kurze Mit

<sup>16</sup> Im Rahmen der Dissonanz (eigentlich sehr kurz diese Musik habe sich weiter, so dass die Musik wirke. Dadurch erzeuhen, so wie das in angestrebt werde (zwischen Kontinuum). zeigen, dass eine Reduk

der vorausgegangenen Ebene wahrnehmbar ist, so dass es keine Brüche, keine Widersprüche, keine Irritationen gibt.

Die Gesangsmelodie baut – in Zusammenarbeit mit dem Orchester – aus jeweils zwei innerlich zusammengehörigen Takten größere *Sinnabschnitte* auf. Eine solche Taktgruppengliederung (meist als Achttakter, der, wie hier auch, aus 2+2+2+2 Takten besteht) ist spätestens seit der Wiener Klassik in der abendländischen Musik fest verwurzelt und bildet die Norm einer ausgeglichenen innermusikalischen Entwicklung. Fauré lässt die Länge der melodischen Sinnabschnitte zudem mit den einzelnen Versen des lateinischen *Texts* konform gehen. Die musikalische Gliederung unterstützt also den Sinn des Textes und umgekehrt. Verständlichkeit sowohl als Textverständlichkeit als auch als Verständlichkeit der musikalischen Struktur machen dem Hörer die Akzeptanz der musikalisch-religiösen Aussage leicht.

Angesichts der auf allen Ebenen der Partitur vorwaltenden Harmonie unterstützt die Musik ein Zuhören, das sich nicht so sehr auf das einzelne Detail konzentriert und dabei die Musik aktiv und gleichsam erlebnishaft mitvollzieht, sondern sich dem Fluss des großen Ganzen überlässt. An die Stelle von Zeit als einem dynamischen Prozess tritt die Imagination von Zeitferne oder sogar Zeitfreiheit.<sup>16</sup>

Zu diesem besonderen Umgang mit der innermusikalischen Zeit passt Faurés Entscheidung, die am Text orientierten Achttaktgruppen durch eintaktige *Zäsuren* voneinander abzutrennen. Diesen überzähligen Zäsurtaktten (T. 1, T. 10 etc.) fehlt jede rhythmisch-metrische und melodische Bewegung; es handelt sich lediglich um einen ausgehaltenen Akkord der Orgel, so dass dieser zusätzliche Leer-Takt das geradzahlige musikalische Grundgerüst nicht stört. Innerhalb der musikalischen Entwicklung wirkt er vielmehr wie ein musikalischer Einschwingvorgang oder wie eine auskomponierte Verzögerung oder vielleicht wie ein Atemholen vor der nächsten Achttaktgruppe.

Da die Binnengliederung der Partitur so klar überschaubar ist, lässt sich auch die *Großform* des Stückes rasch erfassen: Beginn und Ende sind fast identisch, und auch der kurze Mittelteil arbeitet nicht mit kontrastierendem, sondern mit bereits

<sup>16</sup> Im Rahmen der Diskussion zu diesem Beitrag wurde darauf hingewiesen, dass beim Hören des (eigentlich sehr kurzen Stückes) das (musikanalytisch durchaus belegbare) Gefühl entstehen kann, diese Musik habe schon vor ihrem Einsatz geklungen und klinge nach dem Schlussakkord immer weiter, so dass die Musik wie ein Ausschnitt aus einer kompositorisch geformten Unendlichkeit wirke. Dadurch erzeuge sie ein verändertes Erleben und damit auch ein verändertes Zeitempfinden, so wie das in anderen Kulturkreisen, zum Beispiel von orientalischen Mystikern, ebenfalls angestrebt werde (zum Beispiel durch Drehtänze oder Schreitbewegungen zu einem musikalischen Kontinuum). Gleichfalls bestätigen psychologische und hirnpfysiologische Untersuchungen, dass eine Reduktion der Reize mit der Erfahrung von Zeitlosigkeit einhergehen könne.

bekanntem Material.<sup>17</sup> Wiederkehr und Variation und damit Kontinuität sind also auch auf der Makroebene die vorrangigen Merkmale dieser Komposition.

Die Analyse der Partitur zeigt, wie stark die gesamte musikalische Entwicklung des „Pie Jesu“ auf einer gleichmäßigen periodischen Gliederung basiert. Dieser *liedhafte*, zum Teil sogar extrem schlichte Ansatz korrespondiert damit, dass die Singstimme auf Verzierungen jeder Art und auf vokale Brillanz vollkommen verzichtet. Die Melodieführung besteht aus Tonwiederholungen, Linien und kleinen Sprüngen; das größte *Intervall* ist lediglich eine Quinte, die zudem nur ein einziges Mal vorkommt. Und der gesamte *Ambitus*, das heißt der Tonrahmen, in dem sich die Singstimme bewegt, ist ebenfalls knapp bemessen; tiefster und höchster Ton der Singstimme liegen gerade mal eine None, das heißt neun Töne (eine Oktave plus ein Ton) auseinander. Eine solche Melodie ließe sich auch von einer ungeschulten Stimme bewältigen, zumal Fauré das Organ weder in der Höhe noch in der Tiefe an seine Grenzen führt. Schlichtheit und damit der Anschein von Volkstümlichkeit paaren sich mit der Möglichkeit eines völlig unangestregten, gewissermaßen ganz natürlichen Singens. Insgesamt wirkt das „Pie Jesu“ dadurch weniger wie ein Stück spätromantischer Kunstmusik als fast wie ein Wiegenlied – auch wenn die Analyse verdeutlicht, mit welchem Kalkül und welcher absichtsvollen Raffinesse Fauré diesen Anschein von Einfachheit erzeugt!

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass Gabriel Fauré im „Pie Jesu“ seines Requiems eine Musik komponiert, die in all ihren Elementen auf Verständlichkeit, Nachvollziehbarkeit und Ausgeglichenheit abzielt. Erwartungen werden geweckt und erfüllt. Das gibt der Musik ein Höchstmaß an Selbstverständlichkeit. Zugleich legt Fauré Wert auf Homogenität, Schlichtheit, Ebenmaß und Harmonie. Das Ergebnis ist eine Musik, die in sich ausgeglichen ist, Ruhe ausstrahlt und in der Schlichtheit ihrer äußeren Mittel wenig intellektuelle Anstrengungen einfordert. Einer solchen Musik muss man nicht bewusst in allen Details lauschen, sondern man kann sich hingeben und den Augenblick ihres Erklingens ganz im Jetzt genießen. Dieses Aufgehen im Hörerlebnis entspringt auch dem Umstand, dass es keine Brüche, keine Widersprüche, keine Irritationen gibt, die den Hörer zu einer Reaktion provozieren. Auf eine solche Musik trifft im vollsten Sinne Hans Heinrich Eggebrechts vorab zitierte Einsicht zu, dass das Schöne ein Moment des vollkommen Gegenwärtigen besitzt, dem zugleich etwas Hermetisches innewohnt, welches sich der Begründung verschließt.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Die Acht- bzw. Neuntaktgruppengliederung weitet sich zu einem Zehntakter aus, und das zunächst freigestellte Orchesternachspiel aus T. 8/9 wird in den Gesangsablauf integriert. Lediglich der vor T. 17 und vor T. 19 zugefügte Auftakt ist wirklich neu, jedoch von der kompositorischen Entwicklung her nicht zwangsläufig notwendig und bedeutungstragend.

<sup>18</sup> Möglicherweise ließe sich einwenden, dass das, was in Faurés Musik hier als „Schönheit“ definiert wird, auch als Simplizität, Unterschätzung des Hörers, Reduktion des intellektuellen Anspruchs oder gar als eine Musik auf der Grenze zum musikalischen Kitsch aufgefasst werden

## Versöhnung und

Der hier vorgelegte Ausgangsüberlegung Überlebenden dazu tholischen Totenm Was aber hat Fauré Thema „Versöhnung

Der Gedanke der V nem Requiem den die Vision des göt Milde, Verheißung rückt.<sup>19</sup> Im Vertrau terbliebene möglich die Seele dessen, de

Versöhnung also w ten des christlichen herstellt und eine tr Sicht wird der Tod und Ganzheit steht.

Eine solche Versöh entsteht auf diesem Ausgleich. Im Fried

Auch eine solche ohne weitere Frage Requiem. Er tut dies

könnte. Solche Einsc türlich ihren Sinn. A Vorliebe, sondern die Einzelmomente den nur vortäuschen oder oder einkomponierter hier schreibt, vollkom Ausgeglichenheit der würde eine Kritik g Gleichgültig, ob das lytisch ernstgenomme nen Kriterien.

<sup>19</sup> Fauré selbst sagt: „Tress beyond the grave“, 1902. Zitiert in:

### Versöhnung und Frieden

Der hier vorgelegten Analyse des „Pie Jesu“ aus Gabriel Faurés Requiem standen Ausgangsüberlegungen voran zum Tod des Anderen als Grenzsituation, die den Überlebenden dazu zwingt, sich der *conditio humana* neu zu stellen, und zur katholischen Totenmesse als Hilfsangebot zur Bewältigung dieser Grenzsituation. Was aber hat Faurés besondere Fassung der Totenmesse mit dem übergreifenden Thema „Versöhnung und Frieden“ zu tun?

Der Gedanke der Versöhnung liegt nahe, sobald deutlich wird, dass Fauré in seinem Requiem den schmerzvollen Verlust eines geliebten Menschen nicht durch die Vision des göttlichen Zorn erschwert, sondern den Gedanken an göttliche Milde, Verheißung des Paradieses, Erlösung und ewige Ruhe in den Vordergrund rückt.<sup>19</sup> Im Vertrauen auf ein grundsätzlich trostreiches Bild vermag sich der Hinterbliebene möglicherweise eher mit dem Tod zu versöhnen als im Bangen um die Seele dessen, den er liebt, selbst aber nicht mehr beschützen kann.

Versöhnung also wird möglich, indem Faurés Musik aus den disparaten Elementen des christlichen Totengedenkens eine gezielte Auswahl trifft, einen Ausgleich herstellt und eine tröstliche, weil hoffnungsvolle Perspektive eröffnet. Aus dieser Sicht wird der Tod zum Übergang, an dessen Ende die Rekonstruktion von Gnade und Ganzheit steht.

Eine solche Versöhnung ist ein aktiver und dynamischer Vorgang. Frieden aber entsteht auf diesem Wege noch lange nicht. Im Frieden will der Mensch mehr als Ausgleich. Im Frieden strebt er nach Ruhe und Identität.

Auch eine solche Identität, das heißt einen solchen Zustand der Eindeutigkeit ohne weitere Fragen, ohne Zweifel und Widerstreit, gewährt Fauré in seinem Requiem. Er tut dies, indem er im zentralen, mittleren Abschnitt seiner Totenmes-

---

könnte. Solche Einschätzungen haben im Rahmen individueller Vorlieben und Abneigungen natürlich ihren Sinn. Aber bei dem Versuch, Schönheit zu definieren, steht nicht die individuelle Vorliebe, sondern die Partitur und nur die Partitur im Zentrum. Um aus einer Summe schöner Einzelmomente den Begriff Kitsch abzuleiten, müsste dieses Tonstück seine Qualitäten entweder nur vortäuschen oder zumindest ansatzweise eine Art ironischer Brechung, skeptischer Distanz oder einkomponierter Selbstkritik aufweisen – und das ist nicht der Fall. Fauré meint das, was er hier schreibt, vollkommen seriös. Ihm ist es ernst mit der Einfachheit, mit der Fassbarkeit, mit der Ausgeglichenheit der Mittel und mit dem auf allen Ebenen einkomponierten Schönklang. Darum würde eine Kritik gerade an diesen Komponenten an der Intention des Werks vorbeigehen. Gleichgültig, ob das subjektive Geschmacksurteil sich dagegen sträubt: Wenn Faurés Werk analytisch ernstgenommen wird, dann ist dieses Stück Schönheit pur im Sinne der hier herangezogenen Kriterien.

<sup>19</sup> Fauré selbst sagt: „That’s how I see death: as a joyful deliverance, an aspiration towards happiness beyond the grave, rather than as a painful experience.“ Fauré im Interview mit Louis Aguetant, 1902. Zitiert in: Nectoux 1991: S. 116.

se, dem „Pie Jesu“, Frieden und Schönheit musikalisch in eins setzt und den Hörer über die Schönheit zur Ruhe finden lässt.

Schönheit ist, so formuliert es der Musikwissenschaftler Martin Geck, „die glückliche Einheit von Inhalt und Form“<sup>20</sup>, und tatsächlich gelingt Gabriel Fauré in seinem „Pie Jesu“ die musikalische Darstellung einer solchen schönen Einklangs. Indem sich die Musik gänzlich ungebrochen als reine Schönheit verströmt, erlaubt sie, das Zuhören als eine vollkommene Hingabe an den Augenblick zu erleben. Für die Dauer des Erklingens endet jedes Fragen, jedes Grübeln, Zweifeln, Rechten und jede Sinnsuche. So, wie die Musik ganz bei sich ist, vermag auch der Hörer, im Hören ganz bei sich zu sein und Identität, Ganzheitlichkeit und, wenn man so will, Zeitenthabenheit zu erleben. Damit schenkt die Musik dem Trauernden über 38 Takte hinweg einen kurzen Augenblick des Einklangs mit sich und der Welt oder mit sich und Gott und damit eine Oase des Friedens außerhalb von Zeit, Kampf und Grenzsituation. In dieser temporären Regression liegt ein Angebot zur zeitweisen Erlösung vom Leid, aus dem der trauernde Mensch gestärkt hervorgehen kann.

### Übertragung aus dem religiösen in den profanen Bereich

Der Weg durch die Krise in den inneren Frieden vollkommener Schönheit wirkt in Faurés Requiem wie ein Weg, der ausschließlich dem Kirchenchristen möglich ist. Es bleibt die Frage, ob sich ein solcher Augenblick des Friedens-in-Schönheit auch jenseits religiöser Inhalte, Kontexte und Rituale erleben lässt. Zu suchen wäre dafür nach einer Musik, die mit sich selbst identisch, ungebrochen und ästhetisch homogen, anders gesagt: vollkommen schön wäre, und die beim Zuhören eine Phase innerer und äußerer Ruhe und Ausgeglichenheit, einen Zustand von Ganzheitlichkeit, vom Eins-Sein mit sich und der Welt herzustellen in der Lage sein könnte.

Nur wenige Komponisten haben den langen Atem, ein Stück ohne Kontraste, Konflikte, Komplikationen zu schreiben, ohne banal zu werden. Vielleicht abschließen Schönheit und Komplexität einander ja auch gar nicht aus. Es gibt einige wenige Werke, insbesondere von Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert und Gustav Mahler, bei denen eine ähnlichen Suggestion inneren Friedens erfolgt wie bei Faurés Requiem, weil die Nicht-Identität von Ich und Welt in diesen Werken für Augenblicke aufgehoben erscheint zugunsten eines Ausblicks auf ein Ganzes als Verheißung.

Insbesondere bei Gustav Mahler, der ja von seiner biographischen Disposition her mit den kreativen Prozessen von Krise, Überwindung und neuer Wertebildung

<sup>20</sup> Geck 1993: S. 418.

tief vertraut  
dem musika  
die Dauer d  
ausgenomme  
stand der A  
Form einer r  
hier das Fina  
aus den tiefs  
sermaßen je  
bewegt sich  
schneide zw  
keit. Aber ge  
te sagen tod  
bergehens in  
Gesamtscha  
angesiedelt  
Klangschönl  
de), besitzt l  
darf das Pub  
nen Frieden  
eine Schnittr  
sen und dem

Wenn dieser  
höher und h  
Musik wirk  
quiem als e  
desjenigen, f  
artete Friede  
bedeutet. Im  
nicht Paradi

<sup>21</sup> Mahler bezi  
nach Texter  
Höh'n“, da  
wird. – Vgl.

tief vertraut ist, gibt es Kompositionen, die es dem Zuhörenden ermöglichen, sich dem musikalisch gestalteten vollkommen schönen Augenblick hinzugeben, für die Dauer der Musik aus der Konflikthaltigkeit jeglicher (Grenz-)Situation herausgenommen zu werden und einen von Zweifeln, Ängsten und Leid freien Zustand der Aufgehobenheit, des Friedens zu erreichen – und sei es auch nur in Form einer musikalisch heraufbeschworenen Utopie. Ein tragfähiges Beispiel ist hier das Finale der Neunten Sinfonie, ein gut halbstündiger Adagio-Satz, der sich aus den tiefsten Tiefen in die höchsten Höhen aufschwingt und schließlich gewissermaßen jenseits der Grenze des Hörbaren entschwindet. Auf den ersten Blick bewegt sich diese Musik genau wie Faurés „Pie Jesu“ auf der schmalen Messerschneide zwischen Ästhetik und Kitsch, zwischen reiner Schönheit und Süßlichkeit. Aber genau wie Fauré nimmt Mahler seine Partitur zutiefst ernst, man möchte sagen todernst, denn es geht ihm um die musikalische Gestaltung eines Hinübergehens in andere Räume, andere Daseinsformen, die (wie ein Blick auf sein Gesamtschaffen verdeutlicht) außerhalb der physischen menschlichen Existenz angesiedelt sind. Der satte Streichersound, der dieser Musik ihre besondere Klangschönheit verleiht (und später von Hollywood kopiert und trivialisiert wurde), besitzt bei Mahler nicht die leiseste Andeutung von Ironie. Daher kann und darf das Publikum auch in dieser Musik einen Augenblick reiner Schönheit, reinen Friedens finden – wenn es denn bereit ist, sich ihr ganz anzuvertrauen und eine Schnittmenge zu entdecken zwischen den eigenen Wünschen und Bedürfnissen und dem, was diese Musik dem Einzelnen geben kann.

Wenn dieser Sinfonie-Schlussatz sich am Ende im fragilen Violin-Tutti immer höher und höher schraubt und schließlich jenseits des Hörbaren entschwindet, ist Musik wirklich „in jenen Höh'n“<sup>21</sup>, die Fauré im Schlussabschnitt seines Requiems als ein „In paradisum“ bezeichnet hat. Dann trifft die Friedenshoffnung desjenigen, der glaubt und auf göttliche Gnade vertraut, auf eine ganz anders gartete Friedenssehnsucht, für die der Tod eine Öffnung in unbekannte Räume bedeutet. Im Hinübergehen eröffnet diese Musik etwas Transzendentes, das man nicht Paradies nennen muss – aber kann.

<sup>21</sup> Mahler bezieht das Kernmotiv dieses Sinfoniesatzes auf das vorletzte seiner „Kindertotenlieder“ nach Texten von Friedrich Rückert, in welchem der Übergang der Verstorbenen zu „jenen Höh'n“, das heißt zu einem Gebiet, das den Überlebenden nicht zugänglich ist, beschworen wird. – Vgl. Grönke 2008.

**Literatur**

Breitfeld C.: Form und Struktur in der Kammermusik von Gabriel Fauré. Kassel u. a. 1990

Eggebrecht H. H.: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München, Zürich 1991

Geck M.: Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus. Laaber 1993

Grönke K.: Instrumentalmonolog und Lebens-End-Musik in Dmitri Schostakowitschs Fünfzehnter Sinfonie. In: Kick H. A., Dietz G. (Hrsg.): Verzweiflung als kreative Herausforderung. Psychopathologie Psychotherapie und künstlerische Lösungsgestalt in Literatur, Musik, Film. Berlin 2008, S. 259-276

Guillot P.: Gabriel Faurés Kirchenmusik: Vom Requiem „ohne Anlaß“ zur 13. Nocturne. In: Jost P. (Hrsg.): Gabriel Fauré: Werk und Rezeption. Kassel u. a. 1996, S. 142-151

Jaspers K.: Psychologie der Weltanschauungen. Berlin, Göttingen, Heidelberg<sup>5</sup>1960

Nectoux J.-M.: Gabriel Fauré. A musical life. (Englisch von Roger Nichol) Cambridge University Press 1991

## Kunst als „Der Opfe Lobpreis o

**Uwe Lohrma**

Damals...  
noch immer g  
komponiert in

Uraufführung  
bombenabwur  
200 Meter vor

An die Bomb  
Fabrik“ in Kar  
riger – gewöh

Dennoch: Eva  
Waldshut bzw

Manchmal d  
angekündigt d

Langeweile, A

Der ins Dorf  
wurde als M  
Schulunterricht

Frühjahr 1945  
der nahe geleg

<sup>1</sup> Für zwei Strei  
<sup>2</sup> Für sechs- bis  
<sup>3</sup> Anmerkung d  
scher Lehrer,  
philosophisch  
gen der Wiene  
20. Jahrhunde  
Geheimnisse o