

BRAHMS

Sven Hiemke

JOHANNES  
BRAHMS  
EIN DEUTSCHES  
REQUIEM

BÄRENREITER WERKEINFÜHRUNGEN





Sven Hiemke

Johannes Brahms  
Ein deutsches Requiem



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

eBook-Version 2019

© 2018 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlagabbildung: Diana Rothaug, Kassel

Einbandgestaltung: [+CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN](#)

Lektorat: Diana Rothaug

Korrektorat: Daniel Lettgen, Köln

Innengestaltung: Dorothea Willerding

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Notensatz: Elius gravure musicale, Robert & Sylvie Tournon

ISBN 978-3-7618-7154-6

DBV 199-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	7
<b>I. Intentionen</b>	
1. Ein Requiem für die Lebenden .....	10
Ein Epitaph auf Schumann? 11 · Verlust der Mutter 17	
2. »Deutsch« oder »menschlich«? .....	19
3. Die Furcht, als fromm zu gelten .....	24
<b>II. Inspirationen</b>	
1. Tradition und »Requiem« .....	31
2. Ein »bekannter Choral«? .....	34
3. Adaptionen .....	38
<b>III. Konzeption</b>	
1. Entstehung .....	48
2. »Eine Art Ganzes« .....	54
Symmetrie 54 · Textbehandlung 57 · Satzübergreifende Motive 58	
3. Aufführungspraktische Aspekte .....	63
Besetzung 63 · Tempofragen 66	
<b>IV. Werkbeschreibung</b>	
1. Selig sind, die da Leid tragen .....	70
2. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras .....	75
3. Herr, lehre doch mich .....	81
4. Wie lieblich sind deine Wohnungen .....	87
5. Ihr habt nun Traurigkeit .....	90
6. Denn wir haben hie keine bleibende Statt .....	93
7. Selig sind die Toten .....	99

## **V. Rezeption**

1. Zischer und Klatscher .....	102
2. Bearbeitungen .....	111
3. Kompositorische Reflexe .....	115

## **Anhang**

Literatur .....	124
Anmerkungen .....	138
Abbildungsnachweis .....	148

## Vorwort

Am 10. April 1868, vor wenig mehr als 150 Jahren also, wurde Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem* op. 45 in seiner noch sechssätzigen Fassung in Bremen uraufgeführt. Als fester Bestandteil des Konzertrepertoires steht es bis heute in einer ungebrochenen Aufführungstradition und gilt als eines der bedeutendsten geistlichen Werke überhaupt. Zugleich war es ein Schlüsselwerk für Brahms selbst: Mit der Uraufführung gelang dem gerade 35-Jährigen der Durchbruch als Komponist.

In Brahms' Œuvre ist das *Deutsche Requiem* zweifellos ein Monolith, doch an der Frage, welcher musikalischen Gattung es eigentlich zuzurechnen sei, scheiden sich bis heute die Geister. Ein Requiem in der Tradition der katholischen Votivmesse ist es natürlich nicht, erst recht keine Passion (wiewohl am Karfreitag uraufgeführt); ebenso entzieht sich das mit großem Orchester besetzte Werk der Einordnung als Motette. Am ehesten lässt sich der vom Komponisten aus Bibelversen zusammengestellte Text wohl als ein lyrisch-betrachtendes Oratorienlibretto auffassen. Zwar fehlen dem Werk sowohl ein Handlungsrahmen als auch die für das Oratorium charakteristischen Satztypen Rezitativ und Arie samt deren üblichen Personifizierungen. Gleichwohl hat das *Deutsche Requiem* ein »Programm«: Es geht um den Umgang mit Leid, um Trost für diejenigen, deren Leben im Schatten des Todes steht.

Wie so viele Werke Brahms' ist auch das *Deutsche Requiem* nicht zuletzt biografisch motiviert. Seine über zehnjährige Entstehung verbindet sich mit Erfahrungen wie dem Ausbruch von Robert Schumanns Krankheit, dessen Selbstmordversuch (1854) und tragischem Ende (1856), mit Clara Schumanns Leiden ob des Verlustes ihres Ehemannes, Brahms' Entfremdung von Clara (1858) und dem Tod seiner Mutter (1865). Das erste Kapitel dieser Werkeinführung fragt nach »Intentionen«, wie sie sich aus Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen nahestehender Zeitgenossen ermitteln oder bisweilen auch nur erahnen lassen, setzt sich mit deren Deutungen in der Brahms-Literatur auseinander und bemüht sich um neue Einschätzungen – eingedenk der Tatsache, dass die komplexe Entstehungs- und Aufführungsgeschichte dieser Trauermusik noch immer nicht in allen Details geklärt ist.

Keineswegs ging es Brahms in seinem *Deutschen Requiem* um die Verdeutschung einer traditionell lateinischsprachigen Gattung, deren Titel er gleichwohl entlehnte. Das zweite Kapitel will deshalb »Inspirationen« aufzeigen, die sich in diesem Werk niederschlugen. Immerhin erfolgte Brahms' eigenwillige Interpretation des Requiem-Begriffs durchaus noch auf der Grundlage der christlichen Religion. Die Texte des Werkes stammen ausnahmslos aus der Bibel: Hier fand der Komponist die Worte sowohl für die Vergegenwärtigung der Sterblichkeit (»Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss«; Ps 39,5) als auch für die Hoffnung, die diese Erkenntnis erträglich werden lässt (»Der Tod ist verschlungen in den Sieg«; 1 Kor 15,55); hier fand er Formulierungen für die Tragik des menschlichen Daseins (»Denn alles Fleisch, es ist wie Gras«; 1 Petr 1,24) ebenso wie für tröstende Glaubensgewissheiten (»Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit«; 1 Petr 1,25).

Das Kapitel »Konzeption« gibt einen Überblick über die Entstehung des *Deutschen Requiems*, befasst sich mit der Frage, welche satzübergreifenden Details den Eindruck eines dezidiert einheitlichen Werkes bewirken, und erörtert einige aufführungspraktische Aspekte.

Dass Brahms der christlichen Religion im Angesicht des Todes eine tröstende Funktion zuwies, ist keineswegs so selbstverständlich, wie es auf den ersten Blick scheint. Die traditionelle Rolle der Religion – dies zeigen die eindrücklichen Vertonungen der lateinischen Totenmesse allenthalben – war es vielmehr, an das mögliche Schicksal der Verstorbenen zu erinnern und den Hinterbliebenen damit zugleich einen gottesfürchtigen Lebenswandel anzumahnen. Brahms hingegen fokussiert in seiner Trauermusik den Gegensatz zwischen der Endlichkeit des natürlichen Daseins und der Ewigkeit eines Lebens bei Gott, wobei eine Vertonung der mittelalterlichen Schreckensvision des »Dies irae« (»Tag des Zorns«) ebenso fehlt wie auch ein expliziter Bezug auf Jesus Christus. Und den Gedanken an die ewige Ruhe, von dem der liturgische Requiem-Text ausgeht, nimmt Brahms erst am Ende seiner Komposition auf: »Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach« (Offb 14,13). Wie Brahms den Text in den sieben Sätzen vertonte, ist das Thema des Kapitels »Werkbeschreibung«.

Die Reaktionen von Publikum und Presse auf die drei Uraufführungen des *Deutschen Requiems* – die Wiener »Voraufführung« der ersten drei Sätze, die erste Darbietung des sechssätzigen Werkes in Bremen und die Uraufführung in seiner definitiven siebensätzigen Form in Leipzig – waren

keineswegs von Beginn an einhellig. Das Kapitel »Rezeption« referiert den Tenor der Kritiken, die erst nach und nach die geschichtliche Bedeutung des Werkes apostrophierten, stellt Bearbeitungen aller oder einzelner Sätze daraus für alternative Besetzungen vor und beleuchtet abschließend einige kompositorische Beispiele für die produktive Rezeption des *Deutschen Requiems*.

\*

Herrn Professor Dr. Klaus Hofmann, der das Manuskript einer kritischen Durchsicht unterzogen hat, danke ich einmal mehr sehr herzlich für seine vielen hilfreichen Anregungen, ebenso Herrn Dr. Michael Struck, dem Mitherausgeber der derzeit entstehenden Ausgabe des *Deutschen Requiems* im Rahmen der Neuen Brahms-Gesamtausgabe, für seine Zeit für Diskussionen und die Möglichkeit zur Teilhabe an seinem stupenden Detailwissen. Vielen Dank auch an Carsten Borkowski für die generöse Überlassung seiner Partituren mit »Brahms-Requiem«-Bezug. Und weil ein Buch wohl alleine geschrieben, aber schwerlich alleine »gemacht« werden kann, gebührt ein herzlicher Dank auch Herrn Dr. Daniel Lettgen für sein aufmerksames Korrekturlesen, vor allem aber Frau Diana Rothaug für ihr ebenso engagiertes wie akribisches Lektorat.

Hamburg, im Sommer 2018  
Sven Hiemke

# I. Intentionen

## 1. Ein Requiem für die Lebenden

»Das Leben raubt einem mehr als der Tod!«, soll Brahms einmal geäußert haben.<sup>1</sup> Seinem Freund Joseph Joachim gratulierte er im Jahre 1877 zur Geburt von dessen Sohn Paul mit den Worten: »Das Beste kann man ihm ja in dem Fall nicht mehr wünschen – nicht geboren werden!«<sup>2</sup> Und fast zwanzig Jahre später wählte Brahms für den zweiten der *Vier ersten Gesänge* einen Text, in dem es heißt: »Da lobte ich die Toten, die schon gestorben waren, mehr als die Lebendigen, die noch das Leben hatten, und der noch nicht ist, ist besser als alle beide« (Koh 4,2 f.).

Zahlreich wären Werke zu benennen, in denen sich Brahms' »Vorliebe für Vergänglichkeitsstimmungen« widerspiegelt,<sup>3</sup> und auch im Falle des *Deutschen Requiems* liegt es nahe, den entscheidenden Stimulus für die Entstehung des Werkes in den persönlichen Trauererfahrungen des Komponisten zu sehen. Die geistige Umnachtung und das tragische Ende Robert Schumanns, das Leiden der hochverehrten Clara Schumann, die eigene Erfahrung nicht erwideter Liebe, die den gerade 23-Jährigen in die Stimmung von Goethes klassischer Selbstmörder-Figur Werther versetzte,<sup>4</sup> schließlich der plötzliche Tod der eigenen Mutter – all diese Ereignisse, zweifellos gravierende Einschnitte in Brahms' Leben, sind in der Literatur immer wieder mit der Entstehung des *Deutschen Requiems* in Verbindung gebracht worden.

Doch so wenig bestritten werden kann, dass Brahms seine Werke oft mit bestimmten Lebensgefühlen assoziierte, so sehr zielt die Suche nach einem bestimmten Anlass oder gar einem »Widmungsträger« des *Deutschen Requiems* an der Intention des Komponisten vorbei. Brahms selbst hat sich zu der Frage einer Verbindung seiner Trauermusik zu einer Person nie öffentlich geäußert und postume Zueignungen überhaupt stets vermieden. Wahrscheinlich befürchtete er, eine solche Kontextualisierung könnte von dem eigentlichen Adressaten des *Deutschen Requiems* ablenken. Nicht an die Verstorbenen, geschweige denn an eine bestimmte Person will Brahms seine Trauermusik gerichtet wissen, sondern an die Lebenden, an die mit dem Tod Konfrontierten, an die Leidtragenden.

Die Frage, wie wahrhaftig zu trösten sei, hat Brahms nicht nur im *Deutschen Requiem* kompositorisch beschäftigt.<sup>5</sup> Dem Schlusschoral der Motette *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen* liegt ein Text zugrunde, dem gemäß der Trost aus der Gewissheit erwächst, dass der Tod des Menschen in Gottes Willen begründet ist.<sup>6</sup> Im zweiten der *Vier ersten Gesänge* hingegen bleibt dem Leidenden der Trost nach erlittenem Unrecht versagt.<sup>7</sup> Spuren von Brahms' Auseinandersetzung mit dem Thema »Trost« finden sich auch in dem Notizbuch, in das der Komponist Passagen aus der Bibel übertrug, die er offenbar zur Vertonung vorgesehen hatte:<sup>8</sup>

- »Ich bin erfüllt mit Trost, ich bin überschwänglich in Freuden, in unser aller Trübsal.« (2 Kor 7,4)
- »Meine Augen sehnen sich nach deinem Wort und sagen: Wann tröstest du mich?« (Ps 119,82)
- »Wie tröstet ihr mich so vergeblich!« (Joh 21,34)

Brahms' *Deutsches Requiem* ist eine Trostmusik – kein Widmungswerk. Dies heißt freilich nicht, dass das Werk von den persönlichen Verlust-erfahrungen seines Komponisten unbeeinflusst geblieben wäre. So scheint es zumal angesichts der gerade bei Brahms so engen Verbindung zwischen Biografie und Werk sinnvoll, über den Zusammenhang zwischen Werkentstehung und biografischen Hintergründen nachzudenken.

### Ein Epitaph auf Schumann?

»Dächtest du der Sache und mir gegenüber *einfach*, so wüsstest du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört.«<sup>9</sup>

Verärgert entnahm Brahms Ende Juni 1873 einer Zeitungsmeldung, dass sein enger Freund Joseph Joachim (1831–1907) jene Aufführung des *Deutschen Requiems* abgesagt hatte, die als Gedächtniskonzert für Robert Schumann geplant gewesen war – »gewissermaßen als religiöse Feier mit einem Prolog über den Verstorbenen«, wie Joachim noch wenige Wochen zuvor geschrieben hatte.<sup>10</sup> Und damit nicht genug: Laut dieser Nachricht sollte die Absage auf Brahms' eigenes Votum gegen eine Aufführung des Werkes zurückgegangen sein. Brahms fragte nach: Wie ausgerechnet Joachim zu solch eklatanten Fehldeutungen seines Standpunktes komme?

Brahms' energischer Verweis auf die »Zugehörigkeit« des *Deutschen Requiems* führt zunächst zum Ursprung des Werkes zurück, das ihn nicht

weniger als zehn Jahre lang beschäftigt hatte. Der 2. Satz, so überlieferte es der Komponist und Dirigent Albert Dietrich (1829–1908), ein langjähriger Freund und Vertrauter Brahms' aus dem Düsseldorfer Künstlerkreis um Schumann, geht auf das »langsame Scherzo« einer im Frühjahr 1854 komponierten Sonate für zwei Klaviere zurück.<sup>11</sup> Das Scherzo wiederum, so ergänzte der Brahms-Biograf Max Kalbeck (1850–1921), war von der Sarabande inspiriert, »welche im Faschingszuge den vom Wahnsinn umnachteten großen Davidsbündler heimgeleitete«.<sup>12</sup> Unwillkürlich lässt Dietrichs Rede von einem »langsamen Scherzo« – eine seltsame, eigentlich in sich widersprüchliche Bezeichnung – an Schumanns 3. Sinfonie op. 97 (die »Rheinische«) denken, die vier Jahre zuvor entstanden war: Im 2. Satz dieses Werkes – einem langsamen Ländler im  $\frac{3}{4}$ -Takt – ist die Überschrift »Scherzo« mit der Tempoanweisung »Sehr mäßig« verbunden. Die ungewöhnliche Kombination von »Marsch« und  $\frac{3}{4}$ -Takt findet ein mögliches Vorbild in Schumanns »Marche des ›Davidsbündler‹ contre le Philistins«, dem Schlusssatz des Klavierzyklus *Carnaval* op. 9. So ist denn wohl auch Kalbecks Verweis auf die Ähnlichkeit zwischen Brahms' Satz und einer Sarabande (deren rhythmische Akzente und Harmoniewechsel üblicherweise auf der zweiten und nicht – wie im *Deutschen Requiem* – auf der dritten Zählzeit liegen) vorab auf den gemeinhin ersten Charakter dieses Tanzes zu beziehen.

Da die von Dietrich erwähnte Sonate für zwei Klaviere verschollen ist, muss auch Art und Umfang der Umarbeitung zum 2. Satz des *Deutschen Requiems* ungeklärt bleiben. Betraf die Revision der instrumentalen »Urfassung« nur die Orchestereinleitung? Enthielt sie schon die choralartige Melodie der Singstimmen? Jedenfalls entfiel das »langsame Scherzo«, als Brahms die heute verschollene Sonate zum 1. Klavierkonzert op. 15 umarbeitete. Bei dieser Entscheidung könnte eine Rolle gespielt haben, dass Brahms mit diesem Werk erstmalig der Erwartung einer groß dimensionierten Komposition entsprach, die Schumann in seinem emphatischen »Neue Bahnen«-Artikel<sup>13</sup> an ihn gerichtet hatte (siehe unten): Möglicherweise wollte der Komponist diesen wichtigen Schritt in seiner Karriere nicht mit einem Satz behaften, der gedanklich unmittelbar mit Schumanns Selbstmordversuch in den Karnevalstagen des Jahres 1854 verbunden war.

Ende Juli 1856 starb Schumann, und wie intensiv Brahms an dessen Tod Anteil nahm, lässt ein Brief an seinen befreundeten Kollegen Julius Otto Grimm (1827–1903) erahnen. Hierin berichtete der Komponist von

seinen letzten Begegnungen mit dem sterbenden Freund und offenbarte, »wie traurig, wie schön, wie ergreifend dieser Tod« gewesen sei.<sup>14</sup> Und dem Bonner Kunsthistoriker Friedrich Heimsoeth (1814–1877) gegenüber äußerte Brahms später: »Das Andenken Schumanns bleibt mir heilig. Der edle, reine Künstler bleibt mir stets ein Vorbild, und schwerlich werde ich je einen besseren Menschen lieben dürfen – hoffentlich auch niemals ein so schreckliches Schicksal in so schauerliche Nähe treten sehen – so mitempfinden müssen.«<sup>15</sup> Max Kalbeck berichtete, Brahms habe versucht, diese leidvollen Erfahrungen in einer »Trauerkantate« zu verarbeiten, und führte selbst noch die Idee zu einem »Deutschen Requiem« auf Robert Schumann zurück, insofern Brahms im Oktober 1856 bei der Durchsicht von dessen Nachlass auf ein »Projektenbuch« gestoßen sei, in dem Schumann eben diesen Titel notiert hatte. Dieser Vermerk, so Kalbeck, »blieb ihm im Gedächtnis haften und trieb ihn an, den von Schumann unterlassenen Versuch zu wagen«.<sup>16</sup>

Dass Schumann tatsächlich ein »Deutsches Requiem« geplant hatte, wird durch einen undatierten, wohl zwischen 1850 und 1853 vorgenommenen Eintrag im »Düsseldorfer Merkbuch« bestätigt und konkretisiert. In diesem von Schumann separat geführten Notizbuch taucht der Titel nämlich ebenfalls auf und ist dort mit dem ergänzenden Vermerk »(Rückert)« versehen.<sup>17</sup> Welche Dichtungen von Friedrich Rückert (1788–1866) – einem der meistgelesenen Schriftsteller seiner Zeit – Schumann vertonen wollte, bleibt ungewiss;<sup>18</sup> der Projekttitle »Deutsches Requiem« freilich belegt ein weiteres Mal eine überaus freizügige Auffassung des etablierten Gattungsbegriffes »Requiem«. Schon Schumanns Liederzyklus op. 90 von 1851 endet mit einem deutschsprachigen »Requiem«, mit dem der Komponist erklärtermaßen beabsichtigte, Nikolaus Lenau (1802–1850), dem Dichter der vorangegangenen sechs Lieder, »ein kleines Denkmal« zu setzen.<sup>19</sup> Im Blick auf Brahms' *Deutsches Requiem* fällt neben Schumanns Titelwahl für das Schlusslied auch die Interpretationsanweisung auf, die Sechzehntel-Arpeggien des Klaviersatzes »wie Harfenton« zu spielen.

Noch konkretere Anregungen für Titel und Grundaussage des *Deutschen Requiems* könnte Brahms aus Schumanns *Requiem für Mignon* op. 98b (1850) bezogen haben.<sup>20</sup> Die sechssätzige Kantate für Chor, Solostimmen und Orchester beruht auf einem Ausschnitt aus Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (8. Buch, 8. Kapitel). Sie versetzt den Hörer in eine Trauerfeier, bei der die Anwesenden den Verlust eines geliebten Menschen beklagen, dann aber aufgefordert werden, »ins Leben zurück-

zukehren«, und diesem Gedanken dankbar folgen: »Kinder! Eilet in's Leben hinan! In der Schönheit reinem Gewande begegne euch die Liebe mit himmlischem Blick und dem Kranz der Unsterblichkeit!« Ebenso könnte Brahms von dem semantischen Einsatz verschiedener Instrumente in Schumanns Vertonung inspiriert worden sein – etwa von den Trompeten am Schluss als Zeichen des Lebens. Auch die Harfe kommt in diesem Werk zum Einsatz. Nicht zuletzt finden sich zwischen Schumanns deutschsprachigen »Requiem«-Vertonungen und dem *Deutschen Requiem* auch etliche »literarische Motiv-Entsprechungen«, die von Klaus Blum aufgezeigt worden sind (vgl. nebenstehende Übersicht).

Schumanns freizügiger Umgang mit dem bis dahin fest umrissenen Gattungsbegriff »Requiem« belegt sein Interesse an einem Sujet, das in früheren Jahrzehnten keine Rolle für ihn gespielt hatte, spiegelt aber auch eine generell veränderte Auffassung der tradierten Gattung wider. Das geänderte Verständnis des Religiösen hatte um die Wende zum 19. Jahrhundert auch zu einem neuen Umgang mit Sterben und Tod geführt, bei dem sich die Perspektive von der Anonymität eines Einzelnen auf eine konkrete Person und auf die ihr Nahestehenden verschob und der Tod selbst als sanft, ja als »schön« verklärt wurde. Franz Liszt etwa hatte sich in seinem *Requiem für Männerstimmen* (Leipzig 1870) erklärtermaßen bemüht, »der milden, erlösenden Stimmung des Todes Ausdruck zu verleihen«.<sup>21</sup>

Gewiss gab es im Zuge dieser Entwicklung auch weiterhin Vertonungen der traditionellen Totenmesse, zu denen nicht zuletzt Schumann selbst mit seinem 1852 entstandenen Requiem op. 148 für Chor und Orchester einen Beitrag leistete. Brahms hatte das Werk im April 1854 mit Clara Schumann und Otto Grimm durchgespielt,<sup>22</sup> war davon aber offenbar wenig angetan und riet der Freundin nach erneuter Durchsicht im Jahre 1860 nur deshalb zu einer Drucklegung, weil es »zu große Arroganz wäre, durch mein Urteil und meinen Rat die Herausgabe zu verhindern. [...] Die Welt will auch die Schwächen der Größeren sehn.«<sup>23</sup> Das Werk erschien im März 1864 im Verlag von Jakob Melchior Rieter-Biedermann.

»Das schreibt man für sich selbst«, soll Schumann über sein Requiem geäußert haben.<sup>24</sup> Hat auch Brahms seine Trauermusik für sich selbst komponiert – nicht aufgrund von Vorahnungen des eigenen Todes, die Schumann offenbar zu diesem Ausspruch veranlassten, sondern als Kompensation der persönlichen Trauer über den Verlust des Freundes? Bemerkenswert genug sind jedenfalls die Parallelen zwischen den beiden Werken: Die Tonart Des-Dur, in Requiem-Kompositionen kaum gebräuchlich,

## Übersicht: Textliche Entsprechungen

(nach Blum 1971, S. 101–102)

<b>Schumann:</b>		<b>Brahms: <i>Ein deutsches Requiem</i></b>
<b>»Requiem« op. 90, Nr. 7</b>		<b>Satz</b>
Ruh' von schmerzreichen Mühen aus ...	7	... dass sie ruhen von ihrer Arbeit ...
[er] ist gegangen zu des Heiland's Wohnungen ein ...	4	Wie lieblich sind deine Wohnun- gen ...
Dem Gerechten leuchten helle Sterne in des Grabes Zelle ...	3	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand ...
... lass Trost nicht fehlen ...	1	... sie sollen getröstet werden.
	3	... wes soll ich mich trösten?
	5	... ich habe großen Trost funden. Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.
Jubelsang erklingt, Feiertöne, darein die schöne Engelsharfe singt ...	6	Herr, du bist würdig ...
<b>Schumann:</b>		
<b>Requiem für Mignon op. 98b</b>		
Lasst [den müden Gespielen] unter euch ruhen ...	7	... dass sie ruhen ...
In ernster Gesellschaft ruhe das Kind ... würdige Ruh.	2	Schmerz und Seufzen wird weg müssen.
	3	... und keine Qual rühret sie an.
	7	Selig sind die Toten ...
... sammelt der Wiese Blumen nicht mehr ...	2	... wie des Grases Blumen
Gebe der Tag uns Arbeit und Lust ...	1	... und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.
Und den Kranz der Unendlich- keit ...	7	... ihre Werke folgen ihnen nach.

von Schumann aber als Haupttonart seines Opus 148 und auch anderer Werke mit Todesthematik gewählt,<sup>25</sup> wird von Brahms im Eingangssatz des *Deutschen Requiems* (neben F-Dur) als eine zweite Tonart etabliert. Auch die Vortragsangabe »Feierlich«, die Brahms im letzten Satz seiner Trauermusik verwendet, findet sich in Schumanns Requiem mehrfach.<sup>26</sup> Einige Textkürzungen und -umstellungen im Schlusssatz belegen auch in Schumanns Werk einen freien Umgang mit der Vorlage. Die abschlie-