



J.S. Bach-Stiftung  
St. Gallen

*Konzert-Einleitung für die Bach-Stiftung, Basel, 2. November 2024*

*Anselm Hartinger*

## **Der Tod, die Kunst und die Kulturgeschichte – eine unendliche Geschichte von der Überwindung der Endlichkeit**

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich freue mich sehr, heute hier zu sein und wieder einmal an alter Wirkungsstätte in Basel an ein Rednerpult treten zu können. Wir hören ja heute zwei Spitzenwerke des klassisch-barocken Musikerbes, die sich beide mit dem Themenfeld «Tod und Sterben» beschäftigen. Doch während über die Besonderheit dieser Zusammenstellung und ihre aufführungspraktischen Konsequenzen nachher noch zu sprechen sein wird, möchte ich zuvor einige Bemerkungen aus kulturhistorischer Sicht dazu machen.

Wenn auch das Sterben als existentielle Tatsache für jeden Menschen und für jede zwischenmenschliche Beziehung einen zutiefst individuellen Charakter hat und haben muss, besteht doch unter kulturhistorischem Blickwinkel die Herausforderung darin, zunächst einmal anzuerkennen, dass der Tod und seine Aneignung stets eine fundamentale Bedeutung für die Gesellschaft insgesamt haben – wobei zu bestimmen ist, worin der Status und die besondere Stärke, aber auch die Fragilität spezifisch künstlerischer Produktionen und Positionen in diesem Prozess liegen können. Dass ich dabei weit über den Rahmen der reinen Musikgeschichte und Werkanalyse hinausgreifen werde, hat nicht nur mit dem so vielgestaltigen Gegenstand zu tun, der etwa bei der Betrachtung vergangener Begräbnisriten die dazu entstandene Musik immer in ein «Gesamtkunstwerk» aus verschiedensten ineinandergreifenden Kulturtechniken vom Kunsthandwerk bis zur Rhetorik einzuordnen hat. Vielmehr bin ich heute, anders als zu meiner Zeit an der Schola Cantorum Basiliensis, nur noch im Nebenberuf Musikhistoriker, sondern vor allem Leiter eines stadtgeschichtlichen Museums mit Objekten aus fast tausend Jahren Geschichte und ausserdem Geschäftsführer einer Stiftung, die Europas grössten Denkmalsbau verwaltet. Vielleicht ist dieses bekannte Völkerschlachtdenkmal, das auch ich selbst zuweilen in seinen Dimensionen und Semantiken reichlich monströs finde, gar kein schlechter Einstieg für unsere Diskussion – ist es doch der steingewordene und dabei 91 Meter hohe und 300'000 Tonnen schwere Versuch, dem Vergessen eines historischen Ereignisses zu entrinnen und zugleich an mehr als 100'000 tote Soldaten aus ganz Europa sowie ungezählte zivile Betroffene zu erinnern. Das immerhin scheint gelungen: Denn ohne diesen gigantischen «Stolperstein» würde heute vermutlich kaum mehr jemand daran denken, welche weltgeschichtliche und übrigens auch für die Schweiz höchst relevante



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

Weichenstellung sich auf den Fluren rund um Leipzig im «Schicksalsjahr 1813» ereignete, und wie opferreich und traumatisch dies für unsere Stadt war.

Dabei steht selbst dieses kolossale Monument auch nur beispielhaft für das letztlich allen Denksteinen und Erinnerungsmalen eigene Bemühen, Fixpunkte und Auslöser der kollektiven oder auch persönlichen Memoria zu sein – etwas, das wohl jeder Mensch sein Eigen nennt, ob es nun eine verwunschene Familiengrabstätte, ein kindheitsprägender Kletterbaum oder auch jene Bank am Seeufer ist, auf der man seinen ersten Kuss entweder bekam oder vermasselte. Auch zahllose andere Objekte nicht nur unserer Leipziger Museumssammlung haben mit dem Tod und seiner Bewältigung zu tun, und während wir uns sonst als Kuratorenteam bei Ausstellungsprojekten nicht selten auf eine erstaunlich mühsame Suche nach passenden Dingen begeben müssen, die zum jeweiligen Thema zeigbar wären, gerieten wir bei unserem letzten Projekt zur Geschichte des Todes und der Begräbniskultur in Leipzig eher in die Lage, zu fragen, welches Objekt und welcher Sammlungsbereich eigentlich nicht mit dieser Themenstellung zu tun habe.

Ganz offenbar haben der Tod und die Strategien seiner Bewältigung und Instrumentalisierung umfassende und alle Epochen übergreifende Spuren in der Kultur- und Kunstgeschichte hinterlassen – und tatsächlich ist ja von den ägyptischen Pyramiden über die Klosterstiftungen und Andachtsbilder des Mittelalters bis hin zu den Sargschilden der Handwerkszünfte und den in kostbare Ringe eingelassenen Haarlocken der Romantik unendlich viel an kulturellem Erbe mit dem Versuch verbunden, die eigene Lebensbilanz posthum aufzubessern, dem Tod ein Schnippchen zu schlagen und eine bleibende Spur in der Erinnerung der Menschen zu hinterlassen. In diesem Bemühen verband sich meist eine zu «guten Werken» antreibende Angst vor der ewigen Verdammnis oder auch vor der Wiederkehr unerlöst gestorbener Ahnen mit dem Willen, dynastische Kontinuität und Legitimität zu bekunden oder einfach eine versöhnliche Sicht auf einen von der Welt gegangenen Menschen zu formulieren. Im Umgang mit dem Tod offenbaren sich somit die Ängste, Bindungskräfte und Vorlieben ganzer Gesellschaften, und wer je mit offenen Augen durch eine erhaltene spätmittelalterliche Kirche geht – der versteht, in welcher umfassender Weise vergangene Epochen mit und durch den Tod gelebt und sich in der Auseinandersetzung damit immer wieder neu konstituiert haben. Das kann so überwältigend schön ausfallen wie in der einem Triumph über die Vergänglichkeit gleichkommenden Heiligenbasilika von Santo Domingo de la Calzada im nordspanischen Rioja, hat aber zuweilen auch bestürzend obsessive Züge, wenn man Ihnen etwa in der grausigen Klosterburg von Ischia Ponte jene steinernen Stuhlnischen zeigt, auf denen man noch im 18. Jahrhundert in radikaler Zuspitzung des alt-cluniazensischen Konzeptes einer Gebetsverbrüderung über den Tod hinaus noch jahrelang die bereits längst verstorbenen Mitnonnen am gemeinsamen Stundengebet teilnehmen liess – was übrigens für die noch lebenden Mitbeterinnen alles andere als gesundheitsförderlich war. Es kann aber auch einer



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

anrührenden Horizonterweiterung gleichkommen, wenn ich etwa an jene bezaubernde «Marienkrönung» aus der alten Leipziger Nikolaikirche denke, die heute in einem Raum unseres Rathausmuseums aufbewahrt wird. Ich lasse bei Führungen oft die Besuchenden zunächst raten, wer im gemalten Konzert der himmlischen Gewalten die eigentlich wichtigste Figur ist – und eher selten zeigen sie dabei auf den am rechten unteren Bildrand hinzugefügten und deutlich kleiner proportionierten Stifter, der als eigentlicher Verursacher dieses Kunstwerks gelten muss. Dieser Nikolaus Celer nun ist zwar kniend und mit einer gewiss heiligen Schrift in den Händen, also in einer ausgesprochenen Demutsgeste dargestellt. Und doch ist mit seiner Anwesenheit auf dem Bild im Grunde ein ungeheuerlicher Anspruch formuliert. Denn er war zwar Geistlicher und zeitweise auch Universitätsrektor, aber eben doch ein Sterblicher, der hier kühn in eine Szenerie hineingemalt wird, in der die drei Personen der himmlischen Trinität, die gen Himmel auffahrende Maria und allerlei Heilige und Engel eine heilsgeschichtlich zentrale Zeremonie ausgestalten. Das ist in etwa so, als würden Sie sich mit Photoshop in das Abschlussfoto eines G7-Gipfels hineinmogeln – etwas, das mächtige Usurpatoren vielleicht nicht nur früher immer gern gemacht haben, wenn ich etwa an ein bekanntes Gemälde aus dem Umfeld der russischen Revolution 1917 denke, auf dem man neben Lenin auch dessen Nachfolger Stalin aus einem Zug aussteigen sieht, in dem der bis zur Paranoia geltungssüchtige Kaukasier nachweislich nie gewesen sein kann.

Dass insbesondere totalitäre Bildchronisten dazu neigten, in Ungnade gefallene Helden dann konsequenterweise auch wieder aus Fotodokumenten herauszuschneiden, ist nur ein weiteres Beispiel dafür, wie zumindest kollektive Erinnerung funktioniert. Sie kann nicht nur auf alle erdenkliche Weise manipuliert werden, sondern sie ist – wie unser privates Selbstbild auch – im Grunde immer eine Konstruktion aus ersehnten Bedeutungen und bereitwilligen Auslassungen – *de mortuis nil nisi bene*.

Immerhin hat dieses Bemühen um Ewigkeit und Memoria die Mächtigen der Vergangenheit immer wieder zu jenen beeindruckenden Kunstleistungen motiviert, die auch in säkularisierter Form unser kulturelles Erbe mit ausmachen. Ja, ich würde mir wünschen, dass so mancher populistische Demagoge heute seine Energie eher wieder auf derlei symbolische Kraftakte denn auf die alle Ewigkeit negierende Zerstörung des Miteinanders in unserer Gesellschaft fokussieren würde. Und wenn wir uns die Lieblosigkeit, mit der heute der Tod an den Rand der Gesellschaft gedrängt und professionellen «Erledigungsagenturen» wie etwa Bestattern aufgehalst wird, vor Augen führen, dann lernt man die entsprechenden Anstrengungen früherer Epochen durchaus schätzen und es kann einem eher bange werden, was die Zukunft betrifft. Denn wer die Nachwelt nicht mehr im Blick hat, wird sich wohl kaum um die Erhaltung der Erde kümmern, was nicht allein ein Problem der Kulturgeschichte wäre ...



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

Die scheinbar demütigen, in Wahrheit jedoch kühnen Stifterfiguren auf spätmittelalterlichen Bildwerken verweisen damit auf einen Anspruch von Kunst, der ebenso menschlich wie verwegen ist und sich mit der Anstrengung verbindet, das eigene Tun der Vergänglichkeit zu entziehen und Werke zu schaffen, die überdauern und ihren Schöpfern einen unvergesslichen Namen machen. Ich denke hier im Bereich der Musik an jenes berühmte Ave regina caelorum, in dem sich der zugleich kranke wie offenbar doch schaffensstolze Guillaume Dufay schon um 1476 unter kühner Erweiterung des eigentlich ja sakrosankten Textes der marianischen Antiphon selbst nennt und in deren Fürbitte einschreibt: Miserere tui labenti Du Fay. Zu nennen wäre auch jenes intimere und in f-Moll gesetzte der beiden Requiem-Vertonungen von Heinrich Ignaz Franz Biber, bei dem sich eine dem kompakten Vokal-Bläser-Satz hinzugefügte Solo-Violinstimme derart in den Vordergrund drängt, dass man kaum darum herumkommt, hierin eine idiomatische Repräsentanz dieses Virtuosengeigers auch für sich selbst wahrzunehmen. Man könnte für dieses in unser aller Ohren gedrungene Streben viele weitere Beispiele nennen; ich möchte aber anhand zweier Gedichte aus dem 17. Jahrhundert nochmals auf die eigenartige Spannung hinweisen, die diesem Bemühen zugrundeliegt. Blieb doch der Wille zum beständigen Andenken zu allen Zeiten nicht unwidersprochen und galt nicht selten gar als verbotene Hybris, weil er ja mit gewissen Gründen als Angriff auf die von Gott gewollte und heilsgeschichtlich auch alternativlose Vergänglichkeit allen menschlichen Tuns gedeutet werden konnte. Als Beispiel dafür sei das bekannte Sonett «Es ist alles eitel» des schlesischen Barockdichters Andreas Gryphius zitiert, der hier in enger Anlehnung an biblische Vorlagen wie etwa den Prediger Salomonis, das berühmte Buch Kohelet, die bloße Möglichkeit eines auf Dauer und Nachruhm zielenden menschlichen Tuns bestreitet:

*Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.  
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;  
wo jetzund Städte stehn, wird eine Wiese sein,  
auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden.*

*Was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden.  
Was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch' und Bein;  
Nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.  
Jetzt lacht das Glück uns an, bald donnern die Beschwerden.*



J.S. Bach-Stiftung  
St. Gallen

*Der hohen Taten Ruhm muss wie ein Traum vergehn.  
Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, bestehn?  
Ach, was ist alles dies, was wir vor köstlich achten,  
als schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind,  
als eine Wiesenblum, die man nicht wieder find't!  
Noch will, was ewig ist, kein einig Mensch betrachten.*

Aber stellen wir jetzt einmal dagegen, was der vielleicht noch begabtere und nach einem abenteuerlichen Leben allzu früh verstorbene Ex-Thomasschüler und Leipziger Medizinstudent Paul Fleming sich selbst in schwerer Krankheit 1640 als «Grabschrift» verfasste:

*Ich war an Kunst / und Gut / und Stande gross und reich.  
Des Glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.  
Frey; Meine. Konnte mich aus meinen Mitteln nehmen.  
Mein Schall floh' überweit. Kein Landsmann sang mir gleich.  
Von Reisen hochgepreist. Für keiner Mühe bleich.  
Jung / wachsam / unbesorgt. Man wird mich nennen hören /  
Bis dass die letzte Glut diss alles wird verstören.  
Diss / Deutsche Klarien / diss gantze danck' ich Euch.*

Auch wenn er sich in den folgenden Zeilen dieses Sonetts dann noch eher konventionell von seinen Liebsten verabschiedete – welche inspirierende Kühnheit liegt in diesen Zeilen, welches Bewusstsein von der Kraft und Beständigkeit des menschlichen Ingeniums ... Der Schock dieses stolzen Bekenntnisses muss so eindrücklich gewesen sein, dass in der von Flemings Freund Johann Georg Albinus 1685 edierten Erstausgabe seiner gesammelten Gedichte ein unbekannter Ergänzter folgenden Zusatz «Eines andern» anbrachte:



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

*Hier liegt der deutsche Schwan / der Ruhm der weisen Leute /  
Der Artzney lieber Sohn / der wolberedte Mund /  
dem noch kein Landsmann ie gleich reden hat gekunt.  
Was / Leser / er itzt ist / das kanstu werden heute.*

Was zunächst als verkürzte Paraphrase des stolzen Sterbesonnettes beginnt, wandelt sich in der letzten Zeile plötzlich in ein relativierendes Memento mori, das der gute Christ Fleming sicher geteilt hätte, das seiner künstlerischen Selbstgewissheit aber mehr als nur ein wenig die Spitze nahm. Diese vergänglichkeitsbetonende Volte ist aber nun ein wunderbares Präludium zur Bachkantate «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende», mit der unser heutiges Programm beginnt. Ich habe erst kürzlich der Dichterin dieses Liedes, der hochadligen Reichsfürstin Ämilie Juliane von Schwarzburg-Rudolstadt, persönlich meine Aufwartung gemacht – also sie beim Besuch ihres ehemaligen Schlosses in Rudolstadt auf einem alten Gemälde angeschaut, und ich war beim Betrachten beinahe nicht sicher, ob ich noch eine Lebende oder eine durch intensive Versenkung in die Betrachtung des eigenen Todes bereits halb Jenseitige gesehen habe. Für mich eine sehr eindrückliche Begegnung, nach der ich die steilen Treppen hinab vom Schlosshügel in die Stadt jedenfalls mit besonderer Vorsicht hinabgestiegen bin. Und noch ganz erfüllt von der sichtbaren Zurückgezogenheit dieser persönlich durchaus leidgeprüften Frau drängte sich mir die Frage auf, ob genau wie bei ihrem Choraldichten Literatur und Musik nicht generell Medien sein könnten, die uns dabei helfen, etwas auszusprechen, was wir uns sonst kaum zu denken wagen, weil wir es so auffällig ungern an uns heranlassen. Sätze wie «Willkommen will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt» oder eben auch «Wer weiss, wie nahe mir mein Ende» lassen sich im Grunde kaum aussprechen, weil wir dann nämlich eine existentielle, aber eben kaum erträgliche Wahrheit, jenes Rilke'sche «Weinen» des Todes «mitten im Leben» als auch uns meinend realisieren müssten. Wenn wir es aber singen oder in kunsthafte Musik transformiert hören, dann tritt gewissermassen eine Ebene der sanften Distanzierung hinein, die uns zugleich rettet wie Mut dazu macht. Insofern ist ein Konzert wie das heutige über den ästhetischen Genuss hinaus auch eine seelische Befreiung, die uns die «letzten Dinge» gerade bei Brahms mit zuweilen greller Drastik, doch zugleich auf unvergleichlich schonende Weise nahebringt.

Bevor wir diese Musik aber auf uns wirken lassen, möchte ich als gelernter Schola-Dozent etwas kategoriale Ordnung in das riesige Themenfeld «Tod und Musik» bringen. Denn so unterschiedlich die Epochen, Gattungen und Stile sein mögen, so kann man doch drei Grosskategorien oder auch Zugangsmodi ausmachen, die sich in Intention und Konsequenzen voneinander unterscheiden – und das ist wichtig, um den Ort der heutigen Werke bestimmen zu können.



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

Da sind zunächst Stücke, die im engeren Sinne mit konkreten Traueranlässen, Aufbahrungen oder Memorialfeiern verbunden sind. Mozarts Requiem gehört hierhin, auch wenn der konkrete Bestellanlass später gegenüber der universalen Wirkung in den Hintergrund trat und Teile des Requiems dann tragischerweise sogar zu Mozarts eigenem Begräbnis erstaufgeführt wurden. Auch Bachs Trauerode von 1727 ist so ein Fall, ebenso wie unzählige Actus und Motetten aus seiner oder anderer Meister Feder. Noch Elton John machte durch die mit dem Trauergottesdienst für Lady Diana 1997 verbundene Umdichtung seines Songs «Candle in the Wind» dieses Lied ebenfalls zu einem anlassgebundenen Funeralstück, das sich von den Begräbnismotetten eines Bach oder Schütz höchstens durch die beträchtlich geringere Zahl der verwendeten Harmonien, nicht aber im kategorialen Sinne unterscheidet.

Ein zweiter Fall sind Musikstücke, die ohne konkreten Bezug zu einem Traueranlass an Verstorbene erinnern und diese damit in Tönen porträtieren. Hierzu gehören etwa die Tombeaus der französischen Barocktradition und die ähnlich gelagerten Kaiser-Lamenti von Johann Jakob Froberger – der in Gestalt der berühmt gewordenen «Meditation sur ma mort future» schon zu Lebzeiten am Cembalo über sein künftiges Andenken nachdachte. Auch bestimmte italienische Lamenti des Frühbarock gehören hierzu, wobei es eher unerheblich ist, ob die darin porträtierten antiken Heroen jemals existiert haben. Vielmehr geht es um die idealtypisch herausgearbeitete Emotion – die bis zu jenem «reinen Schmerz» reichen kann, dem der rätselhafte Gambenmeister Monsieur de Sainte-Colombe ein unvergängliches Grabmal in Tönen setzte. Manchmal sind solche Bezüge auch versteckt – wenn ich etwa an die gewiss vielen von Ihnen aus dem Klavierunterricht bekannte «Erinnerung» denke, die Robert Schumann in sein «Album für die Jugend» aufnahm. Über dieses für sich genommen unbestimmt bittersüsse Charakterstück hat Schumann nun aber in kleinem Stich die Ergänzung «den 4. November 1847» setzen lassen – dies aber ist der Todestag Mendelssohns, und in diesem Lichte wird das kleine Stückchen plötzlich zu einem veritablen Stilporträt, in dem man kurz vor Ende sogar die plötzlich stillstehende Lebensuhr wahrnehmen kann.

Die dritte und sicher grösste Gruppe bilden jene Kompositionen, die sich in einem weiteren Sinne mit dem Tod beschäftigen, und dies in allen vom Schrecken bis zur Verheissung reichenden Schattierungen. Legt man diesen Massstab an, dann gibt es im Grunde etwa bei Bach nur wenige Kirchenstücke, in denen nicht zumindest indirekte Verweise auf dieses Thema vorkommen – selbst in den der Christgeburt gewidmeten Kantaten ist das regelmässig der Fall, und die berührenden Dialog-Accompagnati der vierten Kantate des Weihnachtsoratoriums handeln im Grunde nur davon. Es sollte dann auch keine Überraschung sein, wie viele Rockballaden und Jazzstandards auf solche Fragen reagieren – Liebe und Tod sind auch hier verknüpfter, als man denken würde.



J.S. Bach-Stiftung

St. Gallen

Vor diesem systematischen Hintergrund ist erkennbar, dass die beiden Werke des heutigen Abends zu dieser letzten Kategorie gehören. Bachs Kantate ist eine reguläre Hauptmusik zum 16. Sonntag nach Trinitatis, die sich aber aufgrund des diesem Tag zugeordneten Evangeliums von der Erweckung des Jünglings zu Nain ausserordentlich intensiv mit dem Gedanken an den auch eigenen Tod beschäftigt. Brahms' «Ein deutsches Requiem» ist sogar überhaupt keine Kirchenmusik mehr, sondern eine von Texten des Alten und Neuen Testaments inspirierte grundsätzliche Auseinandersetzung mit Todesleid und Auferstehungshoffnung, die durch den Bezug auf den Tod seiner Mutter noch eine besondere persönliche Note bekam. Und die gerade aufgrund ihrer ausserliturgischen und überkonfessionellen Ausrichtung sowie ihrer ergreifenden Musik noch heute auch all jenen Menschen, die keine christliche Orientierung oder Prägung haben, Trost und Zuversicht spenden kann.

Beide Werke stellen sich dennoch auf mehreren Ebenen der Tradition von Begräbnismusiken. So erfüllen die bei Brahms mitlaufenden drei Posaunen einen typischen Besetzungs- und Klangtopos vor allem süddeutscher Requiem-Vertonungen bis hin zu Mozart. Der vom bereits erwähnten Johann Georg Albinus gedichtete Schlusschoral «Welt ade, ich bin dein müde» der Bach-Kantate ist mit seiner leuchtenden Fünfstimmigkeit und seinem unerwarteten Taktwechsel dann erkennbar eine musikalische «Spolie», die der Thomaskantor aus einer bereits 1652 komponierten Traueraria von Johann Rosenmüller übernahm. Dieses in Leipzig offenbar beliebte Stück, das auch Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau einem Kantatenchor zugrunde legte, kommt unter Bachs Händen so als ein Stück musikalischer «Erinnerungskultur» *avant la lettre* daher – zumal Bach auch die altertümliche Brevis-Notation der Rosenmüller'schen Aria übernahm.

Dass es gerade auch Bach und Brahms gelang, mit ihren musikalischen und aussermusikalischen Ideen dem Vergehen zu trotzen und sich einen Platz in der ewigen Memoria zu sichern, steht ausser Zweifel und macht beide zu jenen unvergänglichen Klassikern, als die sie seit spätestens dem 19. Jahrhundert noch jede neue Generation für sich entdeckt hat. Insbesondere Musiker mutmassen ja seit Langem, dass Bach – assistiert von Mozart – seit 1750 der höheren himmlischen Kantorei vorsteht ... Beide haben sich damit ein über ihre eigene Lebenszeit hinausreichendes Schaffensglück erworben, das jener zeitlosen Ausstrahlung gleicht, die der Dichter Tomas Tranströmer im Rahmen seiner 1996 veröffentlichten «Drei Strophen» einem mittelalterlichen Epitaph abgesehen hat:

*Der Ritter und seine Frau  
versteinert, aber glücklich  
auf einem fliegenden Sargdeckel*





J.S. Bach-Stiftung  
St.Gallen

*ausserhalb der Zeit.*