

UNIVERSITÄT PADERBORN
FAKULTÄT FÜR KULTURWISSENSCHAFTEN

«Ich wollt, daß ich daheime wär»

**Der Totentanz op. 12, 2
als liturgische Musik
und
Zeugnis
der Befindlichkeit
Hugo Distlers**

Dissertation zur Erlangung
des akademischen Grades
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)
im Fach Evangelische Theologie
an der Universität Paderborn

2021

Mathias Kissel
unter der Betreuung
von
Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke

Für S.

1988 – 2020



Die Lübecker Marienkirche, Palmsonntag 1942. An diesem Tag fiel der Lübecker Totentanz einem Bombenangriff der Alliierten zum Opfer. (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der *akg-images*, Berlin)

INHALT

1. EINFÜHRUNG	11
1.1 Ausgangspunkt: Der Totentanz op. 12, 2 Hugo Distlers als Prototyp liturgischer Leidensmitteilung	11
1.2 Propositionale Liturgik	12
1.3 Kirchenmusik und Propositionalität	13
1.4 Desiderat	16
1.5 Ein Raum der Verletzlichkeit	17
1.5.1 Imagination: Die Verhältnisbestimmung von Verletzlichkeit, Leiden und Tod	19
1.5.2 Theologische Bestimmung von Verletzlichkeit	20
1.5.3 Weiterer Horizont der Frage: Liturgie in der Postmoderne	21
2. METHODE UND BEARBEITUNG DER FRAGESTELLUNG	23
2.1 Tradition	23
2.2 Leiden und Leben	23
2.3 Leiden und Liturgie	24
2.4 Leiden und Biographie	25
2.5 Schlussfolgerungen	25
3. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE	26
3.1 Biographik zu Hugo Distler	27
3.2 Hugo Distler als Kirchenmusiker	28
3.3 Innere Emigration und Verletzlichkeit	29
3.4 Rezeption Hugo Distlers	31
3.5 Stilisierung und Objektivität	31
3.6 Das Dritte Reich als Kulminationspunkt der Biographie Hugo Distlers	33
3.7 Spezialfragen zum Werk Hugo Distlers	36
3.7.1 Untersuchungen zum Totentanz op. 12, 2	37
3.7.2 Untersuchungen zum Tonsatz Hugo Distlers	39
3.7.3 Untersuchungen zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers	41
3.8 Untersuchungen zum Totentanz als kunsthistorischer Gattung	43
3.8.1 Geschichte der Totentanzdarstellungen	43
3.8.2 Spezifika des Lübecker Totentanzes	44

3.9 Überlegungen zum Themenfeld Totentanz und Musik	45
3.10 Desiderate und offene Fragen	45
a) Theologie	45
b) Kirchenmusik	45
c) Liturgiewissenschaft	45
4. DAS MOTIV DES TOTENTANZES: EIN WERK DER BILDENDEN KUNST UND SEINE TRANSFORMATION IN EIN WERK DER «KLINGENDEN KUNST» AUF DEM WEGE ÜBER DAS MEDIUM DES TEXTES	47
4.1 Relevantes zur Geschichte des Totentanzes und der Besonderheiten der Lübecker Darstellung	47
4.1.1 Einsichten zur Gattungsgeschichte	47
4.1.2 Lübecker Spezifika	50
4.1.3 Lebendige Tradition	52
5. DAS MOTIV DES LEIDENS IM LEBEN HUGO DISTLERS	56
5.1 Wichtige Bedeutungsfelder in der Biographie Hugo Distlers	
5.1.1 Hugo Distlers Charakterbild in der Lebensbeschreibung Ursula Herrmanns	56
5.1.2 Einleitung	56
5.1.3 Erstes Bedeutungsfeld	57
5.1.3.1 Einsamkeit	57
5.1.3.2 Enttäuschung	60
5.1.3.3 Beziehungslosigkeit	61
5.1.3.4 Ambivalentes Verhalten	63
5.1.4 Zweites Bedeutungsfeld	64
5.1.4.1 Einleitung	64
5.1.4.2 Sensibilität, vielleicht Hochsensibilität, und Leidenschaft	64
5.1.4.3 Ausgebranntsein	66
5.1.4.4 Ruhe und Unruhe	67
5.1.4.5 Angst	68
5.1.5 Drittes Bedeutungsfeld	69
5.1.5.1 Tod in der Familie	69
5.1.6 Zusammenfassung	70
5.1.6.1 Verbindungslien: Einsamkeit – Hochsensibilität – Angst – Tod	70
5.1.6.2 Sich schließende Kreise	73

5.2 Hugo Distlers Charakterbild in der Lebensbeschreibung Barbara Distler-Harths	75
5.2.1 Erstes Bedeutungsfeld	75
5.2.1.1 Einsamkeit, Besonderssein und Ernsthaftigkeit	76
5.2.1.2 Enttäuschung	78
5.2.1.3 Armut	79
5.2.2 Zweites Bedeutungsfeld	80
5.2.2.1 Das Motiv der Unruhe als Rahmen und Mitte	80
5.2.2.2 Angst	85
5.2.3 Drittes Bedeutungsfeld	87
5.2.4 Viertes Bedeutungsfeld	88
5.2.5 Eskalation statt sich schließender Kreise	92
5.2.5.1 Die Geschichtlichkeit der letzten Ereignisse	92
5.2.5.2 Die Bewertung unterschiedl. Darstellungsweisen	97
5.3 Exkurs: Diagnostische Paradigmata	98
5.3.1 Innere Emigration	98
5.3.2 Verletzlichkeit	102
5.3.2.1 Verletzlichkeit als Metamorphose	103
5.3.2.2 Die Paradoxie der Verletzlichkeit	104
5.3.2.3 Verletzung als Fragment	105
5.3.2.4 Verletzlichkeit und Leiblichkeit	108
5.3.2.5 Leiblichkeit und Symbolik	109
5.3.2.6 Vulnerabilität und Chaos	110
6. DAS MOTIV DES LEIDENS IN DER LITURGIE	112
6.1 Die Motive des Leidens und der Klage in der Liturgie	112
6.1.1 Ausgangspunkt	113
6.1.2 Anthropologische Grundfrage	114
6.1.3 Dogmatische Grundfrage	115
6.1.4 Leiden	115
6.1.5 Liturgie	116
6.1.6 Eucharistie	117
6.1.7 Klage	118
6.1.8 Sinn, Narrativ und Identität	119
6.1.9 Ritus	119
6.1.10 Rolle und Kontrolle	120
6.1.11 Leib	121
6.1.12 Hugo Distlers Totentanzmotette	121

7. DER TOTENTANZ OP. 12, 2 ALS LITURGISCHES KUNSTWERK UND ALS AUSDRUCK MENSCHLICHER BEFINDLICHKEIT	124
7.1 Das Werk	124
I. Nachwort Johannes Klöckings	
II. Nachwort Hugo Distlers	
7.2 Die Theologie der Textkomposition	129
I. EXORDIUM – <i>Erster Spruch</i> – II. KAISERDIALOG – <i>Der Tod I – Zweiter Spruch</i> – <i>Der Kaiser</i> – <i>Der Tod II</i> – III. BISCHOFSDialog – <i>Dritter Spruch</i> – Exkurs: Auf geradestem Wege – <i>Der Bischof</i> – <i>Der Tod III</i> – IV. EDELMANNDIALOG – <i>Vier- ter Spruch</i> – <i>Der Edelmann</i> – <i>Der Tod IV</i> – V. ARZTDIALOG – <i>Fünfter Spruch</i> – <i>Der Arzt</i> – <i>Der Tod V</i> – VI. KAUFMANNSDIALOG – <i>Sechster Spruch</i> – <i>Der Kauf- mann</i> – <i>Der Tod VI</i> – VII. LANDSKNECHTSDialog – <i>Siebter Spruch</i> – Exkurs: Ein Brief im Spiegel des Totentanzes – <i>Der Landsknecht</i> – <i>Der Tod VII – VIII.</i> SCHIFFMANNSDIALOG – <i>Achter Spruch</i> – <i>Der Schiffer</i> – <i>Der Tod VIII – IX.</i> KLAUSNERDIALOG – <i>Neunter Spruch</i> – <i>Der Klausner</i> – <i>Der Tod IX</i> – X. ACKER- BAUERDIALOG – <i>Zehnter Spruch</i> – <i>Der Bauer</i> – <i>Der Tod X</i> – XI. JUNGFRAUEN- DIALOG – <i>Elfter Spruch</i> – <i>Die Jungfrau</i> – <i>Der Tod XI</i> – XII. GREISENDIALOG – <i>Zwölfter Spruch</i> – <i>Der Greis</i> – <i>Der Tod XII</i> – XIII. KINDLEINDIALOG – <i>Dreizehn- ter Spruch</i> – <i>Das Kind</i> – <i>Der Tod XIII</i> – XIV. CONCLUSIO – <i>Vierzehnter Spruch</i>	
7.3 Die Musik des Totentanzes op. 12, 2	174
7.3.1 Hugo Distler als <i>Musicus poeticus</i> –	
Hugo Distler als Vermittler des sogenannten Alten	174
7.3.2 Die musikalische Exegese der Textkomposition	177
7.3.3 Die Einzelsätze	178
I. DER ERSTE SPRUCH – a) Form – b) Harmonik – c) Melodik – d) Wort-Ton- Verhältnis – II. DER ZWEITE SPRUCH – a) Form – b) Harmonik – c) Melodik, Rhythmik und Wort-Ton-Verhältnis – III. DER DRITTE SPRUCH – a) Form, Me- lodik, Rhythmik und Wort-Ton-Verhältnis – IV. DER VIERTE SPRUCH – a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis – V. DER FÜNFTE SPRUCH – a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis – VI. DER SECHSTE SPRUCH – a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis – VII. DER SIEBTE SPRUCH – a) Form und Harmonik – VIII. DER ACHTE SPRUCH – a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis – IX. DER NEUNTE SPRUCH – a) Form und Harmonik – b) Melodik und Wort-Ton-Ver- hältnis – X. DER ZEHNTE SPRUCH – a) Form und Harmonik – b) Satz und Me- lodik – c) Wort-Ton-Verhältnis – XI. DER ELFTE SPRUCH – a) Form – b) Melo- dik, Harmonik und Wort-Ton-Verhältnis – XII. DER ZWÖLFTE SPRUCH – a) Form – b) Melodik, Wort-Ton-Verhältnis – XIII. DER DREIZEHNTEN SPRUCH – a) Form – b) Wort-Ton-Verhältnis – XIV. DER VIERZEHNTEN SPRUCH – a) Form und Harmonik – b) Wort-Ton-Verhältnis	

8. WIE DIE FÄDEN ZUSAMMENLAUFEN	211
8.1 Liturgie	212
8.1.1 Objektivität	212
8.1.2 Leiden als <i>ein</i> Element der Liturgie – oder Leiden als ein <i>wesentliches</i> Element der Liturgie?	213
8.1.3 Durchführung der Leidensthematik: Der Tod als «Blickfang» allen Leidens	214
8.1.3.1 Text	214
8.1.3.2 Musik	215
8.2 Ein Brief Dietrich Bonhoeffers als hermeneutische Linse	216
8.2.1 Ruhe und Frieden – und Licht	216
8.2.2 Arbeit	218
8.3 Hermeneutik des Paradoxons	219
8.3.1 Wahrheit jenseits von Sprache	219
8.3.2 «Aufgerissen» Weltbild der Postmoderne	220
8.3.2.1 Scheitern als Möglichkeit	220
8.3.2.2 «Eckhartsche Unbestimmtheitsrelation»	221
8.3.2.3 Bereitetsein als Bereitschaft, im «Augenblick Gottes» zu leben	222
8.3.2.4 «Postmodernes» <i>memento mori</i>	223
9. LITERATUR	227

DANK

Ich danke Herrn Prof. Dr. Reinhold Bernhardt, der mich unablässig ermutigte, dieses Promotionsprojekt in Angriff zu nehmen und der mir in universitären und kirchlichen Belangen jede nur denkbare Unterstützung hat zukommen lassen. Seine Weise, Wissenschaft mit menschlicher Wärme zu verbinden, hat bei mir einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Ich danke Herrn Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke für das mir entgegengebrachte fachliche und menschliche Vertrauen und für die Offenheit, zu ahnen, wieviel Persönliches in dieser wissenschaftlichen Arbeit liegt.

Ich danke Herrn Arndt Schnoor vom Hugo-Distler-Archiv in Lübeck für seine unermüdliche Hilfsbereitschaft, mir Quellen zu Leben und Werk Hugo Distlers zugänglich zu machen.

And I thank Rev. Hilary Jones, who used to be the chaplain of the Anglican Church in Basel from 2015 to 2020. Without her I would not be the person I am.

M. K., am Todestag Hugo Distlers 2021

Schlussstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

(Rainer Maria Rilke 1875 – 1926,
Das Buch der Bilder II/2, 1900)

1. EINFÜHRUNG

1.1 Ausgangspunkt: Der Totentanz op. 12, 2 Hugo Distlers als Prototyp liturgischer Leidensmitteilung

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit dem *Totentanz op. 12, 2*, einer Komposition für vierstimmigen Chor und solistische Sprechstimmen von Hugo Distler, aus einer Perspektive, in der verschiedene Fragen sich schneiden. Im Zentrum steht eine liturgiewissenschaftliche Frage, diese hat sowohl eine systematische als auch eine historische Facette; die Kulisse der Fragestellung indes ist eine historische, in der wiederum Kirchen- wie Musikgeschichte miteinander verschmelzen; dabei werden jedoch nicht die kirchengeschichtlichen Aspekte aus der Perspektive der Musikgeschichte, sondern die musikgeschichtlichen Aspekte unter theologischen Gesichtspunkten gedeutet.

Der *Totentanz op. 12, 2* versteht sich, anders als die ähnlich betitelten kammermusikalischen bzw. oratorischen Werke Cesar Bresgens^{1,2} und Walter Krafts,³ als im strengen Sinne⁴ Kirchenmusik – vor dem Horizont des Verständnisses Hugo Distlers von Kirchenmusik als «Evangelium»⁵ –, näherhin als liturgische Musik,⁶ ist aber einmalig in seiner formalen Gestalt und daher einmalig – zumindest prototypisch – in seiner liturgischen und damit seiner theologischen Aussage.

Die vorliegende Untersuchung geht der Frage nach, was genau es mit dieser Einmaligkeit auf sich hat. Dabei stellt sie die These auf, dass Hugo Distler die Liturgie ein besonderes Anliegen ist, dass er aber in ihr nichtsdestotrotz – bewusst oder unbewusst – ein Defizit ausmacht, eine Lücke, die er mit seiner Totentanzmotette zu füllen

¹ BRESGEN, Cesar, *Totentanz nach Holbein für zwei Klaviere*, Uraufführung Salzburg 1948.

² Es gibt freilich weitere musikalische Gattungen, die sich auf den Tod beziehen, oder Werke, die den Titel «Totentanz» tragen, etwa Franz Liszts Variationen für Klavier und Orchester über die spätmittelalterliche Dies-irae-Sequenz oder die Sinfonie-Kantate «Totentanz» des zeitgenössischen britischen Komponisten Thomas Adès für Mezzosopran, Bariton und Orchester (original in deutscher Sprache und in Anlehnung an den Lübecker Totentanz, Uraufführung 2013), die sich aber ebenso wenig wie das Werk Cesar Bresgens als liturgische Musik verstehen.

³ KRAFT, Walter, *Der Lübecker Totentanz. Ein geistliches Singspiel vom Tod mit tanzenden Gestalten nach dem alten Gemäldefries von St. Marien*, Uraufführung Lübeck 1954.

⁴ Dass die Totentanzmotette ursprünglich gerade nicht, wie heute üblich, konzertant, sondern im Rahmen eines Gottesdienstes, m.a.W. innerhalb Liturgie aufgeführt wurde, zeigt Annette Vornholt: VORNHOLT, Annette, *Der Totentanz von Hugo Distler. Eine Untersuchung der Beziehung von Dichtung und Musik* (masch., unveröff.), Gütersloh 1962 (Hugo-Distler-Archiv), 7f.

⁵ DISTLER, Hugo, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329, 1325.

⁶ Im Gegensatz auch zu Werken, die in ihrem Werktitel liturgische Begriffe führen – etwa die *Missa solemnis D-Dur op. 123* Ludwig van Beethovens und das *Deutsche Requiem op. 45* von Johannes Brahms – die aber den Rahmen der Liturgie auf verschiedenen Ebenen sprengen und bewusst «nichtliturgische» Musik zu sein beabsichtigen.

beabsichtigt. Distler, so lautet die These, sucht in der Liturgie – und ganz bewusst in ihr – einen Ort, in dem sein persönliches Leiden – und mit diesem auch das Leiden anderer Menschen – zum Ausdruck kommen kann, einen Ort, der seiner Auffassung nach – und diese werden wir im Laufe unserer Untersuchung bestätigt finden – in der Liturgie weithin nicht zu erkennen ist.

1.2 Propositionale Liturgik

Zwar zeigt die Geschichte der Liturgik das Einander-Ablösen verschiedener Tendenzen, doch soweit zu sehen ist, besitzen die meisten Liturgien⁷ einen Kern, den wir hier als «propositionalen Kern» bezeichnen wollen, einen Kern also, der sich in Rede und Antwort entfaltet. Diese Entfaltung ist paradigmatisch formuliert in Luthers Torgauer Kirchweihpredigt zum XVII. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1544: „... daß nichts anderes darin geschehe, denn daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.“⁸

In der Begriffsbildung «propositionale Liturgie» oder «propositionale Liturgik» ist nicht an eine philosophische Propositionalität gedacht; eher lehnt sich die Bedeutung des Begriffs an die Linguistik an: Es geht um feste, sichere – im Sinne des Sprechers unverrückbare – Aussagen, denen die Tendenz innewohnt, die persönliche Gottesbeziehung des Menschen zunächst mehr im Fürwahrhalten bestimmter Glaubenssätze als in der eigenen Lebens-, Glaubens- und somit auch Leidenserfahrung festzumachen, so dass die Feier des Gottesdienstes mehr im Nachformulieren vorgegebener Traditionen besteht als in der Integration individueller Erfahrung.

Dieses propositionale Prinzip gilt für ostkirchliche Liturgien bis heute, römisch-katholische Liturgien bis zum II. Vatikanischen Konzil und darüber hinaus, evangelische – also lutherische und reformierte – und anglikanische Liturgien bis zur Aufklärung und dann wieder für die protestantischen Liturgien der verschiedenen Liturgischen Bewegungen.

Die Liturgik der Aufklärung auf der evangelischen Seite – abgesehen von konfessionell-lutherischen und konfessionell-reformierten Kirchen – entwickelt eine stärker pädagogische Tendenz; daneben besteht die Liturgik des Pietismus mit ihrem missionarischen Appell; die Liberale Theologie schließlich zeigt Tendenzen der Aufhebung von Liturgie als solcher.

Die – im weitesten Sinne – freikirchliche Liturgik versucht unbewusst, aus dem Dilemma der Liberalen Theologie wieder herauszufinden und das Element der

⁷ Gemeint sind v.a. «orthodoxe» Liturgien – im weitesten Sinne –, also nicht nur bezogen auf ostkirchliche, sondern auch auf römisch-katholische, altkatholische und anglikanische und konfessionell-lutherische und konfessionell-reformierte Liturgien.

⁸ WA 49, 588, 15ff. (In der lateinischen Nachschrift Georg Rörers: „Ut nihil in ea fit quam ut ipse nobiscum loquatur per verbum et nos per orationem et lobgesang“, WA 49, 588, 4f.)

Anbetung (*worship*) neu zu etablieren. Freie Kirchen versuchen in der Regel, ohne eine an eine Tradition anschließende Liturgie auszukommen, gleichwohl kristallisieren sich Gottesdienstformen heraus, die ähnlichen Mustern folgen. Diese schließen an Elemente methodistischer Liturgik an, und in ihnen erwachen Tendenzen des Pietismus wieder zum Leben.

In dieser Aufzählung handelt es sich lediglich um Schlagworte, die grundsätzliche Verständnisweisen von Liturgie in Erinnerung rufen wollen. Die vorliegende Untersuchung will diese Fragen im Schnittfeld zwischen historischer und systematischer Liturgiewissenschaft nicht vertiefen, sondern nur, noch einmal zusammenfassend, folgendes voraussetzen: Traditionelle und zeitgenössische Liturgien zeigen eine starke Tendenz sowohl zur Propositionalität als auch – unter Umständen – zur Simplifikation: Das Kerygma besteht aus einer Wahrheit, die sich in der Liturgie entweder in einer stark rationalen, in einer stark sinnlichen oder in einer stark vereinfachenden Weise entfaltet.

1.3 Kirchenmusik und Propositionalität

Die hier beschriebene Haltung lässt sich auch in der Kirchenmusik – und hier exemplarisch in bestimmten kompositorischen Elementen innerhalb der (in erster Linie, aber nicht ausschließlich, an lutherischer Theologie orientierten) Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs – beobachten.

Während die sogenannte klassische Vokalpolyphonie in ihrem streng proportionsbezogenen Komponieren in ihrem Kern eine *imitatio* des von Gott erschaffenen Kosmos darstellt, handelt es sich bei der Musik, die ihre Wurzeln in der – vor allem lutherischen – Reformation hat, um im eigentlichen Sinne exegetische Musik: Figuren der antiken und humanistischen Rhetorik (obzwar sie auch schon in «vorreformatorischer Musik»⁹ zu finden sind) werden nun *explizit* auf die Musik übertragen und in den Dienst des zu vertonenden Textes gestellt.¹⁰ Die Idee der *imitatio* wird dabei nicht verlassen, sondern – im Wortsinne – verdichtet: Der Komponist Heinrich Schütz (1585 – 1672) etwa wird, beispielsweise von Hans Heinrich Eggebrecht¹¹, paradigmatisch als «*Musicus Poeticus*»¹² herausgestellt.¹³

Johann Sebastian Bach, dessen Kirchenmusik im allgemeinen als *climax* lutherischer Kirchenmusik angesehen wird («Johann Sebastian Bachs Musik kann man als das fünfte Evangelium bezeichnen», Bischof Nathan Söderblom, 1929) geht noch einen

⁹ Sehr auffällig beispielsweise bei Josquin Deprez (gest. 1521).

¹⁰ Vgl. BARTEL, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Diss.), Laaber 1985.

¹¹ Deutscher Musikwissenschaftler (1919 – 1999).

¹² EGGBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1959.

¹³ Zu Schütz' Textbehandlung in erzählerischer, aber ungemein einleuchtender Form: GRASS, Günther, *Das Treffen in Telgte. Erzählung*, Neuwied 1979.

Schritt weiter: *imitatio* im Sinne Andreas Werckmeisters¹⁴ und Exegese verbinden sich zu strenger musikalisch-theologischer Orthodoxie.¹⁵

Kompositorisch zeigt sich dabei das, was wir liturgische Propositionalität genannt haben, eindrucksvoll an einem scheinbar peripheren, doch gleichwohl signifikanten Phänomen in Bachs Kantatenwerk: Die «freischwebende» Rhythmik selbst noch der Lutherchoräle wird bei Johann Sebastian Bach begradiigt und dem Akzentstufentakt untergeordnet; die Choralmelodien, in denen in ihrer oft inhärent plagalen Harmonik ihre «gregorianische» Herkunft nachklingt, werden bei Bach im Sinne einer funktionalen Harmonik *avant la lettre* gedeutet. Der Kanticualsatz, den klanglich beispielsweise bei Hans Leo Hassler (1564 – 1612) ein relatives Equilibrium authentischer und plagaler Akkordverbindungen auszeichnet, wird durch extensiven Gebrauch von Durchgangs- und Wechselnoten, also gleichsam durch ein kontrapunktisches «Durchschießen» des Satzes *punctus contra punctum*, in ein stabiles «Bollwerk» authentischer¹⁶ Akkordverbindungen umgewandelt, die häufiger als je zuvor in der Kompositionsgeschichte Dominantbeziehungen¹⁷ aufweisen. Das dominante Schlussbildungsschema des doppelten Quintfalls scheint ostinat zu insistieren: «II – V – I / So – ist – es!»

Im Gefolge der Zeit Johann Sebastian Bachs kommt es zunächst kirchenmusikalisch zu einem Paradigmenwechsel. Was sich bereits in der Kirchenmusik Bachs selbst angedeutet hatte – eine mehr und mehr instrumentale Behandlung der Singstimmen – wird in der Klassik ausgebaut. Gleichzeitig mit dem Verlust der menschlichen Stimme als Maßstab des Tonsatzes unterliegt auch die liturgische Komposition einem *turn*: Die *Texte* der liturgischen Handlung werden nicht mehr durch die Kirchenmusik *gedeutet*, sondern die liturgische *Handlung* selbst – exemplarisch ist dies bei Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn festzumachen – wird durch die liturgische Musik *geschmückt*.¹⁸

Das Ausspielen der bestätigenden Dominantbeziehung nimmt in der Musik der Klassik gegenüber der des Barock einen noch größeren Raum ein – und wird in den «weltlichen» Klaviersonaten etwa Ludwig van Beethovens in einem Extrem vorgeführt, dem es dann erst bei Johannes Brahms, in dessen Musik plagale Wendungen wieder mehr zur Geltung gelangen, wieder zu entrinnen vermag.

¹⁴ Vgl. WERCKMEISTER, Andreas, *Musicae mathematicae hodegus curiosus, oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, Frankfurt / Main et al. 1686.

¹⁵ Die musikalisch-theologischen Beobachtungen, die wir an Bachs Musik (nicht nur seiner, im engeren Sinne, Kirchenmusik) machen können, werden bestätigt durch die exzellente Rekonstruktion seiner theologischen Bibliothek: Siehe besonders: LEAVER, Robin A., *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie = Bach's Theological Library. A Critical Bibliography* (Beiträge zur theologischen Bachforschung 1), Stuttgart-Neuhausen 1983. – Vgl. auch: INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR THEOLOGISCHE BACHFORSCHUNG E.V. (Hrsg.), *Ex Libris Bachianis II. Das Weltbild Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner theologischen Bibliothek* (Tagungsbericht), Heidelberg 1985.

¹⁶ Im weitesten Sinne «stabilisierende» bzw. «schließende» Akkordfortschreitungen im Gegensatz zu plagalen, «öffnenden» bzw. «destabilisierenden» Akkordfortschreitungen.

¹⁷ Die Stufenfolgen V – I bzw. VII – I mit Leitton im Dominantakkord zum Tonikagrundton.

¹⁸ Vgl. ROSEN, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, 1971.

Die «Krise» solcher das tonale Zentrum und das geistige *fundamentum* bestätigenden Tonalität¹⁹ beginnt mit Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* (Uraufführung 1865) und bei Wagners Zeitgenossen Franz Liszt (deren beider prekäre familiäre Verflechtung aus diesem Blickwinkel gleichsam als signifikant erscheint); ihren Höhepunkt erreicht sie in der Generation in der Zweiten Wiener Schule, einer Generation, die durch zwei Weltkriege und den sogenannten «Gattungsbruch»²⁰, andererseits aber auch durch eine neue «Kopernikanische Wende» in der modernen Physik, vor allem in Gestalt der Relativitätstheorie und der Quantentheorie, geprägt ist.

Kirchenmusik als liturgische Musik wird in dieser Zeit schon seit mehreren Dekaden von keinem der namhaften Komponisten mehr geschrieben. (Schon Johannes Brahms, dessen «geistliche» Chor- und Orgelwerke noch am ehesten in Zusammenhang mit Kirchenmusik gebracht werden können, hatte sich explizit der Anfrage Philipp Spittas, *liturgische* Musik zu komponieren, verweigert.²¹) Gleichzeitig entstehen Werke geistlicher Chorsinfonik, die in paradoyer Weise Bezug auf die Liturgie nehmen: In ihrem Titel suggerieren sie eine liturgische Zugehörigkeit, wie dies etwa die *Missa solemnis D-Dur op. 123* Ludwig van Beethovens und das *Deutsche Requiem op. 45* von Johannes Brahms anzeigen. Doch ihre Werke sind in erster Linie Ausdruck persönlicher Befindlichkeit, und laut persönlicher Zeugnisse der Komponisten verweigern sie sich bewusst der christlichen Liturgie.

An dieser Stelle nun – und im gleichsam rückverweisenden Gegensatz zu Johann Sebastian Bach – kommt der Komponist Hugo Distler ins Spiel, dessen Musik in einer Zeit der äußersten inneren und äußersten Anfechtung²², in der zeitgeschichtliche Bedrängnis und psychologisch-biographische Determiniertheit ein verhängnisvolles Gemengelage eingehen, nicht auf Stärke baut, sondern «Verletzlichkeit zulässt»²³ und darin bis zum Äußersten geht, indem seine Musik – und sein Leben – in ganz eigenartiger Weise mit textlichen und musikalischen Mitteln das Thema des Todes reflektiert,²⁴ wobei es zum einen zu einer bemerkenswerten Verwandtschaft, zum anderen zu einem hermeneutisch bedeutungsvollen Berührungs punkt mit dem Theologen Dietrich Bonhoeffer kommt: Der aus Bayern stammende Hugo Distler «reflektiert», indem er sich am 1. November 1942 in Berlin das Leben nimmt, mit seinem eigenen Leben das Thema der Verletzlichkeit – in verblüffender, gleichsam «chiastischer» –

¹⁹ Vgl. KURTH, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Bern 1920.

²⁰ Der Begriff geht auf den Philosophen Rolf Zimmermann (ZIMMERMANN, Rolf, *Philosophie nach Auschwitz. Eine Neubestimmung von Moral in Politik und Gesellschaft*, Reinbek 2005) zurück; vgl. auch den ähnlich konnotierten Begriff «Zivilisationsbruch bei Dan Diner: DINER, Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust* (Toldot Reihe, Bd. 7). Göttingen 2007.

²¹ An Philipp Spitta, 26. 1. 1869.

²² Im «profanen», nicht im theologischen Sinne des Wortes.

²³ Dies zeigt sich im Vergleich ganz äußerlich darin, dass Hugo Distler sich kompositorisch in der Nachfolge Heinrich Schütz', während beispielsweise Max Reger sich in der Nachfolge Johann Sebastian Bachs sieht. – Diese Sicht Hugo Distlers auf sein eigenes Werk ist allerdings zu differenzieren bzw. kritisch zu hinterfragen.

²⁴ Freilich nicht *nur* etwa im *Totentanz op. 12, 2* oder der Motette *Ich wollt, daß ich daheim wär op. 12, 5*, sondern in bemerkenswerter Weise auch in seinem *Mörike-Chorliederbuch op. 19*.

Verwandtschaft zu dem aus *Berlin* stammenden Theologen Dietrich Bonhoeffer, der sein Leben seine Theologie reflektieren lässt und in dieser Konsequenz am 9. April 1945 in *Bayern* ermordet wird.²⁵

Diese «Wahlverwandtschaft» zwischen Hugo Distler und Dietrich Bonhoeffer kulminiert auf virtuelle Weise in einem Brief, den Dietrich Bonhoeffer nach dem Tod Hugo Distlers an dessen Witwe schreibt, und der darin, offensichtlich ganz unbewusst, in seiner Wortwahl Motive aufnimmt, die hermeneutische Bedeutung erlangen, betrachtet man aus dem Blickwinkel dieses Briefes Leben und Werk Hugo Distlers.

Die vorliegende Arbeit versucht mithin, herauszustellen, auf welche Weise Hugo Distler in seiner Komposition *Totentanz op. 12, 2* ein Werk liturgischer Musik schafft, das die strenge Propositionalität hinter sich lässt und das stattdessen «Fragen stellt» – womöglich sogar ironisiert –, ein Werk, in welchem einerseits sein eigenes Leiden zum Ausdruck kommt, das andererseits aber nicht in der Haltung subjektiven Ausdrucks stehenbleibt, sondern das das Leiden verobjektiviert – sein persönliches Leiden «überpersönlich»^{26,27} macht – auf welche Weise Hugo Distler schließlich ein liturgisches Werk schafft, in welchem Leiden zum ersten (und bis zum jetzigen Zeitpunkt singulären) Mal in der Liturgie in einer Weise zum Erklingen kommen kann, die die Liturgie erfüllt, sie aber nicht sprengt.

1.4 Desiderat

Der überblicksartige Durchgang durch die Geschichte der Kirchenmusik und die Betonung der besonderen Rolle Hugo Distlers in derselben führt zu einer These, die sich – zunächst sehr vereinfachend – folgendermaßen induzieren lässt: Traditionelle Liturgien bieten wenig Raum, subjektives Leiden der individuellen Partizipanten und Partizipantinnen der liturgischen Handlung zur Sprache zu bringen. Diese – zunächst theoretische – Hypothese wird neuerdings durch die Arbeit Armand Léon van Ommens auch empirisch gestützt.²⁸ Auf diese Weise ist als Desiderat die Frage aufgeworfen, wie im Gottesdienst die Verletzlichkeit und das Leiden der Menschen zur Sprache kommen kann.

²⁵ Und in noch eindringlicherer Verwandtschaft zu dem Dichter Jochen Klepper, der, ebenso wie Hugo Distler und im selben Jahr wie dieser, sich unter dem Druck äußerer Bedrohung (seine Frau ist jüdischer Herkunft) gemeinsam mit seiner Familie das Leben nimmt.

²⁶ SCHWEIZER, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig ¹⁰1979, 1 (s.u.)

²⁷ Wie es in ähnlicher Weise etwa für Gustav Mahler gilt. «Da spricht einer – verletzt zwar und ganz auf sich bezogen, doch für uns alle gültig – von seinem Schmerz, von seiner Angst, vom Verlöschen. Zutiefst erschütternd war das.» Der Musikkritiker Peter Hagmann über eine Aufführung der 10. Sinfonie Gustav Mahlers durch das Lucerne Festival Orchestra im Kultur- und Kongresszentrum Luzern unter der Leitung von Claudio Abbado (Neue Zürcher Zeitung, 23. 8. 2010).

²⁸ OMMEN, Armand Léon van, *Suffering in Worship. Anglican Liturgy in Relation to Stories of Suffering People*, Abingdon-on-Thames, 2017.

Diese Frage ist zunächst zu präzisieren. In der Liturgie geht es weder um die Verwirklichung eines pädagogischen Anspruchs noch um einen Raum, in dem menschliche Gefühle unverhüllt zum Ausdruck oder zum Ausbruch kommen sollen. Zuerst ist darum eine Vorfrage zu klären: Was ist Liturgie *nicht*? Liturgie ist *nicht* dogmatische oder ethische Pädagogik, und noch weniger ist sie Projektion menschlicher Desiderate (Feuerbach) in Form einer Feier. Was also ist Liturgie? Liturgie ist, in den Worten Nikos Nissiotis', in erster Linie *Anbetung*. Was dies impliziert, bringt Nissiotis folgendermaßen auf den Punkt:

"Worship is the place and time prepared in this world for the abiding of Eternity and the Divine presence. It is, therefore, a foretaste of the metahistorical future by historical elements grounded in the historical Incarnation of Jesus. ... We must consequently understand the symbolism of worship from this standpoint. Ikons and liturgical gestures and actions are a legitimate use of nature which in an eschatological perspective is already restored. ... None of these symbolic elements is an end in itself. ... Matter and colours and movements and the set forms of an ecclesiastical life are transparent facades set forth in front of the eyes of the faithful by which to look through to the hidden spiritual realities of the celestial world."²⁹

Das bedeutet: Liturgie ist der «Einbruch» der jenseitigen Welt in die diesseitige Welt, Liturgie ist Liminalität schlechthin. Dies ist nicht in der Weise zu verstehen, als ob Liturgie ein Ort wäre, an dem der Mensch «seine Nacktheit zur Schau stellte» – der Mensch ist vor Gott nicht nackt: Gott selbst macht ihm Kleider; das gilt postlapsarisch ebenso wie eschatologisch (Gen 3,31; Eph 4,24) – sondern so, dass die βασιλεία τοῦ Θεοῦ in den menschlichen Kosmos einbricht und – um der Transformation willen – zunächst Wunden reißt.

Die präzise systematisch-liturgiewissenschaftliche Frage muss demnach lauten: Wie kann sich die Liturgie *offenhalten* für das Geheimnis, dass Gottes Eindringen in die Welt zunächst verletzt und tötet, und dass Gott erst dann auch lebendig macht, aber *auf Hoffnung hin* (Röm 8,24) – und dafür, dass dies, was wir sprachlich nur sequentiell formulieren können, sich in der Wirklichkeit Gottes womöglich simultan ereignet.³⁰ Solchem Offensein für Verletzlichkeit scheint der Raum verschlossen in liturgischen Gestalten, die in erster Linie dogmatischen, propositionalen, kataphatischen Charakter haben – liturgischen Texten etwa, denen der «Mythos der Unverwundbarkeit»³¹ anhaftet.

1.5 Ein Raum der Verletzlichkeit

Hugo Distler öffnet in seinem *Totentanz op. 12, 2* einen solchen Raum. Distler wählt dabei eine Form des Leidens, die ultimativ ist und auf die letztlich jedes Leiden

²⁹ NISSIOTIS, Nikos, *Interpreting Orthodoxy. The Communication of Eastern Orthodox Beliefs to Christians of Western Church Traditions*, Minneapolis, MN 1982, 25–26.

³⁰ Eine Überlegung, die sich mit dem Zeitverständnis Meister Eckharts berührt. Mehr dazu s.u.

³¹ BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben. Horizonte einer Theologie der Seelsorge* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Bd. 90), Göttingen 2017, 19.

hinführt: den Tod.^{32,33} Dieses Leiden entfaltet sich dabei in einer Dualität: in die *Angst vor dem Tod* und in die *Faszination durch den Tod*. So wie das Leiden eine größere Faszination ausübt als das Glück,³⁴ so vermag auch die künstlerische Beschäftigung mit dem Tod Künstler und Hörer in besonderer Weise zu fesseln.

Indem Hugo Distler einen Raum für die ultimative Form des Leides eröffnet, schließt er alle anderen Formen des Leidens mit ein. Indem der Tod als äußerstes Leid den Leib und die Seele erfasst, haben in dem Raum, den Distler öffnet, alle denkbaren Schattierungen seelischen und körperlichen Schmerzes einen Ort – einen «Echoraum» –, in dem sie erklingen können.

Indem Hugo Distler einen solchen Raum schafft, wählt er dafür die Form der Kunst. Dies liegt im doppelten Sinne in der Natur der Sache: Distler *ist* Künstler – aber es ist auch die Kunst, die sich in besonderer Weise dazu eignet, Leiden zum Ausdruck zu bringen: indem sie es eben zum *Ausdruck* bringt, nicht aber es – in Formeln der Logik – zu *erklären* sucht, sondern das Geheimnis des Leides gleichsam offenhält.

Dabei ist es – und auf diese Weise liegt es im Falle Hugo Distlers sogar im dreifachen Sinne in der Natur der Sache – die Musik, die von allen Künsten am meisten dazu berufen ist, Leiden zum Ausdruck zu bringen, da ihr – im Gegensatz zur Bildenden Kunst, aber in enger Verwandtschaft mit der Dichtung – auch die Dimension der Zeit inhärent ist. Der Ausdruck von Leid – hier: von, wie wir gesagt haben, äußerstem, ultimativem Leid – durch ein Werk wortgebundener Musik – vorgetragen also von dem, das dem Menschlichen den intimsten Ausdruck verleiht: der menschlichen Stimme – stellt also in gewisser Weise einen Idealfall dar.

Der Dimension der Zeit charakterisiert nicht nur die Gestalt der Musik, sondern auch das Phänomen von Leiden. Leiden – jegliches Leiden, nach christlichem Verständnis auch der Tod – ist kein Zustand, sondern ein Fluss von einem Zustand in den anderen, ein Übergangsstadium, in dem das Eine nicht mehr, das Andere noch nicht, von beidem aber noch oder schon ein Etwas zu vernehmen ist. Leiden hat auf diese Weise an dem Paradoxon teil, das der Liminalität eigen ist, in welcher Unordnung und Gegen-sätzlichkeit herrschen, die die Schwelle der Transformation markieren – Leiden wider-spiegelt auf diese Weise die Liminalität der Liturgie:

³² Dies scheint mir ein Kierkegaardscher Gedanke zu sein, auch wenn Søren Kierkegaard ihn m.W. explizit so an keiner Stelle ausführt.

³³ Darauf weist implizit auch Bieler hin: «In der Mehrzahl der theologischen Anthropologien der letzten Jahrzehnte wurde die Vulnerabilitätsthematik auf die Frage der Endlichkeit und damit auf die Deutung der Wirklichkeit des Todes zugespitzt.» BIELER, *Verletzliches Leben*, 17.

³⁴ Das lässt sich nicht nur alltagspsychologisch beobachten an der Erfahrung, dass negative Nachrichten einen tieferen Eindruck auf den Menschen hinterlassen als positive, sondern auch neurologisch erweisen: Unter Stress werden im Enzephalon Noradrenalin und Cortisol ausgeschüttet, die in der Amygdala die emotionale Bewertung bestimmter Situationen motivieren.

"I have spoken of the liminal place as a place of paradox, but I do not intend this to imply an either/or process, during which there is a natural progression from one state of being to another. On the contrary, the liminal threshold is messy and full of confusion and contradiction. It is this very messiness that is the medium for re-creation. It is a troubling place, a place where the waters are disturbed and the self becomes immersed into new dimensions of being."³⁵

Auf diese Weise ist das Leiden – ebenso wie die Musik – durch das Fehlen der Vorherrschaft der Logik – wenngleich nicht durch ihre gänzliche Abwesenheit – charakterisiert. Zugleich sind beide darin verwandt, dass das Fehlen der Vorherrschaft der Logik weder das Leiden noch die Musik sinnlos machen.

1.5.1 Imagination:

Die Verhältnisbestimmung von Verletzlichkeit, Leiden und Tod

Drei Begriffe spielen also in unseren Überlegungen eine Schlüsselrolle: das Leiden und der Tod; hinzu kommt die Verletzlichkeit als Grundbedingung der beiden. Wie ist das Verhältnis von Leiden und Tod auf der einen Seite und das Verhältnis von Leiden und Verletzlichkeit auf der anderen Seite zu bestimmen?

Der Tod ist, wie gesagt, die ultimative Form des Leidens, sein – wenn man ein Bild wählen will – großer Bruder; Verletzlichkeit dagegen – Vulnerabilitätsphänomene, wie Andrea Bieler es nennt –³⁶ ist, um im Bild zu bleiben, die kleinere Schwester des Leidens.³⁷ Doch die Verwandtschaft dieser drei übersteigt ihre Geschwisterlichkeit: Indem das Leiden – wie wir gesehen haben – letztlich immer auf den Tod ausgerichtet ist, und indem auf der anderen Seite Verletzlichkeit und Leiden untrennbar zusammenhängen, bilden diese drei gewissermaßen eine *trinitas*: Zu unterscheiden sind sie, zu trennen jedoch nicht.

Mit diesem Fragenkreis berühren wir den Bereich des Geheimnisses, des Mysteriums. Auch an dieser Stelle zeigt sich eine Gemeinsamkeit von Kunst und Leiden: Beide können verstanden, aber nicht – bis ins letzte – erklärt werden; diese Weise des Verstehens überschreitet – oder untergräbt – die Logik. Mysterien, ebenso wie das Leiden und die Kunst, sind dazu da, gewissermaßen in sie einzugehen und einzudringen, nicht aber, um sie zu erklären um sie aufzulösen.

Mit anderen Worten: Mit diesem Fragenkreis berühren wir den Bereich der Imagination. Diese ist es auch, was die Kunst ausmacht: Obschon in ihr Logik eine *konstruktive* Rolle spielt, ist sie nicht das, was zum *Ausdruck* kommt, sondern ihre *Imagination*.

³⁵ GLASSON, Barbara, *The Exuberant Church. Listening to the Prophetic People of God*, London 2011, 44.

³⁶ BIELER, *Verletzliches Leben*.

³⁷ Dass es in meinem Bild zu einem gewissen Anklang an die Metapher vom Tod als des «Schlafes Bruder» kommt (vgl. Johann Sebastian BACH, BWV 56, Schlusschoral, literarisch aufgenommen in: SCHNEIDER, Robert. *Schlafes Bruder. Roman*, Leipzig 1992), geschieht unabsichtlich und trägt nichts zur Sache bei.

Zugleich sucht das Kunstwerk zu objektivieren, um Verstehbarkeit überhaupt erst zu ermöglichen. Dies ist zu beobachten im *Totentanz op. 12, 2*, und dies wird auch den Gang unserer Untersuchung prägen: die größtmögliche Freiheit der Imagination – gebunden an die größtmögliche Plausibilität.

Verletzlichkeit, Leiden und Tod; diese Dreiheit berührt unmittelbar unsere Erfahrung, genauer: unsere eigenen Leidens-, Trauer- und Angsterfahrungen. Über diesen Fragenkreis zu schreiben, ist – bei allem Bemühen um Objektivität – daher nur mit einem gewissen Maße an Einfühlungsvermögen und Empathie möglich. So führen es die zwei maßgeblichen Biographinnen Hugo Distlers – Ursula Herrmann³⁸ und Barbara Distler-Harth³⁹ – vor, und so wollen wir es selbst auch halten: Die größtmögliche Wärme – verbunden mit der größtmöglichen Sachlichkeit.⁴⁰

1.5.2 Theologische Bestimmung von Verletzlichkeit

Bis zu diesem Punkt sind unsere Überlegungen weithin anthropologisch geprägt, doch im eigentlichen Sinne ist der Fragenkreis, den wir berühren, ein theologischer, der seine Begrenzung nicht in der Liturgiewissenschaft findet, sondern über diese hinausgeht.

Nicht nur als *menschliche* Grunderfahrung, sondern als Grunderfahrung der *Begegnung des Menschen mit Gott* finden wir das Paradox von Verletzlichkeit und Stärke vor allem im Neuen Testament. Dem Christentum ist das Moment des Leidens, der Verletzlichkeit,⁴¹ der Schwäche⁴² inhärent. Genauer: Nachfolge Christi ist – und an dieser Stelle kommt wiederum Dietrich Bonhoeffer ins Spiel – nicht eine Idee; denn während diese von Fanatismus getragen sei und sich als «unwiderstehlich» erweise, stoße die Botschaft Jesu Christi dort an ihre Grenze, wo sie den Anderen nicht für sich einzunehmen vermöge.⁴³

«Die Idee fordert Fanatiker, die keinen Widerstand kennen und achten. Die Idee ist stark. Das Wort Gottes aber ist so schwach, daß es sich von Menschen verachten und verwerfen läßt. Es gibt für das Wort verstockte Herzen und verschlossene Türen, und das Wort anerkennt den Widerstand, auf den es stößt, und erleidet ihn. Es ist eine harte Erkenntnis: Für die Idee gibt es nichts Unmögliches, für das Evangelium aber gibt es Unmöglichkeiten. Das Wort ist schwächer als die Idee. So sind auch die Zeugen des Wortes mit diesem Wort schwächer als die Propagandisten einer Idee.»⁴⁴

³⁸ HERRMANN, Ursula, *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin ²1973, ³1983.

³⁹ DISTLER-HARTH, Barbara: *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008.

⁴⁰ «Dieses Buch ist aus persönlichem Erleben und Nacherleben heraus entstanden, was sich in der Wärme des Erzähltons mancher Passagen widerspiegelt.» (Klaus CORINO, Vorwort zu: DISTLER-HARTH, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*. A.a.O., 9).

⁴¹ Etwa 1Kor 1,24–28; 1Kor 15,43.44.

⁴² Etwa 2Kor 12,9.

⁴³ BONHOEFFER, Dietrich, *Nachfolge*, in: *DBW IV*, München 1989, 180f.

⁴⁴ Ebd.

Auf diese Weise schließt sich der Kreis von theologischem Diskurs und dem Einbezug von Gefühlen. Theologie und theologischer Arbeit steht es gut an, wenn sie über emotionale Phänomene nachzudenken und sich für eine gewisse Emotionalität – «auch weicherer Gefühle, die meiner Meinung nach doch zu den besseren und edleren der Menschen gehören» (Dietrich Bonhoeffer)⁴⁵ – offenzuhalten (anrührend ist schon die Häufigkeit der Wortpaarung «küssen und weinen» im Alten wie im Neuen Testament) vermögen. Dies gilt umso mehr für die Liturgie, die der Mensch – der *ganze Mensch* in seiner Einheit von Leib und Seele – feiert: Der Gedanke einer «verletzlichen» Liturgie, einer Liturgie, die auch die Gefühle der Machtlosigkeit im Angesicht von Zuneigung und Schmerz ernstnimmt, erscheint der Begegnung mit Gott, der selbst Mensch wurde und litt, mehr als adäquat.

1.5.3 Weiterer Horizont der Frage: Liturgie in der Postmoderne

Den Diskurs um das Lautwerden menschlichen Leidens in der Liturgie möchten wir durchaus auch vor dem weiteren Horizont der Postmoderne, genauer: vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels von der Moderne zur Postmoderne zu verstehen suchen. Dabei geht es nicht darum, eine Epoche gegen die andere auszuspielen – «jede Zeit ist» bekanntlich «unmittelbar zu Gott»⁴⁶ – sondern darum, herauszustellen, in welcher Weise *unsere* Zeit «zu Gott» ist,⁴⁷ und dieser Beziehung einen ihr entsprechenden Raum zu verschaffen.

Von *einem* Element der Postmoderne – dessen Begriff diese Arbeit freilich nicht näher zu diskutieren vermag – ist deshalb auszugehen: Die Postmoderne bricht das «geschlossene» Weltbild der Moderne auf, sie ist durchlässig für Zweifel und Infragestellungen, aber gerade darin auch offen für ein tieferes Verständnis solcher theologischer Wahrheiten, die die Moderne als paradox und widersprüchlich meinte ablehnen zu müssen. Dies sei an ganz wenigen Beispielen verdeutlicht: «Theologische Paradoxa» – um sie hier einmal so nennen – wie etwa die Trinität oder die gleichzeitig göttliche und menschliche Natur Jesu Christi,⁴⁸ die Theodizeefrage oder die der Prädestination waren in der gesamten Theologiegeschichte immer wieder der Infragestellung durch eine logische Auflösung ausgesetzt, bevor die Moderne sie schließlich als unwissen-

⁴⁵ BONHOEFFER, Dietrich, *Widerstand und Ergebung*, in: DBW VIII, München 1998, 240.

⁴⁶ «Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst.» RANKE, Leopold von, *Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maxmillian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten. Vortrag vom 25. September 1854.* (Historisch-kritische Ausgabe, SCHIEDER, Theodor; BERDING, Helmut, Hrsg.) München 1971, 60.

⁴⁷ Das Possessivpronomen «unsere» trägt das unausgesprochene Axiom, Hugo Distler sei als Mensch des Zwanzigsten Jahrhunderts Menschen des einundzwanzigsten Jahrhunderts vielleicht in einem tieferen Sinne verwandt, als man dies beispielsweise von Johann Sebastian Bach, einem Menschen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, sagen kann.

⁴⁸ Vgl. ANDERSON, James, *Paradox in Christian Theology. An Analysis of Its Presence, Character, and Epistemic Status*, Milton Keynes 2007, 11–60.

schaftlich disqualifizierte, da theologische Paradoxa naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und logischen Aussagen nicht entsprechen konnten. Die Postmoderne, die aufzubrechen scheint vor allem in den Erkenntnissen der Relativitäts- und Quantentheorie, öffnet, indem sie physikalische Paradoxa so «stehenlässt», wie sie sie vorfindet, Raum für die Anerkenntnis metaphysischer, d.h. theologischer Paradoxa.⁴⁹

Auf diese Weise kann die Postmoderne einerseits in die Frage des Leidens eindringen und es verstehen, ohne es propositonal⁵⁰ erklären zu müssen, und sie kann andererseits andere, nicht-logische Verständnisweisen – wie die der Emotion oder der Kunst – zu einem gewissen Grad als Epistemologien würdigen.⁵¹

Die Postmoderne⁵² ist mithin Widersacherin weder der Theologie noch der Liturgie; das Recht der Verkündigung propositionaler Wahrheiten in der Liturgie ist über jeden Zweifel erhaben; aber den Wahrheitsbegriff erkennt sie – die Postmoderne – in seiner ungeheuren Komplexität. In «einer mündig gewordenen Welt» (Dietrich Bonhoeffer)⁵³ etabliert sich Wahrheit nicht mehr nur hierarchisch, sondern – idealerweise – kommunikativ (Jürgen Habermas);⁵⁴ in einer «angreifbar gewordenen Welt» kann die Liturgie *auch* die Aufgabe haben, Fragen zu stellen; sie muss sie sich nicht mehr unangreifbar machen («Ein feste Burg»), sondern sie kann Raum dem Ausdruck von Leiden gewähren und selbst das Risiko der Verletzlichkeit eingehen.

Die Frage der Ausdrucksmöglichkeit von Verletzlichkeit innerhalb der Liturgie soll also anhand des Schnittfeldes zwischen der Biographie Hugo Distlers und der singulären Komposition *Totentanz op. 12, 2* von Hugo Distler Kontur gewinnen. Eine endgültige Klärung erwarten wir nicht, allzu vieles muss Geheimnis bleiben, in der Biographie des Komponisten und in seinem eigenen Tod, im Werk über den Tod und in Tod und Leiden selbst. Aber so wie Hugo Distler gleichsam einen Raum öffnet, soll auch hier ein Raum – für weiteres Nachdenken wie für Widerrede – geöffnet werden.

⁴⁹ Ähnliches lässt sich beobachten im Bereich der Medizin, in der sich, nachdem ein enger Begriff von Naturwissenschaft ihre Therapeutik in ein Prokrustesbett gezwängt hatte, im 20. Jahrhundert wieder einen größeren Reichtum an – missverständlich sogenannt alternativen – Therapiemethoden entfaltet.

⁵⁰ Hier: im philosophischen Sinne.

⁵¹ Vgl. die – auch von Dietrich Bonhoeffer rezipierte – «Lebensphilosophie» Wilhelm DILTHEYS und anderer.

⁵² In diesem Zusammenhang sind m.E. auch Dietrich Bonhoeffers Überlegungen zur «nichtreligiösen Interpretation des Christentums» zu sehen.

⁵³ BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung*, in: DBW VIII, 477, 532, 534 u.a.m.

⁵⁴ Vgl. im einzelnen dazu: PEUKERT, Helmut, *Wissenschaftstheorie, Handlungstheorie, Fundamentale Theologie. Analysen zu Ansatz und Status theologischer Theoriebildung*, Frankfurt / Main, 1978, Neufl. 2009. (Dieser Sachverhalt ist dem Strafprozessrecht schon länger bekannt. Einer seiner Grundsätze lautet, dass die Wahrheitsfindung bzw. die juristische Bewertung einer Straftat nur im Wechselspiel zwischen Staatsanwaltschaft und Verteidigung zu erzielen sei.)

2. METHODE UND BEARBEITUNG DER FRAGESTELLUNG

2.1 Tradition

Zunächst aber scheint es uns wichtig, den *Totentanz op. 12, 2* von Hugo Distler nicht als isoliert dastehendes Monument der Musikgeschichte an den Anfang unserer Untersuchung zu stellen, sondern ihn als Teil einer größeren Entwicklung zu verstehen zu suchen, an deren – historisch diffusen – Anfängen eine relativ offene Gattung mit nur wenigen Konstanten steht, die sich in den ersten Jahrhunderten dafür anbietet, sich in Bild und Sprache den geographischen und regional-kulturellen Gegebenheiten sowie den Vorgaben der jeweiligen Auftraggeber geschmeidig anzupassen, eine offene Gattung auch, die dem 20. Jahrhundert ermöglicht, ganz neue Formen zu erschaffen, die, obwohl sie in ganz andere Bereiche der Kunst vorstoßen und sich gänzlich neuer künstlerischer Mittel bedienen, noch immer ihre Gattungsbezeichnung als «*Totentanz*» rechtfertigen.

Auf diese Weise zeigt sich die Kunstgattung Totentanz aus heutiger Perspektive nicht als statisch und museal, sondern als dynamisch und flexibel im Hinblick auf aktualisierende Transformationen. Es handelt sich also mehr um eine Tradition als um eine feste Gestalt, eine Tradition in dem Sinne, dass sie noch immer lebendig ist und ihre Weitervermittlung und -entwicklung noch nicht zu einem Abschluss gefunden hat – im Sinne Jaroslav Pelikans: «Tradition ist der lebendige Glaube der Toten; Traditionismus ist der tote Glaube der Lebendigen.»⁵⁵ Dass und auf welche Weise sich in diese lebendige Tradition die Totentanzmotette Hugo Distlers nahtlos einfügt, ist zuallererst zu zeigen (viertes Kapitel).

2.2 Leiden und Leben

Hugo Distler leidet unter seinem Leben – nicht nur unter dem Nationalsozialismus, sondern auch an anderen Aspekten, Veranlagungen und prägenden Erfahrungen seines Lebens – und dies – nicht allein bedrängt durch den Nationalsozialismus, sondern bedrängt auch durch andere Gegebenheiten seiner Biographie – in ihn so überwältigendem Maße, dass er im November 1942 keinen anderen Ausweg sieht, als seinem Leben selbst ein Ende zu setzen.

So ist Hugo Distlers Leben – im fünften Kapitel – zuerst unter dem Blickwinkel des Leidens zu «lesen». Einer eingehenden Analyse werden die beiden «Rahmenbiographien»⁵⁶ unterzogen, nicht nur dahingehend, welche Rolle *Leiden* und *Tod* als Motive

⁵⁵ PELIKAN, Jaroslav, *The Christian Tradition*, Vol. I, Chicago 1971, 9.

⁵⁶ Gemeint sind auf der einen die erste, auf der anderen Seite die jüngste der Lebensbeschreibungen Hugo Distlers von Ursula Herrmann bzw. Barbara Distler-Harth.

das Leben Hugo Distlers – und auch die «Biographie» seiner Familie – prägen, sondern auch dahingehend, *auf welche Weise* die beiden Autorinnen, Ursula Herrmann und Barbara Distler-Harth, diese beiden Motive herausarbeiten.

Dabei ergibt sich – bei beiden Autorinnen, wenn auch auf je unterschiedliche Art und Weise – ein Bild von großer Tiefenschärfe. Keine der beiden Autorinnen erliegt einem gleichsam biedermeierlichen Klischee – *Distler sei angesichts des Nationalsozialismus' verletzt*, ziehe sich in die innere Emigration zurück und nehme sich schließlich das Leben⁵⁷ – sondern sie beschreiben sehr ausführlich neben den «Misserfolgen» auch die «Erfolge» im Leben Hugo Distlers und skizzieren präzis die Stärken, aber auch Schwächen seines Charakters und vermeiden auf diese Weise jeden hermeneutischen «Kurzschluss», den determinierenden Blick, der alles Geschehen als notwendige Konsequenz aus dem Vorhergehenden zu erkennen glaubt und der keinen Raum für das Geheimnis lässt, das jeden Suizid umgibt.

2.3 Leiden und Liturgie

Das sechste Kapitel verbindet die Kapitel fünf und sieben, indem es – von theoretischer, aber empirischer Warte noch einmal absehend von Hugo Distler – den Horizont erschließt, vor dem unsere Fragestellung entwickelt wird. Nachdem die Frage des Leidens anhand des Individuums Hugo Distler erörtert und seine Lebensgeschichte daraufhin analysiert wurde, wird im sechsten Kapitel – anhand der Schrift Armand Léon van Ommens über die Möglichkeiten des Leidens und der Klage innerhalb der christlichen Liturgie⁵⁸ – der Frage nachgegangen, ob, inwiefern und mithilfe welcher liturgischen Stücke dem Menschen die Möglichkeiten gegeben ist, sich selbst als Einzelnen und zugleich als Teil einer sich zum Gottesdienst versammelten Gemeinschaft mit seinem individuellen Leiden sowohl vor Gott darzustellen als auch diese gegebene Gemeinschaft als einen geschützten Ort (*safe place*) – nicht als Schutz vor dem Leiden als solchem, sondern als Schutz zur Äußerung desselben – zu erleben.

Dieses Kapitel wird, soviel ist vorwegzunehmen, ein Defizit aufdecken, nämlich jenes, dass Liturgie zwar theoretisch als eine Begegnung zwischen dem einen Gott und dem einen in die Gemeinschaft eingebetteten Menschen *konzipiert* ist, dass diese Liturgie aber von den Menschen nicht als Ort der Begegnung mit dem menschgewordenen,

⁵⁷ Wie etwa bei Heinz Josef Herbort: «Schwer, sich ... zu vergegenwärtigen, daß Hugo Distler seinem vierunddreißigjährigen Leben 1942 selber ein Ende machte. Neben anderen Bedrängnissen waren es die Grausamkeiten des Krieges und die Greuel der KZs, die ihn irre gemacht haben.» HERBORT, Heinz Josef, in: *Die Zeit* 19 (1994) (zit. nach *Die Zeit* / Archiv: <https://www.zeit.de/1994/51/zeit-zum-hoeren>, abgerufen am 12. 9. 2019, 10.04 Uhr. [Dirk Lemmermann zitiert ebenfalls aus dieser Besprechung, gibt aber als Autoren irrtümlicherweise SACK, Manfred an. (LEMMERMANN, Dirk, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers. Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des Mörike-Chorliederbuches* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 154), Frankfurt / Main, et al. 1996, 19)].

⁵⁸ OMMEN, *Suffering in Worship*.

d.h. als dem selbst leidensfähigen Gott *wahrgenommen* wird.⁵⁹ Die Liturgie wird weit-hin nicht als ein Raum erlebt, in dem Klage *erklingen* kann, sondern in dem Klage *ver-stummt*.

2.4 Leiden und Biographie

Das siebte Kapitel wird den Dreh- und Angelpunkt unserer Untersuchung bilden, den Wendepunkt, nach dem die historisch-analytischen Voruntersuchungen in den Hauptteil der vorliegenden Arbeit einfließen: in die umfassende, zweiteilige Analyse der Totentanzmotette Hugo Distlers, einer theologisch-musikalische Analyse des *Totentanz' op. 12, 2*.

Unter theologisch-musikalischer Analyse ist hier nicht eine Untersuchung zu verstehen, in der musikwissenschaftliche oder satztechnische Fragen im Vordergrund stehen. Solche Untersuchungen sind, wie der Überblick über die Quellen- und Forschungslage gezeigt hat, schon aus verschiedenen musikhistorischen und kompositionstechnischen Perspektiven erfolgt.

Stattdessen ist in einer theologisch-musikalischen Analyse⁶⁰ neben den beiden Textschichten der Totentanzmotette auch die Musik als eine Form von Sprache⁶¹ in den Blick zu nehmen. Im Zusammenspiel mit den vorgegebenen Texten und in ihrer eigenen – musikalischen – «Exegese» der ihr zugeschriebenen Texte ist sie daraufhin zu befragen, was sie zusammen mit den rezitierten, von Sprechern vorgetragenen Texten nicht an und für sich, sondern im gegebenen Zusammenhang – vergleichbar einer kanonischen Exegese – theologisch vermittelt, wie sich die Theologie dieser Musik im Laufe des Werkes entwickelt, welche Fragen sie ihrerseits aufwirft und welche Lösungen sie anbietet.

2.5 Schlussfolgerungen

Schließlich sind, im achten Kapitel, Schlussfolgerungen zu ziehen. Der Anspruch ist nicht, einen konkludenten Beweis für eine bestimmte These zu führen; aber die Frage ist: Lässt sich für unsere Eingangsüberlegung ein Raum öffnen, lässt sich eine plausible, zumindest diskussionswürdige Verbindung zwischen diesem Leben und diesem Werk, genauer, zwischen dem Leiden dieser bestimmten Person und der Aussage dieses singulären Werks – oder *noch* genauer: zwischen dem Sterben des Menschen Hugo Distler und seiner – immerhin acht Jahre vor seinem Suizid komponierten – Motette

⁵⁹ Zur Frage der Apathie bzw. Impassibilität Gottes vgl. auch die Bemerkung Andrea Bielers, die die Beziehung Gottes zum Menschen als eine wechselseitige charakterisiert und «von der Vulnerabilität Gottes und einer gegenseitigen Affizierbarkeit von Gott und Menschen» spricht. BIELER, *Verletzliches Leben*, 18.

⁶⁰ Die Reihenfolge der Attribute ist bewusst gewählt.

⁶¹ Vgl. HARNONCOURT, Nikolaus, *Musik als Klangrede. Essays und Vorträge*, Salzburg / Wien, 1882.

Totentanz op. 12, 2 herstellen?⁶² Lässt sich verdeutlichen, was der Komponist nicht expliziert? Lässt sich plausibel machen, was Hugo Distler selbst gewissermaßen eher verdunkelt als erhellt?

3. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Den Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung über Hugo Distler beginnen wir bei Hugo Distler selbst, seinem Leben, seinem Selbstverständnis als Kirchenmusiker und seiner persönlichen Befindlichkeit. Dabei versuchen wir, der Forschung Parameter zu entnehmen, die sich nicht nur aus Distlers *eigenem* Befinden ergeben, sondern aus der Frage nach dem Sprechen über Verletzlichkeit und Leiden in der Theologie überhaupt und näherhin im Gottesdienst.

Anschließend verschaffen wir uns einen Überblick über die Rezeption seines Lebens und seines Werkes und schärfen auch den Blick dafür, wo Distlers Leben und Sterben eine Stilisierung erfahren, die der näheren Betrachtung nicht standhält.

Die Frage der Rezeption führt unmittelbar in die Frage nach Distlers Rolle im Dritten Reich, das den Kulminationspunkt des zeitgeschichtlichen Hintergrundes seines kompositorischen und dirigentischen Wirkens, aber auch seines Lebens und Sterbens bildet.

Von hier aus wenden wir uns dann Distlers Werk selbst zu und berichten über Detailfragen, denen die Distler-Forschung sich bereits gestellt hat. Den Überblick über dieselben lassen wir – den Fokus zunächst verdichtend – in eine Vorstellung derjenigen Studien einmünden, die die vorliegende Untersuchung unmittelbar betreffen: den Arbeiten zum *Totentanz op. 12, 2*. Von dort aus gehen wir – den Horizont wieder erweiternd – zu Untersuchungen bestimmter übergreifender Aspekte des Distlerschen Tonsatzes über, um sodann – den Horizont abermals weitend – über seine Kompositionästhetik zu sprechen.

An dieser Stelle ist dann die Perspektive zu wechseln und der Blick auf die Kunstgattung zu richten, die sich Hugo Distler in seinem *Totentanz op. 12, 2* transformierend zueigen gemacht hat: der Bild- und Textgattung des Totentanzes, der Erforschung seiner allgemeinen Geschichte und der Besonderheiten der Lübecker Darstellung.

Am Ende unseres Überblicks fassen wir die beiden Stränge, den der Musik und den der Bildenden Kunst wieder zusammen und fragen nach dem Stand der Forschung im Schnittfeld von Totentanz und Musik.

Die Überleitung in den Hauptteil der vorliegenden Arbeit wird schließlich der Blick auf diejenigen Fragen bilden, die in der bisherigen Forschung noch unberücksichtigt geblieben sind und deren Klärung für unsere Frage bedeutsam scheint.

⁶² Zur Erinnerung: Die Komposition entsteht 1934, der Komponist nimmt sich 1942 das Leben.

3.1 Biographik zu Hugo Distler

Hugo Distlers Biographie ist hinreichend erforscht. Den Rahmen bilden die erste Biographie Ursula Herrmanns⁶³ aus den frühen Siebzigerjahren⁶⁴ zusammen mit der jüngsten Biographie durch Hugo Distlers eigene Tochter, Barbara Distler-Harth.⁶⁵ Nicht wahrscheinlich ist, dass sich in Bezug auf Hugo Distlers Leben Erkenntnisse einstellen werden, die den Blick auf seine Lebensdaten, aber auch den auf seine psychische Befindlichkeit, die durch seine zahlreichen eigenen Briefe gut dokumentiert ist, grundlegend zu verändern vermögen.

Ursula Herrmanns Biographie über Hugo Distler hat den Vorzug, dass sie selbst gewissermaßen eine Zeitzeugin ist, und dass Menschen, die Hugo Distler persönlich gekannt hatten, noch Auskunft über Ereignisse aus Distlers Leben zu geben vermochten. Ursula Herrmanns Biographie ist charakterisiert durch hohe Einfühlksamkeit in das, was sie in Bezug auf Hugo Distlers innere Erlebniswelt zu erkennen glaubt; ihre Biographie ist nicht eine kritische, sondern eine empathische, doch selbst dort, wo sie, allein schon durch den Titel ihres Buches – «Rufer und Mahner» – zu einer gewissen «Legendenbildung» (Wolfgang Herbst)⁶⁶ beiträgt, ist ihrer Sichtweise keine subjektive Verengtheit vorzuwerfen.⁶⁷

Auch Barbara Distler-Harths Biographie über ihren Vater ist eine sehr persönliche;⁶⁸ doch obwohl sie über einen ihrer nächsten Angehörigen schreibt, erliegt sie, überraschenderweise noch weniger, als das bei Ursula Herrmann der Fall ist, der Versuchung, eine geschönte Version von Distlers Leben zu präsentieren. Das Gegenteil ist der Fall: Nicht nur die durch den historischen Abstand begründete bessere Quellenlage kommt ihrer Arbeit zugute, auch die Tatsache, dass sie als Tochter Hugo Distlers mit einer Fülle von Details vertraut ist, über die sekundäre Quellen schweigen; diese lässt Barbara Distler-Harth freimütig in ihre Biographie einfließen, so dass sich ein umfassendes, psychologisch plausibles und historisch objektives Bild von Hugo

⁶³ Ursula Herrmann (1927 – 2014) unterrichtete nach dem Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft und Mathematik von 1955 – 1996 (!) an der Kirchenmusikschule Halle / Saale, deren kommissarische Leitung sie von 1977 bis 1978 innehatte.

⁶⁴ HERRMANN, *Rufer und Mahner*.

⁶⁵ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühwollendeten*.

⁶⁶ Vgl. HERBST, Wolfgang, *Hugo Distler und die Entstehung einer Legende*, in: *Schütz-Jahrbuch* 31 (2009), 15–22.

⁶⁷ An dieser Stelle ist allerdings einzuräumen, dass sich, gemäß einem Gespräch mit einer früheren Mitarbeiterin und jetzigen Nachfolgerin Ursula Herrmanns, Frau Prof. Dr. Franziska Seils am 20. Oktober 2020, Ursula Herrmann über Hugo Distlers möglicherweise ambivalente Rolle im Dritten Reich durchaus im Klaren war, sich aber aus politischen Erwägungen gezwungen sah, ein gewissermaßen geglättetes Bild Distlers widerzugeben, um nicht in Konflikt mit der antifaschistischen Staatdoktrin der damaligen Deutschen Demokratischen Republik zu geraten.

⁶⁸ Barbara Distler-Harth arbeitet nach dem Studium von Philosophie, Politikwissenschaft und Entwicklungspsychologie vor allem über Fragen kindlicher Entwicklung und verstirbt in München – in denselben Tagen, an denen d. Verf. dieser Arbeit letzte Korrekturen am Text vornimmt: Barbara Harth, geb. Distler, lebte vom 5. Dezember 1934 bis zum 30. September 2021.

Distler ergibt, das ihn als Menschen mit charakterlichen Stärken und charakterlichen Schwächen zeigt. Mit Ursula Herrmann teilt Barbara Distler-Harth eine ausgeprägte Fähigkeit zur Empathie. Gegen Ende ihrer Darstellung, wenn es auf den Suizid ihres Vaters hinausläuft, verhilft die Autorin ihrer Darstellung durch eine geschickte literarische Komposition, dramatische Züge anzunehmen, ohne dadurch einen Verlust an Objektivität zu erleiden. Auffallend ist die Tatsache, dass es gerade zwei Autorinnen sind, die die wesentlichen Beiträge zu einer Biographik dieses Komponisten geleistet haben. Den Implikationen, die sich aus diesem Umstand ergeben, kann im Rahmen dieser Arbeit allerdings leider nicht nachgegangen werden.⁶⁹

Nicht ganz aufzuklären scheint der letzte Beweggrund des Suizids Hugo Distlers. Mit Blick auf die Quellen muss unklar bleiben, ob dieser in seiner unmittelbaren Angst vor seiner Einberufung ins Militär oder in seiner Lebensangst und -einsamkeit liegt. Im Hinblick auf die Interpretation seiner Biographie ist jedoch, sehr vereinfachend gesagt, davon auszugehen, dass Distlers sogenannte Ur-Angst sich manifestiert *in* seiner Angst vor der Einberufung, dass diese Urangst ihrerseits in Distlers Gefühl einer abgrundtiefen «Einsamkeit»⁷⁰ ihren *Grund* hat, und dass dieses Gefühl der Einsamkeit seine *Ursache* in dem Verlassenwerden durch seine Mutter in jungen Jahren liegt. Ebenso, andererseits, wie auch diese Hypothese nur einen äußereren Rahmen bildet, ist davon auszugehen, dass wohl jeden Suizid eine Aura des Geheimnisses des Individuums umgibt, die sich der völligen Klärung entzieht und die es in jedem Fall als Entscheidung des Einzelnen zu respektieren gilt.⁷¹

3.2 Hugo Distler als Kirchenmusiker

Hugo Distler hat sich, sehr bewusst und emphatisch als Kirchenmusiker verstanden. Dies geht hervor aus seinen eigenen Aufsätzen, die er für damalige Zeitschriften im Themenfeld der Musik oder der Kirchenmusik verfasst hat, und in denen er zum einen seine nicht nur kompositionstechnische, sondern vor allem seine geistige Bezugnahme auf die Musik der Vorklassik begründet,⁷² auch spezifisch in Bezug auf das Instrument

⁶⁹ Die Beobachtung, dass es gerade zu einem Großteil Autorinnen sind, die sich mit dem Themenkreis unserer Untersuchung befassen, wird uns auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit begegnen; es wäre daher ungemein reizvoll, die Frage, die wir uns vorgenommen haben, einmal zu gendertheoretischen Perspektiven in Beziehung zu setzen!

⁷⁰ «Weißt Du, in mir hockt dauernd jene nicht [zu] beschreibende Einsamkeit, ein Gefühl, von allem und jedem durch etwas getrennt zu sein, was ich nicht beschreiben kann, daß so eine Nachricht wie die gestern mich völlig aus dem Gleichgewicht wirft.» An Waltraut Distler, 18. 10. 42, zit. nach: DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühwollendeten*, 332f.

⁷¹ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Der Selbstmord*, in: BONHOEFFER, Dietrich, *Ethik*, in: DBW VI, München 1992, 192–199, in dem der Autor den dogmatisch-ethisch-poimenischen Rahmen dieser Frage zu bestimmen sucht.

⁷² DISTLER, Hugo, *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: *Lübeckische Blätter* 74 (1932), 54–56.

der Orgel,⁷³ und in denen er zum anderen – und dies ist gewiss seine ertragreichste Arbeit zu diesem Thema⁷⁴ – den «Geist» und den Auftrag⁷⁵ der zeitgenössischen Kirchenmusik herausstellt.⁷⁶

Zu Distlers Leben und Werk und deren Bedeutung für die Kirchenmusik, insbesondere für die kirchenmusikalische Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts, liegt auch in der Sekundärliteratur eine lange Reihe von Texten, die vor allem sowohl zu Jahrestagen des Komponisten, Reden und Zeitschriftenbeiträgen, also etwa aus Anlass von Distlers Geburts- oder Sterbetag,⁷⁷ oder aber Vorträge und Aufsätze, die mit wichtigen Daten der Musik- oder Kirchengeschichte Lübecks verbunden sind, vor.⁷⁸

3.3 Innere Emigration und Verletzlichkeit

Obwohl eine explizite Untersuchung über Umstände und Ursachen seines Todes fehlt, existieren zwei bemerkenswerte Studien über das Phänomen der sogenannten inneren Emigration Hugo Distlers, die zwar Distlers Suizid nicht explizit in den Blick nehmen, die aber Motive eines inneren Rückzugs aus der Welt bei Distler plausibel machen und diesen als Vorstufe seines endgültigen Scheidens aus der Welt zu verstehen erlauben. Es handelt sich um zwei Arbeiten von Bettina Schlüter, zum einen zum Phänomen der sogenannten inneren Emigration,⁷⁹ zum anderen eine systemtheoretische Analyse.⁸⁰ Die Autorin entwirft in ihren Beiträgen nicht nur ein präzises Bild, was die innere Emigration als Charakterzug eines Menschen ausmacht, sie bietet auch – *implicite* – den Ansatz einer Erklärung, was einen Menschen wie Hugo Distler dazu gebracht haben könnte, seinem Leben selbst ein Ende zu setzen. Nach Bettina Schlüter ist das

⁷³ DISTLER, Hugo, *Die Orgel unserer Zeit. Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips*, in: *Der Wagen* (1933), 77–84 [später erschienen unter dem Titel *Die Orgel unserer Zeit*, in: *Musica* (1947), 147–153].

⁷⁴ DISTLER, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik*, 102 (1935), 1325–1329.

⁷⁵ DISTLER, Hugo, *Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland*, in: *Lübeckische Blätter* 76 (1934), 341–342.

⁷⁶ Distler hat bekanntlich auch ein Unterrichtswerk verfasst: DISTLER, Hugo, *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel / Basel o.J. [1940 / 41], (Nachdruck Kassel 1974), das speziell dem Tonsatzunterricht gewidmet ist und nur in beschränktem Maße Aufschluss über seine geistige Haltung im Hinblick auf die Kirchenmusik erlaubt.

⁷⁷ Beispiellohaft für viele stehen die Beiträge des Dresdner Publizisten Hans Böhm, etwa: BÖHM, Hans, *In memoriam Hugo Distler*, in: *Musik und Gesellschaft* 8 (1958), 404–405; DERS., *Hugo Distler* (Zum 20. Todestag), in: *Musik und Gesellschaft* 12 (1962), 746; DERS., *Im Gedenken an Hugo Distler*, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), 430; DERS., *Zum 50. Todestag von Hugo Distler*, in: *Gottesdienst und Kirchenmusik* 43 (1992), 156–158, und DERS., *In memoriam. Hugo Distler* 75, in: *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), 424–425.

⁷⁸ Etwa: GRUSNICK, Bruno: *Wie Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde*, in: *Musik und Kirche* 28 (1958), 97–107, und BERGAAS, Mark: *Hugo Distler's First Vespers at St. Jakobi in Lübeck*, in: *The American Organist* 16 (1982), 175–177.

⁷⁹ SCHLÜTER, Bettina, *Innere Emigration. Zum Lebensentwurf Hugo Distlers*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 35–42.

⁸⁰ SCHLÜTER, Bettina, *Hugo Distler. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart 2000.

entscheidende Charakteristikum innerer Emigration das Ergebnis der Erfahrung eines Menschen, dass das Bewusstsein einer eigenen wie auch immer gearteten Berufung – der eigene Lebensentwurf – nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen ist mit den tatsächlich gegebenen Lebensumständen. Diese Dichotomie erlebt der Mensch als Auflösung seiner eigenen Identität, sofern er sich nicht mehr in der Lage sieht, die Umstände, die ihn in Bezug auf seine Berufung unfrei machen, in das Narrativ seines eigenen Lebens zu integrieren. In diesem Augenblick bleibt ihm, vereinfacht gesagt, nur der Rückzug in eine eigene (Gegen-)Welt – in die innere Emigration – oder – und dies führt Bettina Schlüter nicht aus, legt den Gedanken aber gewissermaßen nahe – der Rückzug aus dem Leben selbst.

Eine Arbeit, die den anhand der psychischen Befindlichkeit Hugo Distlers dargestellten Zustand der inneren Emigration für unseren Zusammenhang zu vertiefen vermag, ist die Studie Andrea Bielers über das Phänomen der Verletzlichkeit.⁸¹ Diese Studie erhellt unseren Zusammenhang, indem sie zunächst einen allgemeinen begrifflichen Zugang zur Vulnerabilität eröffnet und ihre Bedeutung für Kunst und Theologie vor jeder Konkretisierung allgemein erschließt.⁸² Theologische Relevanz zieht Andrea Bieler aus der Beobachtung, dass Verletzlichkeit ein Stadium der Liminalität kennzeichnet, welches als solches anthropologisch, und auf diese Weise in den Augen der Autorin eben auch theologisch, nämlich als wesentliches Charakteristikum von Transformation, von eminenter Bedeutung ist. Mit anderen Worten: Aus dem Durchgang durch Verletzlichkeit kann Neues entstehen; aber auch – und dies ist für unseren Kontext relevant – Scheitern ist möglich.

Für unseren Zusammenhang besonders wichtig ist die Arbeit Armand Léon van Ommens.⁸³ Van Ommen untersucht in ihr an Beispielen anglikanischer Gemeinden in den Niederlanden, inwiefern Gottesdienstteilnehmer die Liturgie auch als Mittel zur Bewältigung von Leiden wahrnehmen. Aus van Ommens Untersuchung ergibt sich ein wesentlicher Aspekt der Fragestellung der vorliegenden Arbeit: Hat der Kirchenmusiker und Komponist Hugo Distler in der Liturgie bewusst oder unbewusst Defizite im Hinblick auf die Ausdrucksmöglichkeit von Leiden in und durch Formen der Liturgie erkannt, denen er durch ein Werk, das zugleich objektive wie subjektive Bedeutung hat, Abhilfe zu schaffen versucht?

⁸¹ BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben*.

⁸² Vor dem Horizont konkreter theologischer und anthropologischer Phänomene untersucht Hildegund Keul das Phänomen der Verletzlichkeit: KEUL, Hildegund; MÜLLER, Thomas (Hrsg.), *Verwundbar. Theologische und humanwissenschaftliche Perspektiven zur menschlichen Vulnerabilität*, Würzburg 2020. Ähnlich der Tagungsbericht: SPRINGHART, Heike; THOMAS, Günther (Hrsg.), *Exploring Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Heidelberg 2017. Beide Arbeiten erscheinen unverzichtbar für ein theologisches Verständnis von Verletzlichkeit, sind in ihrer thematischen Fokussierung aber zu spezifisch, um in unserem Kontext Anwendung zu finden. Ergiebig im Hinblick auf eine «Theologie der Verletzlichkeit» scheinen mir darüberhinaus Publikationen nordamerikanischer (im weitesten Sinne) feministischer Theologinnen (etwa Culp, O'Donnell, Gandolfo u.a.).

⁸³ OMMEN, *Suffering in Worship*.

3.4 Rezeption Hugo Distlers

Als nicht nur ihrer Titel wegen besonders typische Beispiele einer fast unüberschaubaren Fülle von Publikationen, die in Hugo Distler einen Vorreiter inhaltlich und stilistisch zeitgemäßer Kirchenmusik sehen, sind vor allem die Texte Wolfram Schwingers,⁸⁴ Roman Summereders,⁸⁵ und Bernd Stegmanns⁸⁶ zu nennen.

Hervorzuheben sind in dieser Textgattung vor allem Beiträge Oskar Söhngens,⁸⁷ die in vertiefter Weise Musik in Verbindung zur Theologie zu bringen suchen, etwa seine Ansprache zum 6. Todestag Hugo Distlers⁸⁸ und sein Rückblick auf dessen Leben aus größerer Distanz.⁸⁹

3.5 Stilisierung und Objektivität

Der Großteil dieser Texte ist informativ und aufschlussreich im Hinblick auf biographische Daten, auf die Bedeutung Hugo Distlers selbst im Kontext der Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts oder im Hinblick auf, wenn man so will, Kirchenmusik als Praktische Theologie.

Zahlreiche dieser Texte – Epitheta wie «Wegbereiter»⁹⁰, «vollendet»⁹¹ u.ä. legen dies nahe – weisen allerdings eine stilisierende Deutung des Lebens Hugo Distlers auf, nämlich den eines «Rufers und Mahners»⁹² – in ähnlicher Weise, wie sie der *Titel* seiner ersten Biographie nahelegt – und rufen damit Polemiken auf den Plan, die sich einer mutmaßlichen «Legendenbildung» entgegenstellen.⁹³ Einschlägig sind in diesem

⁸⁴ SCHWINGER, Wolfram, *Früh vollendet. Hugo Distler*, in: *Fono Forum* (2 / 1963), 11-12. (Die in der auf diesen Artikel bezugnehmenden Literatur allenthalben anzutreffende Seitenangabe «50-51» ist unrichtig.)

⁸⁵ SUMMEREDER, Roman, *Hugo Distler als Wegbereiter der modernen Orgelkultur*, in: *Singen und Musizieren im Gottesdienst* 2 (1993), 80-88.

⁸⁶ STEGMANN, Bernd, *Niemand hat hie eine bleibende Statt. Hugo Distlers Geistliche Chormusik Opus 12*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2 (1999), 33-37.

⁸⁷ Dessen Rolle im sogenannten Dritten Reich wird freilich unter anderem von Hans Prolingheuer heftig diskutiert. Vgl. z.B. PROLINGHEUER, Hans, *Der Zeitgenosse und seine Legende*, in: *Der Kirchenmusiker* 5 (1995), Köln 2001 und die Repliken etwa von: AUDERSCH, Ludwig, (Reaktionen zu Hans Prolingheuer: *Hugo Distler. Der Zeitgenosse und seine Legende*), in: *Der Kirchenmusiker* 47 (1996), 28ff.; FISCHER, Johannes, (Reaktion zu Hans Prolingheuer: *Hugo Distler. Der Zeitgenosse und seine Legende*), in: *Der Kirchenmusiker* 47 (1996), 25-26. – Einen vorläufigen Abschluss dieser Diskussion bildet: PROLINGHEUER, Hans, *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz*, Köln 2001.

⁸⁸ SÖHNGEN, Oskar, *Am Grabe Hugo Distlers. Ansprache zum 6. Todestag*, in: *Musica* 3 (1949), 81-90.

⁸⁹ SÖHNGEN, Oskar, *Hugo Distler 1908-1942*, in: *Musica* 32 (1978), 296-297.

⁹⁰ SUMMEREDER, *Hugo Distler als Wegbereiter der modernen Orgelkultur*.

⁹¹ SCHWINGER, *Früh vollendet*.

⁹² HERRMANN, *Rufer und Mahner*. Ursula Herrmanns Lebensbeschreibung ist freilich viel nuancierter, als dass man ihr den Vorwurf der Simplifizierung machen könnte.

⁹³ Vgl. HERBST, *Hugo Distler und die Entstehung einer Legende*.

Zusammenhang vor allem Texte, die aufgrund Distlers fränkischer Herkunft sein Erbe reklamieren,⁹⁴ Texte seiner Zeitgenossen⁹⁵ und Arbeitskollegen.⁹⁶

Ein Gegengewicht hierzu bilden besonders die wissenschaftlich fundierte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Konrad Ameln und Hugo Distler durch Friedhelm Brusniak⁹⁷, auch Texte von Kompositionskollegen seiner Zeit in Süddeutschland⁹⁸ und schließlich Texte von Interpreten, in deren Lebenswerk das kompositorische Werk Hugo Distlers eine besondere Rolle spielt.⁹⁹

In diese Gruppe gehören auch jüngere Texte wie etwa die Arbeit Till Sainers.¹⁰⁰ Einen guten Überblick über die zeitgenössische Rezeption und deren kritische Würdigung bieten Volker Lanatowitz¹⁰¹ und Hauke Osada.¹⁰² Eine geographische Horizonterweiterung bietet Stefan Hanheide in seinem Überblick über das Bild Hugo Distlers in neueren anglo-amerikanischen Publikationen zur Musik im Dritten Reich.¹⁰³

⁹⁴ SUDER, Alexander; BAYERISCHER TONKÜNSTLERVERBAND (Hrsg.), *Komponisten in Bayern, Bd. 20: Hugo Distler*, Tutzing 1990.

⁹⁵ GRUSNICK, Bruno (Hrsg.), *Briefwechsel Hugo Distler und Hermann Grabner*, in: *Musica* 18 (1964), 55-65.

⁹⁶ GRUSNICK, *Wie Hugo Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde*.

⁹⁷ BRUSNIAK, Friedhelm, *Der Briefwechsel zwischen Konrad Ameln und Hugo Distler in den Jahren 1933 und 1935*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 169-182.

⁹⁸ Die wichtigsten sind sicherlich die Aufsätze seines Komponistenkollegen: BORNEFELD, Helmut, *Schöpferischer Historismus. Zur 50. Wiederkehr von Hugo Distlers Geburtstag*, in: *Musica* 12 (1958), Heft 3, 70-72.; DERS., *Hugo Distler und sein Werk*, in: *Musik und Kirche* 42 (1963), 145-155; DERS., ... denn ihre Werke folgen ihnen nach. Gedanken zum 25. Todestag Hugo Distlers am 1. November, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 34 (1967), 86-89.), seines in die USA emigrierten Schülers Jan Bender: BENDER, Jan: Bruno Grusnick, *Hugo Distler und ich*, in: SALTZWEDEL, Rolf; KOCH, Klaus Dietrich (Hrsg.), *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart-Neuhausen 1981, 23-25, und ein weiterer amerikanischer Beitrag: BERGAAS, Mark: *Hugo Distler and His Church Music in the United States*, in: *Festschrift für Bruno Grusnick*, in: SALTZWEDEL, Rolf; KOCH, Klaus Dietrich (Hrsg.), *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart-Neuhausen 1981, 26-34.

⁹⁹ FISCHER-DIESKAU, Klaus, *Begegnungen mit Hugo Distler. Mensch und Werk*, in: *Musik und Kirche* 62 (1992), 342-345.

¹⁰⁰ SAILER, Till, *Hugo Distler in Strausberg. Die letzten Jahre des Komponisten der Weihnachtsgeschichte. Texte – Gespräche – Briefe*, Berlin 2008.

¹⁰¹ LANATOWITZ, Volker, *Hugo Distler in der zeitgenössischen Presse. Untersuchung an ausgewählten Musikzeitschriften*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 109-151.

¹⁰² OSADA, Hauke, *Hugo Distler im Spiegel der Lübecker Lokalpresse*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 153-167.

¹⁰³ HANHEIDE, Stefan; *Das Bild Hugo Distlers in neueren anglo-amerikanischen Publikationen zur Musik im Dritten Reich*, in: HANHEIDE, Stefan; SCHNOOR, Arndt (Hrsg.), *Nachrichten zur Distler-Forschung* 1 (1998), 5-8.

3.6 Das Dritte Reich als Kulminationspunkt der Biographie Hugo Distlers

Umfangreichere und kritischere Aufsätze sind in den letzten Dekaden entstanden, Arbeiten, die Hugo Distlers Rolle im zeithistorischen Kontext präziser würdigen: Zur Situation der Komponisten in Deutschland zwischen 1933 und 1945,¹⁰⁴ zum Verhältnis deutscher Chorkomponisten zum Dritten Reich,¹⁰⁵ zur Kompositionästhetik Hugo Distlers¹⁰⁶ und zu seinen Vertonungen politischer Texte.¹⁰⁷

Alle diese Arbeiten beleuchten, bevor sie des näheren auf Hugo Distler eingehen, die grundsätzlichen Arbeitsbedingungen der Komponisten seiner Zeit. Die entscheidende Wende ereignet sich demnach 1934: «Der Nationalsozialismus setzt vor die Bewertung des Werkes die Wertung der schaffenden Persönlichkeit.»¹⁰⁸ Mit dieser Aussage erklärt die «NS-Kulturgemeinde», dass es nicht das *Werk* sei, das den *Künstler* rechtfertige; sondern erst die *Ideologiekonformität* des *Menschen* gestatte diesem eine künstlerische Äußerung. Damit stellt sich der NS-Staat bewusst in eine Tradition,¹⁰⁹ die Musik dem Staatskult dienstbar zu machen versucht.

Die Realität Hugo Distlers im Dritten Reich ist facettenreich. Trotz im Laufe der Jahre zunehmender Anfeindung vonseiten nationalsozialistischer Kräfte ist Hugo Distlers Musik weder explizit verboten, noch hat der Komponist versucht, sich offizieller Anerkennung zu versichern, indem er sich dem Regime angedient hätte. So ist etwa eine Auszahlung von 2000 Reichsmark an ihn durch das Propagandaministerium¹¹⁰ nicht auf eine Ergebenheitsadresse seitens des Komponisten zurückzuführen, sondern entspricht schlicht einem entsprechenden Verteilungsschlüssel, an dem alle (nicht einem Kompositionsverbot unterliegenden) Komponisten partizipieren.¹¹¹ Nicht einmal

¹⁰⁴ HANHEIDE, Stefan, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung. Zur Situation der Komponisten in Deutschland 1933 – 1945*, in: HANHEIDE, Hugo Distler im Dritten Reich, 17–34.

¹⁰⁵ NORDMANN, Abélia, *Kann man das Singen? Vom Verhältnis deutscher (Chor)komponisten zum Dritten Reich. Hugo Distler, Carl Orff, Hans Pfitzner* (Masterarbeit), Basel 2013.

¹⁰⁶ HIEMKE, Sven, *Dem Willen des Volksganzen zugänglich sein. Zur Kompositionästhetik Hugo Distlers*, in: HANHEIDE, Hugo Distler im Dritten Reich, 43–57. – In diese Reihe gehören auch: LEMMERMANN, Dirk, *Singen macht deutscher. Anmerkungen zum Fest der deutschen Chormusik und zur Uraufführung des Mörrike-Chorliederbuches*, in: HANHEIDE, Hugo Distler im Dritten Reich, und HANHEIDE, *Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler*, in: Schütz-Jahrbuch (Jg. 31), Kassel 2009, 7–14.

¹⁰⁷ SCHMIDT-RHAESA, Philip, *Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte* in: HANHEIDE, Hugo Distler im Dritten Reich, 59–80.

¹⁰⁸ Frankfurter Zeitung, 30. 11. 1934, zit. nach: WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (1966), Frankfurt / Main 1983, 379, zit. nach: HANHEIDE, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung*, in: HANHEIDE, *Distler im Dritten Reich*, 17.

¹⁰⁹ PRIEBERG, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt / Main 1982, 363, zit. nach: HANHEIDE, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 17–34, 17.

¹¹⁰ HANHEIDE, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 17–34, 22.

¹¹¹ Ebd.

Distlers Parteizugehörigkeit¹¹² kann als unbedingtes Indiz nationalsozialistischer Ge- sinnungstreue gelten.¹¹³

Überhaupt lässt sich von keinem Komponisten sagen, er habe sein Werk gänzlich in den Dienst des Reiches gestellt; auch kann man umgekehrt nicht von einer gleichsam nationalsozialistischen Stilepoche sprechen.^{114,115,116}

Betrachtet man aber gleichsam die Schnittmenge dieser beiden Tatbestände, so ist auch bei den nicht offiziell verbotenen Komponisten der Anpassungsdruck nicht zu unterschätzen.¹¹⁷ Neben den expliziten Verbote stehen die ständige Unsicherheit durch wechselnde Zuständigkeit der Ministerien und Kammern, und «gerade diese Un- durchsichtigkeit in Sachen zulässiger Musik, gepaart mit Wissen um die Gewaltbereit- schaft des Staates und seiner Vollstrecker»¹¹⁸ ist der Anpassungsbereitschaft und dem vorauselenden Gehorsam in hohem Maße förderlich¹¹⁹ und führt dazu, dass selbst konkreten Kompositionen oft eine gewisse Ambivalenz eigen ist, wie sich etwa an Distlers Motette «Wach auf, du deutsches Reich» op. 12, 3 zeigen lässt.¹²⁰

So komponiert Distler Werke, die mit der nationalsozialistischen Ideologie durchaus konform gehen,¹²¹ und er ist beteiligt an Publikationen, die nationalsozialistisches Lied- und Gedankengut verbreiten.¹²² Doch in all diesen ist eine Ambivalenz spürbar: Distler singt nicht im Chor der Verherrlicher. Die Kompositionen sind einschlägigen

¹¹² Distler wird Mitglied der NSDAP am 1. Mai 1933 (Vgl. SCHLÜTER, *Innere Emigration*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 35–42, 42.)

¹¹³ HANHEIDE, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 17–34, 24.

¹¹⁴ A.a.O., 23.

¹¹⁵ Etwas anders verhält es sich indes beispielsweise in der früheren Sowjetunion; vgl. dazu die Arbeiten Sigrid Neefs und Hermann Danusers: DANUSER, Hermann, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009, NEEF, Sigrid, *Die Opern Dmitri Schostakowitschs* (Schostakowitsch-Studien, Bd. 8 und *Studia slavica musicologica*, Bd. 47), Berlin 2010.

¹¹⁶ «Es dürfte problematisch sein, die Akzeptanz dieses Stils im NS-Staat als einen Beweis von Anpas- sungsmentalität anzusehen, wie die oben dargelegte Heterogenität der ästhetischen Vorstellungen und kompositorischen Möglichkeiten im Dritten Reich belegen. Überhaupt stehen der Musikwissenschaft noch keine Mittel zur Verfügung, eine musikalische Kompositionswise als eindeutig nationalsozialistisch zuzuweisen.» HANHEIDE, *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 17–34, 33.

¹¹⁷ A.a.O., 20.

¹¹⁸ A.a.O., 26.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Vgl. a.a.O., 26–33. Stefan Hanheide zeichnet anhand der Quellenlage und der Editionsgeschichte des der Motette zugrundeliegenden Kirchenliedes eindrucksvoll zunächst nach, dass der Titel der Motette nicht zurückgeht auf Hugo Distler selbst, sondern auf die Publikation des Liedes durch die Zeitschrift «Musik und Kirche» (1933), und wie die Motette – auch der kirchlich-patriotische Flügel der Jugendbe- wegung und die völkische Erneuerungsbewegung waren sich auf musikalischer Ebene verhängnisvoll nahegekommen – sowohl als deutschnationaler wie auch als subversiver «Weckruf» verstanden wer- den konnte; er zeigt andererseits aufgrund minutiöser biographischer und werkgeschichtlicher Studien, dass sie wohl nur in letzterem Sinne zu hören ist – ihre Uraufführung 1937 war denn auch nationalso- zialistischer Kritik ausgesetzt. – Bedauerlicherweise verzichtet Hanheide auf den naheliegenden Hin- weis, dass der Titel der Motette bereits durch seinen Anklang an das Lied «Wach auf, du deutsches Land» von Martin Luthers Mitarbeiter Johann Walter aus dem Jahr 1561 (mit dem Distlers Motette indes weder textlich noch musikalisch etwas verbindet) ein breites Spektrum von Ambiguitäten evoziert.

¹²¹ SCHMIDT-RHAESA, *Neue Musik für einen neuen Staat*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 59–80, 59.

¹²² Ebd.

Umständen geschuldet, keiner der von Distler vertonten Texte «enthält explizit und originär nationalsozialistisches Gedankengut ...»¹²³. Die meisten solcher in zeitgenössischen Publikationen wiedergegebenen Werke verzichten gänzlich auf nationalistische oder gar militärische Anspielungen;¹²⁴ andere bewegen sich «im „üblichen“ Rahmen eines – gleichwohl fragwürdigen – starken nationalen Selbstwertgefühls».¹²⁵

All diese Beiträge lassen den Schluss zu, dass es nicht vollends verständlich ist, aus welchen Gründen sich vor allem in der unmittelbaren Nachkriegsliteratur über Hugo Distler im Hinblick auf dessen persönliches und Arbeitsverhältnis zum Nationalsozialismus allzu oft eine Lücke auftut; denn die im Nachhinein erfolgende Klärung des Sachverhalts erscheint «viel schädlicher als die rechtzeitige sorgfältige Dokumentierung und Differenzierung».¹²⁶

Im Gegensatz zu den eher stilisierenden Texten zeigt sich Distler in kritischerer Würdigung also weder als *der Märtyrer* noch *der Nationalsozialist*. Künftige Distlerforschung hat demnach, will sie «der komplexen Persönlichkeit des Komponisten» gerecht werden¹²⁷ in besonderer Weise die «Zwiespältigkeit und Diskontinuität» auszuleuchten.¹²⁸ Hermeneutisch gilt:

«Angesichts des unendlichen Unrechts und der ungezählten Greueltaten des Dritten Reiches fällt es schwer, all diejenigen, die das NS-Regime mitgetragen haben, in ihren Motiven zu verstehen, es sei denn mit der Absicht der persönlichen Ehrenrettung einzelner. Dennoch bereitet zweifellos erst eine verstehende Herangehensweise, die nach dem Begründungszusammenhang von Motiv und Geschichte fragt, den Boden für eine Auseinandersetzung, die dazu beitragen kann, die singulären unheilvollen Ereignisse des Dritten Reiches von den möglichen soziologischen Konstellationen der heutigen und der zukünftigen Zeit zu trennen. Der zunehmende Rechtsradikalismus und die jüngere politische Entwicklung überhaupt verbieten es, die bloße Feststellung faschistischer oder andersartiger radikaler Implikate einzelner als hinlänglichen Ausdruck der eigenen Distanz zu akzeptieren. Letztlich wurzelt jeglicher Radikalismus in diesem betonten Unbeteiligt-Sein und der Verweigerung des Verstehen-Wollens.»¹²⁹

¹²³ A.a.O., 63.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ A.a.O., 59.

¹²⁷ HIEMKE, *Dem Willen des Volkes zugänglich sein*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 43–58, 45.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ A.a.O., 56.

3.7 Spezialfragen zum Werk Hugo Distlers

Vornehmlich aus den sechziger und siebziger Jahren existiert zu Spezialfragen eine Reihe kleinerer Untersuchungen, Gelegenheitsschriften, Qualifikationsarbeiten, die unpubliziert sind und lediglich in maschinenschriftlicher Fassung im Hugo-Distler-Archiv in Lübeck¹³⁰ greifbar sind.

Das Werk Hugo Distlers vor seinem eigenen musikgeschichtlichen Hintergrund nimmt Sabine Kruse in den Blick,¹³¹ das Werk Hugo Distlers vor dem Hintergrund seiner eigenen theologischen Aussagen untersucht Christoph Planck.¹³² Auch wenn er Distlers innere religiöse Verbundenheit mit dem, was dessen Tätigkeit als Kirchenmusiker ausmacht, vielleicht ein wenig zu eindimensional herausstellt – und auf diese Weise wiederum an der «Legendenbildung» teilhat – enthält seine Schrift viele kluge theologische Beobachtungen anhand Distlerscher Werke; bereits Planck fällt anhand Distlers musikalischer Arbeiten nicht nur auf, dass die Antinomie zwischen «Unruhe» und «Ruhe» für Distler eine besondere Rolle spielt,¹³³ sondern auch, welch entscheidende Bedeutung das Motiv der Angst für Distlers Leben wie für sein Komponieren besitzt:

In der Welt habt ihr Angst op¹³⁴ 12 Nr. 7. Diese Motette hat Distler zum Tode seiner Schwiegermutter im März 1936 geschrieben. Besonders an ihr ist, daß ihr als Text kein Lied, sondern ein Bibelwort zugrunde liegt (Joh. 16,33) und daß hier einmal ausgesprochen wird, was der Grund für [Distlers] Sehnsucht nach der Ewigkeit ist.¹³⁵

Planck gelingt es schließlich, die beiden Themenkreise der Unruhe und der Angst zusammenzuschauen und dem Doppelmotiv von Ruhe und Frieden gegenüberzustellen:

«In dieser kurzen Motette bricht ein furchtbarer Gegensatz auf: Die Zerrissenheit und Angst am Anfang, Friede und Ruhe im Choral am Schluß, in der Mitte das Sieghafte. Hier offenbart sich, was Distler selten¹³⁶ geäußert hat, dass er nämlich selbst – bei all seiner Fröhlichkeit – diese Angst gehabt hat. Er schreibt im selben Brief [Hugo Distlers Abschiedsbrief, d. Verf.]: „Wer weiß wie Du, welche Lebensangst in mir gesessen hat, seit ich lebe? Alles, was ich schaffte, stand unter diesem Zeichen.“ Es ist nicht von ungefähr, daß Distler diesen Text gewählt hat. Es ist auch richtig, daß er auf seinem Grabstein steht. In dieser kurzen Motette haben wir wohl den Schlüssel zu diesem ganzen Problemkreis: Distler litt furchtbar unter dem Leben. Darum sehnte er sich nach der Ewigkeit. Das erklärt die Hingezogenheit zu diesen Texten und innerhalb dieser Texte zu der oft zu beobachtenden musikalischen Betonung von „Ruhe“ und „Frieden“ (op. 5, 36; op. 12, Nr 2, 14; Nr. 2, 7 und öfter).»¹³⁷

¹³⁰ Über das Archiv selbst siehe: SCHNOOR, Arndt, *Das Hugo-Distler-Archiv*, in: HANHEIDE; SCHNOOR, *Nachrichten zur Distler-Forschung* 1 (1998), 5–8.

¹³¹ KRUSE, Sabine, *Das Werk Hugo Distlers. Probleme des Komponierens in der Zeit von 1920 – 1945* (masch., unveröff.), Lübeck 1978 (Hugo-Distler-Archiv).

¹³² PLANCK, Christoph, *Theologische Aussagen im Werk Hugo Distlers* (masch., unveröff.), Schömberg 1961 (Hugo-Distler-Archiv).

¹³³ A.a.O., 22f.

¹³⁴ Sic (ohne Punkt).

¹³⁵ A.a.O., 25.

¹³⁶ Muss wohl heißen: «selbst».

¹³⁷ A.A.O., 26.

3.7.1 Untersuchungen zum Totentanz op. 12, 2

Eine kleinere Reihe weiterer Untersuchungen, die ebenfalls unpubliziert sind und ebenfalls lediglich im Hugo-Distler-Archiv in Lübeck greifbar sind, behandeln die Totentanzmotette Hugo Distlers: die musikalische Analyse der Komposition selbst,¹³⁸ den Einfluss Leonhard Lechners auf dieselbe,^{139,140} die Totentanzmotette vor dem Horizont von Todeserfahrungen in der Musik des 20. Jahrhunderts,¹⁴¹ und insonderheit die Beziehung der gesungenen und gesprochenen vorgetragenen Texte der Motette.¹⁴² Die Stärken all dieser Gelegenheitsschriften liegen in ihrer Fokussierung auf ihr Thema und in den zumeist sorgfältigen Analysen, die sie vorlegen; ihre Fokussierung erweist sich andererseits als Nachteil, wenn man versucht, größere Zusammenhänge aus Erkenntnissen dieser Arbeiten abzuleiten. Indem sie sich im wesentlichen auf Primärliteratur stützen, fehlt ihnen gelegentlich der Horizont, den die Einbeziehung von Sekundärliteratur geboten hätte. In Bezug auf die vorliegende Arbeit erfüllen viele von ihnen das Erfordernis als wichtige Vorarbeit aus musiktheoretischer Hinsicht, eröffnen aber gleichzeitig das Desiderat tiefergehender theologischer Überlegungen.

Auch innerhalb der Anzahl dieser «kleineren Arbeiten» fällt auf, in welchem Maße Autorinnen an ihnen beteiligt sind.

Was diese Arbeiten verbindet, ist, dass in ihnen die Ernsthaftigkeit Distlers zum Ausdruck kommt, die existentielle Rückhaltlosigkeit seines Lebens und Komponierens. Distler geht seinen eigenen Weg, er geht den Weg, den er gehen muss:

¹³⁸ PAUL, Anna Maria, *Hugo Distler: Totentanz, Motette zum Totensonntag. Eine Analyse* (masch., unveröff.) Frankfurt 1982/83 (Hugo-Distler-Archiv). Hierbei handelt es sich um eine außergewöhnlich sorgfältige musikalische Analyse der Motette (unter Voranstellung überblicksartiger analytischer Bemerkungen zu den übrigen Motetten der *Geistlichen Chormusik op. 12*). Wichtig ist auch die Veranschaulichung der Geschichte des Totentanzes als Kunstform (basierend auf der Arbeit Helmut Rosenfelds, s.o. – Unklar bleibt in dieser Arbeit leider die Chronologie der Beziehung zwischen dem Lübecker und dem Revaler Totentanz). Anna Maria Paul macht, im Unterschied zu anderen vergleichbaren Arbeiten, reichen, wenn auch hier und da etwas unkritischen Gebrauch von der Sekundärliteratur.

¹³⁹ MEYERS, Klaus, *Distlers Totentanz unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses der Deutschen Sprüche vom Leben und Tod Leonhard Lechners* (masch., unveröff.), Hamburg 1965 (Hugo-Distler-Archiv). – Klaus Meyers stellt die interessante These einer theologischen Entwicklung von «Dämmerung» zu «Licht» innerhalb der Texte der Totentanzmotette auf (A.a.O., 8f.)

¹⁴⁰ LUSTIG, Hans-Joachim, *Der Totentanz bei Leonhard Lechner und Hugo Distler*, (masch., unveröff.), Lübeck 1992 (Hugo-Distler-Archiv). – Diese Arbeit zeichnet sich gegenüber den oft sehr persönlich gefärbten Gelegenheitsarbeiten zwar einerseits durch analytische Tiefenschärfe und Klarheit aus; die Beschreibung der Wort-Ton-Beziehungen in der Motette (S. 59–85) nimmt sich jedoch zuweilen (ebenso wie die Ursachenbeschreibung des Suizids Hugo Distlers, S. 45) etwas simplifizierend aus. Die Zusammenhänge zwischen Leonhard Lechners *Deutschen Sprüchen von Leben und Tod* sind indes sehr plausibel aufgeführt.

¹⁴¹ SIELEMANN, Christiane, *Todeserfahrungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Totentänze von Hugo Distler und Cesar Bresgen nach Bildvorlagen des späten Mittelalters* (masch., unveröff.), Bielefeld 1991 (Hugo-Distler-Archiv). – Diese umfangreiche Arbeit ist nicht lediglich komparatistisch, sondern darüberhinaus bedenkt sie, wie anhand der in ihrer Arbeit behandelten künstlerischen Beiträge das Thema Tod auch didaktisch vermittelt werden kann.

¹⁴² VORNHOLT, *Der Totentanz von Hugo Distler*.

«Nur wer von der Mannigfaltigkeit der damaligen „Neuen Musik“ weiß», schreibt etwa Sabine Kruse, «kann den Weg eines einzelnen Komponisten beurteilen, kann verstehen, welchen Weg er wählte und welchen – bewußt – nicht. Eine Belastung war die Herrschaft des Nationalsozialismus, eine andere Auseinandersetzung die mit der modernen Musik und dem Erbe beziehungsweise der Hypothek der Vergangenheit.» Und sie fährt fort: «Distler ist seinen Weg mit konzessionsloser Konsequenz zu Ende gegangen. „Die authentischen Künstler [der Gegenwart]“, sagt Adorno, „sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“¹⁴³ «Wer in Distler dieses Grauen überhört, das ihn ebenso in sein Werk wie in seinen Tod trieb, wer ihn zu einem schönen Augenblick befriedigenden Genusses verniedlicht, der dürfte ihn schlecht verstanden haben.»¹⁴⁴

Der musikgeschichtliche Ort Hugo Distlers, so ergänzt Sabine Kruse, sei durch ein Paradox gekennzeichnet:

«Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten jener Epoche, dass die Kirchenmusik einen Höhepunkt erreichte zu dieser Zeit, da das Ende von Christentum und Kirche vorausgesagt wurde. Auch sie ist ein Teil der Neuen Musik, allerdings mit einem ganz anderen Selbstverständnis, als es die nichtkirchliche klassische Musik für sich beanspruchte.»¹⁴⁵

Besondere Erwähnung verdient eine publizierte Arbeit aus den Vereinigten Staaten, die plausible Überlegungen zum Verständnis der Kompositionstechnik enthält, die aber auf der Grundlage eines eigentlich nebensächlichen historischen Irrtums unrichtige Schlussfolgerungen von erheblicher Tragweite zieht. Die Autorin, Alison Elizabeth Allerton, schlüsselt Distlers Kompositionstechnik überzeugend nach historischen Vorbildern auf und weist als einzige auf den in der amerikanischen Musiktheorie gebräuchlichen und für das Verständnis der Satztechnik Distlers so wichtigen Begriff der *Quartal Harmony* hin, nimmt aber – offenkundig aufgrund mangelhafter Rezeption der deutschsprachigen Quellen – irrtümlicherweise an, op. 12, 2 sei für den Sonntag Allerheiligen bestimmt und zieht auf Grundlage dieser These das Fazit, Distler habe möglicherweise bereits acht Jahre vor seinem Suizid – an einem 1. November – diesen geplant.¹⁴⁶

Zur Totentanzmotette selbst existiert noch eine weitere, ebenfalls in Druck erschienene, Arbeit, jene von Andreas Schmidt über Hugo Distlers Totentanz,¹⁴⁷ die sich aber, angesichts ihres neueren Erscheinungsdatums im Hinblick auf die Rezeption der Sekundärliteratur, aber auch im Hinblick auf innere Kohärenz und sprachliche Gestaltung als Enttäuschung erweist. Lediglich Schmidts eindringlicher Vergleich der

¹⁴³ ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, 384.

¹⁴⁴ BORNEFELD, *Hugo Distler und sein Werk*, in: *Musik und Kirche* 33, 155, zit. nach: KRUSE, *Probleme des Komponierens in der Zeit von 1920 – 1945*, 1f.

¹⁴⁵ A.a.O., 15.

¹⁴⁶ ALLERTON, Alison Elizabeth, *Leave All That You Have, That You May Take All. What Hugo Distler's Totentanz Reveals About His Life and Music*, Baton Rouge, LA 2017. (Die Arbeit ist deklariert als «Doctoral Thesis» und besitzt etwa den Umfang einer Masterarbeit.)

¹⁴⁷ SCHMIDT, Andreas, *Hugo Distlers Totentanz Opus 12, Nummer 2. Biographischer Kontext, Konzeption und Stil* (Edition Forschung), Münster / Westfalen 2018.

Rhythmik mancher Passagen der Motette mit der Rhythmik des Gregorianischen Chorals ist aufschlussreich.¹⁴⁸

Eine umfassende und konkludente Besprechung des *Totentanz' op. 12, 2* bietet indes bereits Joachim Walter im Kontext einer umfassenden kunsthistorischen Arbeit des Lübecker Totentanzes, seiner Vorgänger und seiner Konsequenzen.¹⁴⁹ Dieser umfangreiche Band bietet zugleich einen wichtigen Überblick über die Literatur zum Totentanz als kunstgeschichtliche Gattung und hilft, Distlers entsprechende Komposition als Teil eines größeren Zusammenhangs und eines gelungenen Beispiels der Verlebendigung von Tradition zu beschreiben.

3.7.2 Untersuchungen zum Tonsatz Hugo Distlers

Neben diesen, in gewissem Sinne kulturell-theoretischen, Schriften und neben Hugo Distlers eigener musiktheoretischer Schrift, seiner Harmonielehre aus dem Jahre 1940,¹⁵⁰ existiert eine lange Reihe musiktheoretischer Monographien, die zum Teil auf den kleineren Arbeiten aufbauen und sie vertiefen, und die sich mit Distlers Kompositionswise auseinandersetzen; diese Untersuchungen reichen über den deutschsprachigen Raum hinaus.

Ursula von Rauchhaupt untersucht die geistliche Vokalmusik Hugo Distlers,¹⁵¹ Larry Palmer schließt auch seine Orgelmusik mit ein;¹⁵² den Kompositionsstil Hugo Distlers insgesamt nimmt zum ersten Mal Friedrich Neumann in den Blick.¹⁵³ Es folgen die ausführlichen Untersuchungen Angela Sievers',¹⁵⁴ die sich dem *Mörike-Chorliederbuch op. 19* widmet und Dirk Lemmermann, der den Blick auf das gesamte weltliche und geistliche Vokalwerk ausweitet.¹⁵⁵

¹⁴⁸A.a.O., 37f.

¹⁴⁹ WALTER, Joachim, *Hugo Distler: Totentanz und Thema mit zwölf Variationen über Es ist ein Schnitter, heißt der Tod*, in: FREYTAG, Hartmut (Hrsg.): *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln / Weimar / Wien, 1993, 375–379.

¹⁵⁰ DISTLER, *Funktionelle Harmonielehre*.

¹⁵¹ RAUCHHAUPT, Ursula von, *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema Musik und Gottesdienst*, Gütersloh 1963.

¹⁵² PALMER, Larry, *Hugo Distler and His Church Music*, Saint Louis, MO 1967. Mehr dazu s.u.

¹⁵³ NEUMANN, Friedrich, *Anmerkungen zum Kompositionsstil Hugo Distlers*, in: *Musikerziehung* (1979), 16–21.

¹⁵⁴ SIEVERS, Angela, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers, dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch*, Wiesbaden 1989.

¹⁵⁵ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*. – Es existiert darüber hinaus eine Reihe von Aufsätzen, die sich Einzelwerken oder bestimmten Werkgruppen widmen, etwa: TÖPEL, Michael, *Hugo Distlers Cembalokonzerte*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv 2* (1999), 38–44 oder DERS., *Hugo Distlers Schauspielmusik zu Ludwig Tiecks Ritter Blaubart*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv 2* (1999), 5–18.

Neben dem Hinausgehen über alte Vorbilder (und dem Aufnehmen auch neoklassizistischer Elemente) sieht Angela Sievers Distlers stilistische Idiomatik vor allem im Rhythmischen,¹⁵⁶ in latenter oder offener Polymetrik¹⁵⁷ und in entsprechenden über die Alte Musik hinausgehenden Notationsverfahren.¹⁵⁸ Sie beschreibt die Verwandtschaft von Distlers Kompositionstechnik mit Satztechniken der sogenannten Alten Musik: Auffallend sei an Distlers Stil der fast durchgängig polyphone Satz, verbunden mit einer reichen Melismatik; gelegentlich beobachte man Cantus-Firmus-Techniken; in vielen Stücken alternierten im engeren Sinne polyphone Stellen mit Abschnitten in Fauxbourdon.¹⁵⁹ Neu gegenüber diesen Stilmitteln älterer Satztechnik sei die extensive rhythmische Orientierung an Duktus und Deklamation des Textes. Distlers Tonalität sei überwiegend frei von tonalen Schwerpunkten, gelegentlich begegne man modalen¹⁶⁰ oder pentatonischen Abschnitten,¹⁶¹ die Dissonanzbehandlung sei überwiegend frei,¹⁶² bediene sich aber historisierend älterer Einführungs- und Auflösungsformeln. In Bezug auf die harmonische Analyse geht Sievers nicht weiter ins Detail. Obwohl sie mit der Erwähnung von Modalität und Pentatonik eine Brücke von ihrer Beschreibung des Rhythmischen in den Bereich des Harmonischen schlägt, erkundet sie dieses Feld nicht näher.

An dieser Stelle geht Dirk Lemmermann einen Schritt weiter. Eingehend untersucht und beschreibt er Distlers Harmonik anhand einer Auswahl der Chorwerke aus dem *Mörike-Chorliederbuch op. 19* (1939) und macht die Verbindung von Text und Musik anschaulich. Allerdings geht er nicht soweit, Distlers Harmonik zu systematisieren. Im Gegenteil: Anlässlich der Analyse von «Denk es, o Seele» op. 19, Nr. 21 kapituliert er gleichsam vor Distlers Harmonik und bemerkt: «Ein Grundproblem des Distlerschen Stils wird hier evident: Aus der Linearität der Stimmen entwickeln sich – mit traditionellen Mitteln nicht mehr erfassbare – harmonische Gebilde, die besonders durch ihre eigenwillige Dissonanzbehandlung auffallen.»¹⁶³

Hervorgehoben werden soll die bereits erwähnte – ältere – Untersuchung Larry Palmers, dessen besonderes Verdienst darin liegt, die Musik Distlers, deren Grundlage gewissermaßen die deutsche Sprache ist, für den angelsächsischen, näherhin den nordamerikanischen Sprachraum zu erschließen,¹⁶⁴ und der im Unterschied zu Sievers und Lemmermann Distlers Kirchenmusik in den Blick nimmt. So ist sein gattungsmäßiger Horizont ein breiterer als der Sievers' und Lemmermanns. Seine Untersuchung erfasst nicht nur die – geistliche – Vokalmusik, sondern auch die Orgelmusik und

¹⁵⁶ SIEVERS, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers*, 125.

¹⁵⁷ A.a.O., 127.

¹⁵⁸ A.a.O., 126.

¹⁵⁹ A.a.O., 128.

¹⁶⁰ A.a.O., 130ff.

¹⁶¹ A.a.O., 129.

¹⁶² A.a.O., 130ff. – Vgl. auch die «Quintenproblematik»: A.a.O., 134 u. 136.

¹⁶³ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 37.

¹⁶⁴ PALMER, *Hugo Distler and His Church Music*.

deckt damit das Gesamte der Kirchenmusik Distlers zumindest überblicksartig ab. Palmers Stärke liegt in der präzisen terminologischen Beschreibung des Tonsatzes und in der Aufdeckung kompositionsgeschichtlicher Vorbilder. Das Besondere an Distlers Kompositionsstil sieht er wie Sievers im Bereich der Rhythmik; anders als sie widmet er auch der Form der Werke Distlers besondere Aufmerksamkeit; doch auch er streift die Harmonik Distlers nur *en passant*.

Die umfangreiche Studie Winfried Lüdemanns¹⁶⁵ widmet sich in erster Linie der Instrumentalmusik Hugo Distlers, ist aber ihrer kompositionstheoretischer Einsichten wegen auch im Hinblick auf seine Vokalmusik von erheblicher Bedeutung.

Die ebenfalls bedeutende Untersuchung von Sven Hiemke über den Einfluss des lutherischen Chorals im kompositorischen Werk Hugo Distlers¹⁶⁶ muss in unserem Zusammenhang leider unberücksichtigt bleiben, da im *Totentanz op. 12, 2* keine choralgebundenen Sätze vorliegen.

3.7.3 Untersuchungen zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers

Abgesehen von seinem Lehrwerk zum Tonsatzunterricht¹⁶⁷ und ebenso abgesehen von seiner Auffassung von Kirchenmusik als «Evangelium»¹⁶⁸ lässt sich Hugo Distler in umfangreicher Weise über seine eigene musikalische Ästhetik vernehmen. Zwar äußert er sich über seine Vorstellungen in hoch idealisierender Weise, doch lassen sich essentielle Merkmale seiner Musikauffassung aus diesen Äußerungen extrahieren.

Musik ist für ihn in erster Linie nicht nach außen gehende «Darstellung» als vielmehr ein persönlicher Dialog.¹⁶⁹ Solche Musik kann nicht nur *ornans* des Textes, sondern muss selbst Exegese sein.¹⁷⁰ Und natürlich muss solche Musik dem Kriterium der Deutlichkeit genügen. Distler – kein Wissenschaftler – sagt das ganz unbeholfen und mit dem Vokabular seiner Zeit; aber seine Haltung verschafft sich doch zwischen den Zeilen Raum:

«Wir bewundern an der alten Musik die lapidare Ausdruckskraft, die tief verwurzelt ist im Volkstümlichen, Heimatlichen, Nationalen. Ihre Ursprünglichkeit, Echtheit, Schlichtheit, ihre Deutlichkeit ist

¹⁶⁵ LÜDEMANN, Winfried, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* (Collectanea musicologica, Bd. 1), Augsburg 2002.

¹⁶⁶ HIEMKE, Sven, *Der lutherische Choral im Schaffen von Hugo Distler und Ernst Pepping*, in: DREMEL, Erik und POETZSCH, Ute (Hrsg.), *Choral, Cantor, Cantus firmus. Die Bedeutung des lutherischen Kirchenliedes für die Schul- und Sozialgeschichte* (Hallesche Forschungen, Bd. 17), Halle 2015, 159–167.

¹⁶⁷ DISTLER, *Funktionelle Harmonielehre*.

¹⁶⁸ DISTLER, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329, 1325.

¹⁶⁹ DISTLER, *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: *Lübeckische Blätter* 76 (1943), 54f., zit. nach: SIEVERS, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers*, 29f.

¹⁷⁰ A.a.O., 30.

späteren Geschlechtern verlorengegangen. Unsere Zeit sehnt sich wiederum nach solcher Ungebrochenheit.»¹⁷¹

Diese Haltung macht es plausibel, dass für Distler eine Rückkehr zur Stileinheit zwischen weltlicher und geistlicher Musik, die bis Bach gegolten hatte, unumgänglich ist, weil beide – die weltliche und die geistliche Sphäre – ihren Ursprung in Gott haben¹⁷² und deshalb nur von dorther ihre Zukunft kommen könne.^{173,174}

Diesen Maßstab setzt Distler für seine eigene Musik:

«So ist es ein wesentliches Merkmal der Werke Distlers, daß Distler nicht einen Stil für weltliche Musik und einen andersartigen für geistliche Musik kennt; so ist seine vom Text her weltliche Musik ebenso durchdrungen vom Geiste der Ernsthaftigkeit, Tiefe und – unter Umständen religiösen – Innigkeit und lapidaren Ausdrucksstarkt, wie sie ihn bei Schütz'schen Werken und in besonderem Maße in dessen Matthäuspassion beeindruckt hat.»¹⁷⁵

Auch ist zu erkennen, wie Distler seine eigene Ästhetik in Klang umsetzt. Wenn Musik einerseits intimer, andererseits gemeinschaftsstiftender Dialog sein soll, berührt dies die Frage von Individualität und Gemeinschaft überhaupt, einer Dichotomie, die sich gleichsam symbolisch abgebildet findet in Polyphonie und Tonalität, so dass

«alle Stimmen in ihrer Vielheit zwar Recht und Pflicht haben, ihre Selbständigkeit zu wahren, doch eben diese Selbständigkeit stets einer hohen Gesamtidee zu opfern¹⁷⁶ bereit sein müssen: der *Tonalität*.»¹⁷⁷

Gerade dies Verständnis gibt uns aber einen entscheidenden, von Distlers Aussage abweichenden, Anhaltspunkt: Polyphonie und Tonalität – diese beiden erscheinen bei Distler – nicht eigentlich in einer «Krise» –¹⁷⁸ und doch – und dabei mit der Person des Komponisten geheimnisvoll verwandt – zutiefst verletzlich und, wenn auch hinter der Maske der Ironie, der Gefahr der Zurückweisung¹⁷⁹ ausgesetzt:

«Die Chaconne wird Grabner entweder ganz ablehnen oder sehr loben, denk' ich: ich bin nämlich eigensinnig: ich habe mir vorgenommen, weder einen Akkord noch ein Vorzeichen zu schreiben ... In der

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ A.a.O., 30f.

¹⁷⁴ Entsprechend zu Bonhoeffer: "Religionless Christianity does not recognize the traditional division of reality into sacred and profane realms. It concedes just 'the one realm of the Christ-reality (Christuswirklichkeit), in which the reality of God and the reality of the world are united.'" HOOTON, Peter, *Bonhoeffer's Religionless Christianity in Its Christological Context*, London 2020, 5.

¹⁷⁵ SIEVERS, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers*, 31.

¹⁷⁶ Schon der Terminus wäre signifikant, wäre er nicht im Jargon der Zeit – leider – einer semantischen «Inflation» ausgesetzt gewesen.

¹⁷⁷ DISTLER, Hugo, Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit, in: Lübeckische Blätter 76. Jg. (1943), 56, zit. nach: SIEVERS, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers*, 32.

¹⁷⁸ Vgl. KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*.

¹⁷⁹ «... [einer] Flut leidvoller fröhlicher Erfahrungen des rigorosen Abgelehntwerdens ...» DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühwollendeten*, 23.

Stimmführung – sie ist streng vierstimmig – war ich äußerst frei, da gibt's Quinten- und Quarten-¹⁸⁰ und Septimen- und Sekundleitern, keine Stimme kümmert sich um die andere besonders viel. Die Sache ist ungefähr so, als wenn ein paar Freunde um den Nürnberger Ring gingen, der eine links rum, der andere übern Plärrer, nach einer bestimmten Zeit treffen sie sich schon irgendwo,¹⁸¹ je nachdem der andere schneller oder langsamer ging. Da gibt's natürlich oft reizende Rendezvous.»¹⁸²

3.8 Untersuchungen zum Totentanz als kunsthistorischer Gattung

3.8.1 Geschichte der Totentanzdarstellungen

Eine eigentliche Totentanzforschung war lebendig vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts; nennenswerte Veröffentlichungen erscheinen seitdem nur unregelmäßig.¹⁸³ Die wichtigste Arbeit zur Entstehung des Totentanzes und der kunsthistorischen Beziehung der verschiedenen europäischen Totentanz-Darstellungen untereinander ist die von Hellmut Rosenfeld.¹⁸⁴ Daneben ragt besonders der Aufsatz Uwe Pörksens¹⁸⁵ heraus, der Detailbeobachtungen anstellt, die auch für die Frage der Rolle der Musik innerhalb des Totentanzes von Bedeutung sind:

«Die eindringlichste Bewegung kommt in den Bilderbogen durch das Motiv des Tanzes und der Musik. Die Skelette bewegen sich, im Kontrast zu der statuarischen Bildlichkeit der Ständevertreter, fast immer ekstatisch. Es ist eine Verkehrung der Welt ... Die Todesgestalt scheint vor Leben zu zucken, sie vollführt groteske Tanzsprünge. Ihr häufigstes Attribut ist sinnigerweise das Musikinstrument, nicht das übliche Todessymbol der Sense und Sichel ...»¹⁸⁶

¹⁸⁰ Gemeint sind: «-parallelen».

¹⁸¹ Also gewissermaßen *kontingent, indeterminiert!*

¹⁸² An Ingeborg Heinsen, 29. 2. 1928, zit. nach: DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 59f.

¹⁸³ Hervorzuheben sind, in chronologischer Ordnung: FEHSE, Wilhelm, *Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Codex Palatinus Nr. 314 B. 79a-80bm*, Halle / Saale 1907; DÜRRWÄCHTER, Anton, *Die Totentanzforschung*, Kempten / München 1914; BUCHHEIT, Gert, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*, Berlin 1926; COSACCHI, Stephan, *Der Totentanz in Kunst, Poesie, und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965; BARTELS, Elisabeth, *Totentänze. Kunsthistorische Betrachtung*, in: JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978, 79–93; BULST, Neithard, *Der schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturge- schichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347–1352. Bilanz der neueren Forschung*, in: *Saeculum* 30 (1979), 45–67; FEST, Joachim, *Der tanzende Tod. Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Und sechsunddreißig Zeichnungen zum gleichen Thema «in spe» von Horst Janssen*, Lübeck 1986.

¹⁸⁴ ROSENFELD, Helmut, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Bedeutung* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 3), Köln / Wien, 1954, ²1968, ³1974.

¹⁸⁵ PÖRKSEN, Uwe, *Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert*, in: WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* (Germanistische Symposien, Berichts- bände 9), Stuttgart 1986, 245–262.

¹⁸⁶ A.a.O., 248.

3.8.2 Spezifika des Lübecker Totentanzes

Im Hinblick auf den Lübecker Totentanz als motivische Vorlage für Hugo Distler ist, neben einer Reihe kürzerer, zum Teil schon etwas in die Jahre gekommener Aufsätze zur Kunstgeschichte Lübecks,¹⁸⁷ die altehrwürdige, aber noch immer aktuelle Schrift Wilhelm Mantels aus dem Jahr 1873 (!),¹⁸⁸ der man die Beschreibungen sowohl des ursprünglichen als auch des erneuerten Totentanzes entnehmen kann, maßgeblich.

Von Bedeutung ist schließlich die erhellende Analyse der Tanzformen auf den Lübecker Totentanzgemälden durch Reinhold Hammerstein,¹⁸⁹ welcher glaubt, angesichts der Bewegungsdarstellungen auf den Lübecker Gemälden den französischen Branle¹⁹⁰ identifizieren zu können: «Der Branle kann als Kreisreigen oder als zielgerichtete Kette *en fil* getanzt werden. Sein charakteristisches Kennzeichen ist der Seitwärtsschritt mit dem Hin- und Herwiegen von einem auf den anderen Fuß.»¹⁹¹

Zu den Texten des Totentanzes, besonders zu dem spezifischen Text des Lübecker Totentanzes, existierte bis vor wenigen Jahren nur wenig Literatur. Zu nennen wären allenfalls die Arbeiten von Rudolf Cruel¹⁹² und Otto Gerhard Oexle.¹⁹³

Dem umfangreichen Band von Hartmut Freytag kommt hier das besondere Verdienst zu, eine große Lücke zu schließen und gleich zwei große Beiträge zu enthalten, die sich eingehend mit der Sprache des Lübecker Totentanz beschäftigen: die

¹⁸⁷ BENDA, Albert, *Wie die Lübecker den Tod gebildet*, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte* 6 (1892), 563–590; KUSCHE, Horst, *Der Lübecker Totentanz und das Revaler Totentanzfragment*, in: *Lübeckische Blätter* 80 (1938), 100f.; BROCKHAUS, Paul, *Der Lübecker Totentanz und seine Beziehung zu Flandern*, in: BROCKHAUS, Paul; WILKENING, Rolf; HAMKENS, Otto (Hrsg.), *Zwischen Rabot und Holstentor. Stimmen zur flandrisch-lübeckischen Schicksalsgemeinschaft*, Brüssel 1944, 102–112; BROCKHAUS, Paul, *Der Lübecker Totentanz in der Marienkirche*, in: *Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft* (1951), 52–62; BRUNS, Friedrich, *Zur Lübeckischen Kunstgeschichte. 1. Überseeische Ausfuhr lübischer Kunsterzeugnisse am Ende des 15. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 9 (1900), 139–142; DERS., *Meister Bernt Notkes Leben*, in: *Nordelbingen* 2 (1923) 37–57; EINHORN, P. Werinhard, *Die Geschichte der Franziskanerklöster in Lübeck, Hamburg und Kiel*, in: *Katholischer Wegweiser für Hamburg und Schleswig-Holstein* 10 (1970), 44–54; HAUSCHILD, Wolf Dieter, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981; HASSE, Max, *Die Marienkirche zu Lübeck*, Berlin 1983; EINER, Gerhard, *Bernt Notke, Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum (Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen)*, Köln / Bonn 1985; JAEGER, Irmgard, «*Speygel des dodes*. Der spätmittelalterliche Totentanz von Lübeck (1489) (Erlanger Studien, Bd. 81), Erlangen 1989 – u.a.

¹⁸⁸ MANTELS, Wilhelm, *Der Lübecker Totentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701*, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 20 (1873), Sp. 158–161. Wiederabdruck in: *Lübeckische Blätter* 23 (1881), 216–218.

¹⁸⁹ HAMMERSTEIN, Reinhold, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern / München 1980.

¹⁹⁰ Auch «Bransle» geschrieben.

¹⁹¹ A.a.O., 66.

¹⁹² CRUEL, Rudolf, *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*, Detmold 1879 (Nachdruck Hildesheim 1966).

¹⁹³ OEXLE, Otto Gerhard, *Die Gegenwart der Toten*, in: BRAET Bon Hermann; VERBEKE, Werner (Hrsg.), *Death in the Middle Ages* (Mediaevalia Lovanensis Series I, Studia 9), Löwen 1983, 19–77.

erschöpfende Analyse von Hartmut Freytag selbst¹⁹⁴ und den linguistisch-historischen Beitrag von Robert Damme.¹⁹⁵

3.9 Überlegungen zum Themenfeld Totentanz und Musik

Wiederum etwas ausführlicher findet sich behandelt das Themenfeld Totentanz und Musik in der eher summarischen Arbeit von Günther Massenkeil,¹⁹⁶ in der schon erwähnten komparatistische Untersuchung von Christiane Sielemann¹⁹⁷, in der ebenfalls genannten didaktischen Arbeit von Anna Maria Paul¹⁹⁸ und in der für unsere Untersuchung wichtigen musikalischen Analyse der Totentanzmotette Hugo Distlers durch Annette Vornholt.¹⁹⁹

3.10 Desiderate und offene Fragen

a) Theologie

Leben und Werk Hugo Distlers sind – wie einleitend betont – hinreichend untersucht; doch gilt dies in erster Linie, wie wir gesehen haben, für biographische, satztechnische und musikwissenschaftliche Fragestellungen. Die meisten Autorinnen und Autoren versuchen, von ihrem wissenschaftlichen Standpunkt aus, sich in die Perspektive der Theologie in eindrucksvoller Weise *einzufühlen*, doch die Theologie als *Ausgangspunkt* der Überlegungen zu Hugo Distlers Leben und Werk lässt sich bei ihnen kaum ausmachen. Die vorliegende Arbeit möchte versuchen, diese Lücke zu schließen und an dieser Stelle einen neuen Dialog zu eröffnen.

b) Kirchenmusik

Auch Hugo Distlers Beitrag zur Kirchenmusik und im engeren Sinn sein Beitrag im Hinblick auf die kompositorische Ausgestaltung des Kirchenjahres und auf die Verwendungsmöglichkeiten einzelner Werke in Gottesdiensten und Kasualien ist schon hinreichend gesehen und kommentiert worden; der Blick auf den Gottesdienst selbst

¹⁹⁴ FREYTAG, Hartmut, *Der Lübeck-Revaler Totentanz. Text und Kommentar*, in: FREYTAG, *Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn)*, 127-344.

¹⁹⁵ DAMME, Robert, *Zur Sprache des Lübeck-Revaler Totentanzes*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 59-78.

¹⁹⁶ MASSENKEIL, Günther, *Der Totentanz in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: LINK, Franz, *Tanz und Kunst in der Literatur*, Berlin 1993.

¹⁹⁷ SIELEMANN, *Todeserfahrungen in der Musik des 20. Jahrhunderts*.

¹⁹⁸ PAUL, Hugo Distler: *Totentanz, Motette zum Totensonntag*.

¹⁹⁹ VORNHOLT, *Der Totentanz von Hugo Distler*. – Die Wort-Ton-Beziehung kommt in dieser sonst sehr sorgfältigen Arbeit ein wenig zu kurz und ermangelt ebenso theologischer Tiefenschärfe wie die Arbeit Hans Joachim Lustigs.

- also auf die lutherische Messe und deren *ordinarium missae* – ist noch nicht zu erkennen.

c) Liturgiewissenschaft

Beide dieser Desiderate möchte die vorliegende Untersuchung zu *einer* Fragestellung zu verbinden suchen. Aus beiden ergibt sich die Frage, die wir unter 1.4 vorgelegt und ausgeführt haben, nämlich, ob Hugo Distler in seinem Totentanz ein (neues) Stück *ordinarii missae* entworfen habe, dass seinem *eigenen* Empfinden eines Defizits in der Liturgie entsprochen habe.²⁰⁰

²⁰⁰ Dass die Totentanzmotette ursprünglich gerade nicht, wie heute üblich, konzertant, sondern im Rahmen einer Liturgie aufgeführt wurde, zeigt, wie eingangs betont: Annette Vornholt: VORNHOLT, *Der Totentanz von Hugo Distler*, 7f.

4. DAS MOTIV DES TOTENTANZES: EIN WERK DER BILDENDEN KUNST UND SEINE TRANSFORMATION IN EIN WERK DER «KLINGENDEN KUNST» AUF DEM WEGE ÜBER DAS MEDIUM DES TEXTES

4.1 Relevantes zur Geschichte des Totentanzes und der Besonderheiten der Lübecker Darstellung

4.1.1 Einsichten zur Gattungsgeschichte

Für Hugo Distler war der Totentanz die ideale Gattung, um ein Kunstwerk zu schaffen, das einerseits den Anspruch erheben konnte, liturgische Musik zu sein, das aber andererseits seinem Bedürfnis Rechnung trug, seiner persönlichen Befindlichkeit in adäquater Weise Ausdruck zu verleihen.

Der Totentanz ist eine offene Kunstform, die, aufgrund der Tatsache, dass ihre Ursprünge nicht fassbar sind, im Hinblick auf seine spezifische Gestalt wenig determiniert ist und sich aufgrund dessen in ihrer Geschichte als so fließend erwiesen hat, dass sie für individuelle künstlerische, theologische und historische Adaptionen und Aktualisierungen offen ist und ein einzelner Künstler sie eigenem künstlerischen, theologischen und liturgischen Ausdruckswillen mühelos adaptieren kann.

Auf Hugo Distler mag der Totentanz eine elementare Anziehung ausgeübt haben, weil er in gewissem Sinne zwei paradoxe Motive einschließt, nämlich die Angst vor dem Tod, gleichzeitig aber auch die Faszination des Todes, die beide zusammenfallen in seiner persönlichen, in dieser Hinsicht paradoxa, Sehnsucht nach «Ruhe und Frieden». In der Form des Totentanzes konnte Hugo Distler sowohl ein liturgisches Werk, das seinem Anspruch an Kirchenmusik als «Evangelium»²⁰¹ genügt, als auch ein musikalisch-dramatisches Kunstwerk, das seiner eigenen Todessehnsucht Ausdruck verleiht, schaffen.

Bei aller Offenheit der Form lässt sich in der konkreten Ausprägung der in der Kunstgeschichte nachweisbaren Totentänze dennoch eine bestimmte Identifikation ausmachen. Bei dem Totentanz handelt es sich zunächst um einen Dialog von Text und Bild. Bei den Texten, die auffälligerweise ausschließlich in der Volkssprache verfasst sind,²⁰² sich also nicht exklusiv an den Klerus oder an die gebildete Bürgerschicht richten, formal aber verschiedene Gestalten annehmen können, handelt es sich jeweils um den Dialog eines Individuums mit dem Tod und um die Bebildeung dieses Dialogs. Während die Anonymität der Künstler mittelalterlichem «Kunst-Handwerk» entspricht, evoziert die Auffassung der Texte in der Volkssprache eine Aufwertung des

²⁰¹ DISTLER, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329, 1325.

²⁰² Mit sehr wenigen Ausnahmen.

individuellen Lebens als solchem, die inhaltlich in Text und Bild darin zum Ausdruck kommt, dass nicht nur Kleriker und Laien, sondern alle Stände und alle Generationen sich in den vom Tod zum Tanz Aufgerufenen abgebildet finden.

Diese Gleichstellung der Stände impliziert eine gewisse Sozialkritik, nicht jedoch im Sinne der Moderne oder Postmoderne, die eine Nivellierung gesellschaftlicher Differenzen postuliert, sondern vielmehr im mittelalterlichen Sinne als Mahnung zur Rückkehr in die mittelalterliche *ordo*. Die Existenz der Stände selbst wird also nicht infragegestellt, sondern deren *abusus*: Sowohl den geistlichen und weltlichen *Amtsträgern* als auch den weltlichen *Berufen* wird der Missbrauch ihres Amtes und die persönliche Vorteilnahme vorgehalten.

Der Totentanz ist mithin, in Text und Bild, die Zurschaustellung einer Konfrontation. Es stehen sich zum einen gegenüber Zeit und Ewigkeit, getrennt durch das im Text ausgedrückte Eingeständnis des Menschen, im Diesseits nicht an das Jenseits gedacht zu haben. Es treffen zum anderen aufeinander Macht und Ohnmacht, die sich ausdrücken im Zynismus des übermächtigen Todes und eines Menschen, der ihm gegenüber nicht nur *hilflos* ist, sondern auch *orientierungslos* im Hinblick darauf, welcher Ort ihn «nach diesem Leben» erwartet; er ist zerrissen zwischen dem Hängen an der Welt und der Ungewissheit seiner Zukunft.

Die ersten Totentanzabbildungen scheinen im 14. oder frühen 15. Jahrhundert aufgekommen zu sein, in der die mittelalterliche Welt in einem strukturellen Wandel begriffen ist; besonders die allmähliche Auflösung seiner Feudalstruktur führt zu Auflösungerscheinungen innerhalb bis dahin festgefügter gesellschaftlicher Strukturen und zu einer Krise.

Hinzu kommt, dass Christen, die sich im Jahr 1347 auf der Krim in der Begegnung mit Tatarenheeren mit der Pest infizieren, in die Hafenstädte Messina und Genua fliehen und auf diese Weise die Pest in Italien und Südeuropa einschleppen, von wo aus sich die Pandemie noch in demselben Jahr nach Mittel- und Westeuropa ausbreitet und wenige Jahre später auch Ost- und Nordeuropa erfasst und die Bevölkerung Europas um rund fünfzig Prozent dezimiert.²⁰³

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Totentänze als eine Form des *memento mori*, als Bußpredigt; doch nicht nur dies: Indem sie den Schrecken, den der Tod verbreitet, zugleich als unverzichtbaren Teil der Heilsökonomie im Dreischritt von Sündenfall, Gericht, Erlösung verständlich zu machen suchen, sind sie nicht nur ein *memento mori*, sondern auch eine Anleitung zur *ars moriendi* – Paränese, Trost und Didaktik in einem. Auf diese Weise spricht der Totentanz nicht mehr nur die Kirche – oder die «Masse»

²⁰³ Der Zufall will es, dass diese Zeilen niedergeschrieben werden ausgerechnet in einer Zeit, die selbst von einer Pandemie betroffen ist, welche ihrerseits in geographischer Hinsicht einen der historischen Pandemien nicht unähnlichen Verlauf aufzeigt.

– als solche an, sondern jeder einzelne Mensch findet sich in das Licht seiner eigenen Verantwortung gestellt, im Hinblick auf die rechte Teilhabe an der *ordo* im Diesseits und als Bewusstsein des Individualgerichts²⁰⁴ an der Schwelle zum Jenseits.

Der Totentanz versucht, mit anderen Worten, disparate Facetten des Lebens zu harmonisieren. In einer Zeit der Destabilisierung bemüht er sich psychologisch um Kontingenzbewältigung,²⁰⁵ theologisch um Sinnstiftung und ethisch um Verantwortung des Einzelnen für sein persönliches Seelenheil.

Ein erster, seit 1485 quellenkundlich erfasster, aber nicht erhaltener Totentanz ist der *Danse macabre* aus dem Jahr 1424 oder 1425, der sich an den Arkaden des Beinhauses auf dem Klosterfriedhof *Aux SS. Innocents* der Franziskaner in Paris befand. Geographisch und zeitlich nicht weit davon entfernt ist der Basler Totentanz²⁰⁶ aus den Jahren 1439 oder 1440 erhalten, der sich an der Friedhofsmauer des Dominikanerklosters befand.²⁰⁷

Auf diese Weise entstehen in rascher Folge eine Reihe von Totentänzen im romanischen Raum und im Alpenraum, die sich ebenso rasch, vermittelt über niederländisch-flandrische Handelswege (vor allem über die – damalige – Hansestadt Brügge) nach Nord- und Osteuropa in die übrigen Städte der Hanse ausbreiten. Bereits 1463 ist der für Hugo Distler maßgebliche Totentanz in der Kirche St. Marien zu Lübeck nachgewiesen.

²⁰⁴ Auch «Partikulärgericht» – *iustitia particularis*.

²⁰⁵ «Der Erfahrung des Todes durch ihr jeweiliges Medium Gestalt und Ausdruck zu verleihen, das Grausen dadurch zu beschwören, zu beherrschen.» LUSTIG, *Der Totentanz bei Leonhard Lechner und Hugo Distler*, 5.

²⁰⁶ Im August 1805 wurde der inzwischen verwahrloste Totentanz an der Friedhofsmauer der Predigerkirche abgerissen; im Historischen Museum der Stadt Basel sind Kopien der Totentanzmalereien zu betrachten. (Daneben gab es in Basel einen zweiten Totentanz im Dominikanerinnenkloster Klingental.)

²⁰⁷ D. Verf. lebt z.Zt. der Auffassung dieser Untersuchung selbst in Basel und ist daher mit diesem Totentanz in besonderer Weise vertraut. – Auch die weltberühmte Basler Fasnacht (sic!) kennt eine Art Totentanz, der zwar nicht so genannt wird, aber seiner Gattung nach einen solchen darstellt. Es handelt sich hierbei um den Brauch, jeweils am späten Abend des zweiten von drei Fastnachtstagen derer zu gedenken, die aus den Reihen der Mitglieder der sogenannten Fasnachtscomités im zurückliegenden Jahr verstorben sind. Das hierbei vorgetragene schaurig-schöne Gedicht in Basler Mundart lautet:

1. Am Fasnachtszyschdig simmer zwäg,
es isch der scheenscht vo alle Dääg,
wo d' Frau Fasnacht uns verschänggt.
Die alti Naarrefreyhait läbt,
wie wenn's e Comité nit gäbt
und kai Route, wo aim drängt.

3. Mit däne wämmert ys verbinde
und wänn vom Gligg, wo mir empfinde
e Bitz ins Himmelrych lo fliesse,
ass die, wo mien dert äne blybe,
e Fraid hänn an ys, wiemer's drybe,
und wiemer unsri Fasnacht griesse.

2. No scheener ka's fascht nimme wärde,
dr Himmel hämmer scho uf Ärde,
wenn farbig-häll d'Ladärne brenne.
Drum wänn mir uns im Innere
jetzt au an die erinnere,
wo nie meh Fasnacht mache kenne.

4. Wenn mir als pfyffe dien und drummle
duet amme n aine mit ys bummle,
e Sänsen uf den Ärm, de lange...
Au das Johr ischer, wie zum Gschpass
verschwunden ine Syttagass, –
und e paar sin mitem gange ...

Auffällig ist, dass es vor allem die Bettelorden sind, die diese Ausbreitung vorantreiben. Dies gilt nicht nur für die ersten nachgewiesenen Totentänze in Südeuropa, sondern auch für die bedeutendsten Totentänze in Nordeuropa, wie sie in Lübeck und Tallinn (früher Reval) 1508/09, wo ein Totentanz nach dem Lübecker Vorbild entstand,²⁰⁸ entstanden.

4.1.2 Lübecker Spezifika

Der Totentanz in der Kirche St. Marien zu Lübeck freilich ist gegenüber seinen Vorgängern durch eine Reihe von Spezifika bestimmt, die ihn aus der Reihe seiner Vorbilder hervorheben. Text und Bild realisieren eine strenge reigenartige, nie abreißende Kette: Es ist der Tod, der die Wechselrede mit dem Sterbenden nicht nur eröffnet, sondern auch beschließt. Eine erste Strophe redet den jeweiligen Ständevertreter an, dieser reagiert auf die Anrede des Todes, es erfolgt wiederum eine Antwort des Todes, und der letzte Vers seiner Antwortstrophe stellt zugleich die Anrede an den nächsten Ständevertreter dar.²⁰⁹

Es ist der Tod, der auf diese Weise in jedem Dialog das erste und das letzte Wort hat; er stellt, gleichsam theologisch, seine Übermacht gegenüber dem Sterbenden in eine Verwandtschaft mit der Allmacht Gottes (vgl. Jes 44,6 und Apk 1,17) und verbindet, formal, die Sterbenden miteinander, indem er, dialogisch und räumlich «nach zwei Seiten hin» spricht, was sich im Bild widerspiegelt, wo der Tod stets zwischen zwei Ständevertretern steht und sie beide an ihren Händen ergreift.

Das Flehen der Sterbenden um Aufschub des Todes ist in seiner Sprache persönlich gefärbt und erscheint in seiner emotionalen Ausdrucksweise durch die verschiedenen Jahrhunderte hindurch nachvollziehbar. Die Ständevertreter äußern sich darüberhinaus in fachtypischem Vokabular und bedienen sich milieutypischer Sprache.

Der Tonfall des Lübecker Todes ist der der Ironie, er «äfft» die Haltung der im Diesseits mutmaßlichen Überlegenheit der Angeredeten «nach» und greift deren Rede bis in einzelne Formulierungen hinein auf. Auf diese Weise wirkt seine Rede hämisch und sarkastisch, und er spielt seine eigene Überlegenheit den Strebenden gegenüber zynisch aus.²¹⁰

²⁰⁸ Der Revaler Totentanz (um 1500).

²⁰⁹ Es sind genau diese Überleitungen, in denen sprachlich das Tanzmotiv regelmäßig auftaucht: Der letzte Vers als *Aufforderung* des Todes zum Tanz – der erste Vers des jeweils neu Angeredeten als Versuch der *Verweigerung* des Tanzes.

²¹⁰ Besonders eindrucksvoll geraten übrigens die Bilder des dem Lübecker Totentanz nachgebildeten Revaler Totentanz, in denen die Kraft des Todes die Angeredeten selbst zu Kollaborateuren macht: Die Sterbenden selbst sind es, die nach ihren Opfern greifen und sie an den Armen oder an ihrer Kleidung zu fassen suchen.

Die Sprache des Lübecker Totentanzes ist «direkt, von drastischer Realistik und auch der Rhythmus expressiv»;²¹¹ der «Lübecker Totentanz ist von einer innerhalb der deutschsprachigen Totentänze singulären sprachlichen Kraft und Lebendigkeit.»²¹²

Und noch ein weiteres Spezifikum weist der Lübecker Totentanz im Hinblick auf seine Sprache, das ihn aus der Reihe anderer Totentänze einerseits heraushebt, ihn andererseits auch mit der Tradition der Bettelorden in Verbindung bringt, auf. Es ist das Motiv der «Arbeit», das in auffällig vielen seiner Verse zum Erklingen kommt. Das Motiv der Arbeit wird in den Texten des Lübecker Totentanzes nicht näher spezifiziert, enthält jedoch stets eine positive Konnotation und ist möglicherweise eine Referenz an die hohe Auffassung von Arbeit innerhalb der franziskanischen Spiritualität, insofern als es im Lübeck des 15. Jahrhunderts die Franziskaner sind, die in seelsorgerlicher Verantwortung zu den führenden Stadtgeschlechtern stehen, welche ihrerseits überwiegend der Gemeinde der Marienkirche angehören.

Hebt die Sprache den Lübecker Totentanz gegenüber dem Großteil der übrigen Totentanzdarstellungen ohnehin hervor, ist das Einzigartige an diesem Totentanz gegenüber sämtlichen anderen bekannten Totentanz-Darstellungen die Tatsache, dass die Lübecker Totentanzdarstellung als ihren Hintergrund nicht eine prototypische Stadtkulisse, sondern eben die einzigartige Silhouette der Stadt Lübeck wählt. Auf diese Weise fühlt sich der Betrachter, nicht nur angesichts der ihm vertrauten Standestracht, sondern auch an seinem ihm bestimmten Ort, in den Totentanz selbst hineinversetzt. Der Totentanz und die durch ihn evozierte Memento-Mori- und Ars-Moriendi-Didaktik wird für ihn Gegenwart; die durch den Totentanz ausgelöste Konfrontation konfrontiert ihn, den konkreten Bewohner der Stadt Lübeck, selbst. Den «Figuren, welche charakteristische Typen des damaligen lübeckischen Lebens ... darstellen, [wohnt] eine prachtvolle Überzeugungskraft [inne]. Aus dem innigen Zusammenklang von Stadtbild, Flusslandschaft und Figuren ... ergibt sich ein Akkord, auf den von allen Totentanzdarstellungen nur diese eine abgestimmt wurde: der Lübecker Totentanz ist zugleich ein Sinnbild der hansischen Welt»²¹³

Hierbei handelt es sich also nicht um die Sozialkritik von der Warte eines benachteiligten Künstlers aus, sondern um eine durch die Initiatoren des Lübecker Totentanzes gewollte Wirkung: «Auf diese Weise haben Auftraggeber und Künstler, indem sie den Totentanz vor die stolze Stadtansicht Lübecks projizierten, den Betrachter mit der Vergänglichkeit von Macht, Reichtum und Schönheit konfrontiert, die die Stadt Lübeck zur Zeit ihrer wirtschaftlichen und politischen Blüte verkörperte.»²¹⁴

²¹¹ PÖRKEN, *Der Totentanz des Spätmittelalters*, in: WAPNEWSKI, *Mittelalter-Rezeption*, 245–262, 247.

²¹² A.a.O., 247f.

²¹³ PAATZ, Walter, *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939, 179f.

²¹⁴ FREYTAG, Hartmut, *Literatur- und kulturhistorische Anmerkungen und Untersuchungen zum Lübecker und Revaler Totentanz*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 43.

Bei dem Künstler, der den Lübecker Totentanz erschaffen hat, handelt es sich um den norddeutschen Maler Bernt Notke (ca. 1435 – 1509). Obwohl er das Werk nach spätmittelalterlicher Tradition unsigniert vollendet – und obwohl sein Werk 1701 im Zuge einer Restaurierung neu gemalt wird – lässt sich auf seine Autorschaft aus dem ihm zugeschriebenen Revaler Totentanz in der Kirche St. Nikolai²¹⁵ in Tallinn mit Sicherheit schließen.²¹⁶

Es ist schließlich diese Neuanfertigung aus dem Jahr 1701, die in der Nacht auf den Palmsonntag, in der Nacht vom 28. auf den 29. März 1942, also acht Jahre nach der Komposition der Totentanzmotette durch Hugo Distler – und im selben Jahr seines Freitodes –, durch Bombenangriffe der Alliierten zerstört wird.²¹⁷

4.1.3 Lebendige Tradition

Die Geschichte des Totentanzes ist eine Geschichte der Weiterentwicklung und Adaptationen, in die sich die Komposition Hugo Distlers nahtlos einfügt. Dem Totentanz als Kunstgattung begegnen die jeweiligen Künstler nicht mit einem statischen, sondern mit einem dynamischen Geschichtsverständnis, das die Bedeutung von Geschichte stets vor dem Horizont ihrer Aktualisierung sieht.

Bereits der Lübecker Totentanz selbst wurde nach seiner Entstehung 1463 beständig erneuert und reflektiert. Ein erstes *literarisches* Echo existiert im Lübecker Mohnkopfdruck «Des dodes dantz» aus dem Jahr 1489, der bis 1634 mehrere Auflagen, Übersetzungen (ins Dänische) und Imitationen erfahren wird. Etwa um dieselbe Zeit entsteht der Revaler Totentanz in der Kirche St. Nikolai in Tallinn (der urkundlich freilich erstmals 1603 Erwähnung finden wird) in der Nachfolge und durch dieselbe Autorschaft wie der Lübecker Totentanz in St. Marien, wie wir gesehen haben.

Nachdem es bereits 1643 zu einer Restaurierung des Revaler Totentanzes gekommen war, wurde 1701 auch der Lübecker Totentanz einer Restaurierung unterzogen. Dabei wurden die ursprünglichen niederdeutschen Verse durch Jacobus von Melle (1659 – 1743) aufgezeichnet und auf diese Weise dokumentiert und durch Alexandriner von Nathanael Schlott (1666 – 1703) und das Gemälde durch eine vollständige Kopie durch den Lübecker Kirchenmaler Anton Wortmann (vor 1686 – 1727) ersetzt.

Es hat sich gezeigt, dass das Aufkommen der Totentanzform möglicherweise im Zusammenhang mit den Krisen und Krankheiten im 15. Jahrhunderts zu sehen ist. Es

²¹⁵ Estn.: Niguliste Kirik.

²¹⁶ Zuerst 1923 durch Bruns: BRUNS, Friedrich, *Meister Bernt Notkes Leben*, in: *Nordelbingen* 2 (1923), 37–57.

²¹⁷ Sowohl von der ursprünglichen Bilderfolge als auch von dem ursprünglichen (anonymen) Text, wie auch von der Übermalung sowie der Neudichtung durch Nathanael Schlott (1666 – 1703) existieren Kopien und Quellen, die einen Vergleich zwischen den verschiedenen Versionen – und eben auch die Zuschreibung zu Bernt Notke – ermöglichen.

würde plausibel erscheinen, wenn ein Echo auf die bestehenden Totentänze in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges zu beobachten wäre. Dies ist indes nicht der Fall; stattdessen erscheint die nach dem 15. Jahrhundert ansetzende Nachahmung existierender Totentänze, zumeist in Form von Drucken, relativ gleichmäßig bis ins 20. Jahrhundert, in dem dann, erst vor dem Hintergrund zweier Weltkriege, eine eklatante Zunahme der Aktualisierung des Totentanz-Motivs auffällt, welche indes nicht nur aufgrund der Zeitläufte, sondern ebenso auch durch die vereinfachte Verbreitung und Dokumentation zu erklären ist.

Auch nach 1701 wurde der Lübecker Totentanz immer wieder Reparaturen, Sanierungen und Restaurierungen unterzogen. Die sogenannten Wochenbücher der Werkmeister der Marienkirche belegen den immer wieder erneuerten Willen der Kirchenvorsteher, den Totentanz zu erhalten und einem gewandelten Verständnis der Zeit anzupassen. Dass sich Präsenz und Nachwirkungen des originalen Lübecker Totentanzes über mehr als fünf Jahrhunderte erstrecken, ist ein beredtes Zeugnis für die Mentalitätsgeschichte der Stadt Lübeck, die

«sich im Unterschied zu anderen Städten nicht von ihrem Totentanz getrennt hat, auch wenn dieser ihren Glaubens- und Kunstvorstellungen längst nicht mehr genügte. An einzelnen Beispielen für die Rezeption und Adaption des Totentanzes in St. Marien lässt sich ... ein Grundzug dieser Mentalität wahrnehmen: die oft produktiv schöpferische Auseinandersetzung mit vorgegebenen Formen und Inhalten und ihre Anverwandlung durch Neudeutung. ...

Mag das spätmittelalterliche Welt- und Menschenbild, das der Gemäldefries vor Augen hält, auch seit langem überholt sein, der paradoxe Gedanke eines Totentanzes, der die einander ausschließenden Axiome menschlichen Seins, Leben und Tod, miteinander verbindet, lässt sich wohl auch in Zukunft – unabhängig von einem bestimmten Weltbild – denken als eine durchaus nicht verblaßte Metapher, sondern als dynamisch wirkendes eindringliches Bild für die aus einer neuen Angst heraus mahnend ins Gedächtnis gerufene Vergänglichkeit von Mensch und Natur.»²¹⁸

Dies ist die Haltung, die sich auch Hugo Distler und Johannes Klöcking zueigen machten, wie im siebten Kapitel dieser Untersuchung anhand von Äußerungen sowohl Johannes Klöckings als auch Hugo Distlers anschaulich gemacht werden wird. Die Intention der Autoren ist es, ein Werk zu schaffen, das in derselben Weise in das *damalige Heute* spricht, wie es auch in der Vergangenheit verwurzelt ist. Eine solche Verlebendigung von Tradition aber ist nicht nur Ausdruck «lübischen Geistes», sondern vermag ein *damaliges Heute* auch für zukünftige Zuhörer und Zuhörerinnen in ein immer wieder *aktuelles Heute* zu verwandeln.

So ist zu beobachten, dass die Neudichtung durch Nathanael Schlott nicht nur die Sprache dem barocken Stil anpasst, sondern dass seine Texte das ursprünglich dem Totentanz zugrundeliegende Verständnis von Leben und Tod gewissermaßen umkehren. Nicht mehr der Tod ist das eigentliche Leid, vielmehr ist das Leben selbst Leid, das etwa dem vom Tod überraschten «Kindlein in der Wiegen» erspart bleibt. Auf

²¹⁸ FREYTAG, *Literatur- und kulturhistorische Anmerkungen*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 53.

diese Weise kommt es freilich zu einem disparaten Verhältnis zwischen Bild und Text; daher ist es in diesem Zusammenhang wichtig, zu sehen, dass Johannes Klöcking, der die Texte zu der Totentanzmotette Hugo Distlers schafft, sich nicht an die barocke Neudichtung Nathanael Schlott, sondern eng an den Originaltext aus dem Jahr 1463 anlehnt!

Während schließlich im achtzehnten Jahrhundert der Lübecker Totentanz in fremdsprachigen Reiseführern als Touristenattraktion²¹⁹ erscheint, erregen im zwanzigsten Jahrhundert wieder produktive Reflexe auf den Lübecker Totentanz vor allem im künstlerischen Umkreis von Lübeck und Hamburg Aufsehen.

Markante Anspielungen finden wir im Roman «Zauberberg»²²⁰ Thomas Manns, dessen Elternhaus sich unweit der Marienkirche befand.

Näher zur Gattung der bildenden und klingenden Kunst ist das Werk des politischen Publizisten – und aktiven Förderers der sogenannten Orgelbewegung in den Zwanzigerjahren – Hans Henny Jahnn (1894 – 1959). Das Thema des Totentanzes durchzieht in mannigfaltigen Formen sein gesamtes künstlerisches Schaffen, kommt aber am dichtesten zum Ausdruck in dem Drama «Neuer Lübecker Totentanz» aus dem Jahr 1931. Als Festspiel für das Lübecker Ostsejahr gedacht, stellt es, unter deutlicher Bezugnahme auf den Totentanz in der Marienkirche, die mittelalterliche Vorstellung vom Tod dem neuzeitlich von Menschen geschaffenen Vernichtungspotential gegenüber und führt auf diese Weise die Ambivalenz von Technik und Fortschritt vor Augen. Möchte der Autor sein Drama zwar als «Tanz des Lebens» verstanden wissen, wird es dennoch von den Festverantwortlichen als «zu pessimistisch» noch vor der Uraufführung abgesetzt.

Drei Jahre später, 1934, erfolgt dann die Komposition der Totentanzmotette durch Hugo Distler. Es ist dies nicht die erste Umsetzung des Totentanzes in Musik. Ein Vorgänger solcher Transformation findet sich in dem Werk «Der Totentanz. Ein Mysterium nach alten Vorbildern für Sprech- und Singchor, Solosänger und -sprecher» von Martin Maack (Text: Adolf Moll) aus dem Jahr 1925. Indes deutet innerhalb der gut dokumentierten Musikrezeption Hugo Distlers nichts darauf hin, dass ihm das Werk dieses ansonsten vollkommen unbekannten Hamburger Komponisten bekannt gewesen sein könnte.

Inspiriert durch das Werk Hugo Distlers dürfte seinerseits indes das Werk des Lübecker Kollegen und Konkurrenten Walter Krafts (1905 – 1977) gewesen sein, der von 1929 bis 1972 Kirchenmusiker eben an St. Marien selbst war und der nach dem Krieg, 1954, das Werk «Ein geistliches Spiel vom Tod, mit tanzenden Gestalten nach dem alten Gemälde-Fries von St. Marien» (Uraufführung am 3. Juni 1954 – in St. Kathari-

²¹⁹ Etwa: NUGENT, Thomas, *Travels through Germany*, London 1768 (darin enthalten eine englische Übersetzung der Nachdichtung Nathanael Schlotts).

²²⁰ MANN, Thomas, *Der Zauberberg. Roman*, 1924. (In der Auflage von 1963 durch den Fischer-Verlag Frankfurt / Main etwa auf den Seiten 263 – 295).

nen, da in der Marienkirche die sogenannte Totentanz-Orgel noch nicht wieder zur Verfügung stand) schuf.

Das Oratorium für fünf Solisten, zwei gemischte Chöre, einen Knabenchor, sechzehn Instrumentalisten und mehrere stumme Darsteller ist indes frei von jeglichen stilistischen Anklängen an das Werk Hugo Distlers.

Krafts Werk spielt eine Rolle in der kirchlichen und politischen Versöhnung zwischen den beiden im Zweiten Weltkrieg verfeindeten Mächten England und Deutschland, indem es unter anderem im Juni 1972 in St Michael's Cathedral in Coventry aufgeführt wird, in der des englischen Luftangriffs auf die Stadt Lübeck dreißig Jahre zuvor gedacht wird.

Gleichsam den Weg zurück von der Musik zur Gattung der bildenden Kunst des ursprünglichen Totentanzes als dem Ausgangspunkt der jahrhundertelangen Entwicklung bilden die beiden Totentanz-Fenster Alfred Mahlaus²²¹ (vollendet 1952 und 1957). In ihnen schlägt der Künstler die Brücke zwischen verschiedenen Momenten der Geschichte des originalen Totentanzes – wie es auch Distler getan hat: Er greift die bildnerische Darstellung Bernt Notkes auf, und er integriert die Zerstörung der Marienkirche in der Palmsonntagsnacht des Jahres 1942. Indem er – wiederum in «lübischen Geiste» – Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbindet, schafft er nicht nur ein eindrucksvolles *memento mori* – anhand der Aussage, dass der Tod zu allen Zeiten Leid verursacht –, sondern auch ein Mahnmal, das dazu auffordert, Krieg und Leid zu vermeiden, wo immer dies den Menschen möglich erscheint.

Die jüngste und stärkste Aktualisierung erreicht die Radierung «Holstentor» des Hamburger Zeichners und Mahlau-Schülers Horst Janssen (1929 – 1995) aus dem Jahr 1980. Nach einer Interpretation Stefan Blessins (403–405) nimmt Horst Janssen in seiner Radierung unmittelbaren Bezug zu einer zeitgeschichtlichen Gegenwart, die auch vierzig Jahre nach der Entstehung des Werkes noch aktuell ist.

«Der Tod ist zu einer gleichsam vollendeten Tatsache geworden. Die Weltmächte stehen sich unverändert schroff gegenüber. Das labile Gleichgewicht des Schreckens, der nicht enden wollende Rüstungswettlauf, der drohende Overkill, lassen keinen anderen Schluß zu, als daß der Tod millionenfach eingeplant ist. Aber auch von anderer Seite scheint eine Katastrophe unabwendbar. Die Ressourcen der Natur sind begrenzt. Die Zerstörung der Umwelt geht weiter. Der Planet Erde wird unbewohnbar.»²²²

²²¹ Mahlau war mit Distler befreundet gewesen. (Vgl. DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 144.)

²²² BLESSIN, Stefan, *Zur Radierung «Holstentor» – Horst Janssen 1980*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 403–405, 403.

5. DAS MOTIV DES LEIDENS IM LEBEN HUGO DISTLERS

5.1 Wichtige Bedeutungsfelder in der Biographie Hugo Distlers

5.1.1 Hugo Distlers Charakterbild in der Lebensbeschreibung Ursula Herrmanns

5.1.2 Einleitung

Anhand der ersten und der jüngsten Lebensbeschreibungen Hugo Distlers soll ein Charakterbild des Komponisten erstellt werden, nicht mit dem Ziel, alle seine Charakterzüge bis in seine feinsten Verästelungen nachzuvollziehen, sondern mit dem Ziel, seine Entscheidung im Jahr 1942, sich das Leben zu nehmen, zu verstehen. Verstehen heißt hier nicht erklären; es kann keinen logischen Schluss geben, der Hugo Distlers Entschluss, sich das Leben zu nehmen, zwingend aus seinen Lebensumständen erklärt; ein Geheimnis bleibt zurück, in das niemand einzudringen vermag. Diesem Geheimnis kommt aber das Verstehen, zumindest das Verstehenwollen – genauer: das empathische Verstehenwollen – näher. Wenn man sich einzufühlen vermag in die Not eines Menschen, in der Lebensumstände, familiäre Prägung und Veranlagung in unauflösbarer Weise zusammenwirken, kommt man dem Geheimnis einer solchen Entscheidung nahe – erklären kann man sie nicht, erklären kann man sie vielleicht nicht einmal wollen.

Ein zweiter Weg, diesem Geheimnis näherzukommen – noch einmal: nicht, ihm «auf den Grund zu kommen» –, besteht darin, Querverbindungen zu ziehen, motivische Verbindungen zwischen – auf der einen Seite – dem eigenen Selbstmord des Komponisten, der Geschichte unnatürlicher Tode innerhalb seiner Familie und in seinem Umfeld und – auf der anderen Seite – der künstlerischen Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Thema Tod und – gewissermaßen – zufälligen Koinzidenzen²²³, in denen Schnittpunkte auszumachen sind zwischen dem lebenslangen Werk des Musikers und seinem finalen Handeln.

In einem ersten Anlauf wird die Lebensbeschreibung der ersten Biographin Hugo Distlers, Ursula Herrmann, einer Analyse unterzogen. In ihrem Werk über den Komponisten²²⁴ lässt sich eine Reihe von Bedeutungsfeldern ausmachen, die einen differenzierten Einblick in Charakterzüge Hugo Distlers erlauben, welche sich – in der Weise,

²²³ In diesem Kontext (sowie weiter unten) kommen wir nicht umhin, das Substantiv «Koinzidenz», entgegen üblichem Usus, im Plural zu verwenden.

²²⁴ HERRMANN, *Rufer und Mahner*.

die wir oben dargelegt haben – mit seinem Tod und mit der bestimmten Art und Herbeiführung seines Todes in Verbindung bringen lassen.

Die hier herausgestellten Bedeutungsfelder stellen zugleich Paradigmata zur Verfügung, unter denen dann in einem zweiten Anlauf die jüngste Biographie untersucht wird, die seiner Tochter Barbara Distler-Harth.²²⁵

Wohl sind Unterschiede zwischen diesen beiden Darstellungen über Hugo Distler auszumachen; augenfällig aber ist, wie deckungsgleich sie im großen und ganzen sind, wie sehr beide einander ergänzen und – gewissermaßen in der dialogischen Lektüre – einander Tiefenschärfe verleihen. Dieses für den Leser anschaulich zu machen, dienen die Zitate, denen gelegentlich ein etwas größerer Raum gelassen wird, damit sie sich in Stil und Stimmungsgehalt zu entfalten vermögen und um auf diese Weise unterschiedliche Stimmen «hörbar» zu machen.²²⁶

5.1.3 Erstes Bedeutungsfeld

Das erste Bedeutungsfeld erschließt die Interaktion zwischen Hugo Distler und seinem menschlichen Umfeld. Wie er sich für es öffnet oder sich ihm gegenüber abschließt. Erfahrungen, die ihn früh geprägt haben mögen, werden nachvollziehbar, Paradigmata wie Einsamkeit, Enttäuschung und Beziehungslosigkeit bilden sich heraus, der Charakterzug eines gewissermaßen ambivalenten Verhaltens nimmt in diesem Bedeutungsfeld Gestalt an.

5.1.3.1 Einsamkeit

Als erstes Motiv für das Leben Hugo Distlers beschreibt Ursula Herrmann das Motiv der Einsamkeit. Schon an dieser Stelle wird deutlich, dass die reine Beschreibung erwiesener Fakten ohne jegliche Interpretation in diesem Zusammenhang nicht zielführend gewesen wäre. Über das Motiv der Einsamkeit zu sprechen ist bereits Ergebnis der Interpretation der reinen Faktizität. Auch das, was *wir* hier schon zu Beginn mit dem Terminus der Einsamkeit beschreiben, ist bereits ein Schritt der Interpretation; denn der Terminus Einsamkeit wird von Ursula Herrmann selbst zunächst gar nicht verwendet. Der Terminus Einsamkeit begegnet uns aber in Hugo Distlers *eigenen* Äußerungen, und die von Ursula Herrmann beschriebenen Phänomene lassen sich mühelos diesem Begriff subsumieren.

Sich in die innere Welt eines Menschen zu versetzen, ist freilich zunächst einmal spekulativ und intuitiv, doch ein anderer Weg, die Gefühlswelt eines Menschen zu beschreiben, lässt sich kaum ausmachen, und so müssen wir hier in gewisser Weise von

²²⁵ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*.

²²⁶ Der leichteren Lesbarkeit sind diese in diesem Teil der Arbeit in anderer Weise hervorgehoben als in den vorangegangenen Teilen.

einem spezifischen *Zugang*, von einer *Methode* sprechen: Des Mittels der «Empathie» bedient sich Ursula Herrmann, wenn sie sich anhand und trotz nur weniger überliefelter biographischer Skizzen dennoch tief in die Emotionalität des Kindes und dessen Konsequenzen für den Erwachsenen einfühlt.

Indem schließlich Ursula Herrmann das Motiv der Einsamkeit als *erstes* Motiv beschreibt, bleibt es nicht nur *eines* einer *Anzahl* von Motiven, sondern es wird, als deren erstes, von der Biographin auch als biographisch fundierend herausgestellt.

In der Diagnose des Phänomens der Einsamkeit beginnt Ursula Herrmann nicht lediglich mit der Lebensbeschreibung Hugo Distlers selbst, sondern sie holt weiter aus. Die Vorstufe der Einsamkeit versucht sie zu ergründen, das Gefühl des Unerwünschtseins durch seine engste Bezugsperson, das bei Hugo Distler dadurch ausgelöst wird, dass seine Mutter ihn bei ihrer Auswanderung in die USA in Deutschland zurücklässt, und dies, obwohl die Möglichkeit bestanden hätte, ihn in ihre neue Heimat mitzunehmen. Gerade ihr Ehemann – und nicht der Vater ihres Kindes²²⁷ – war es, der hierzu Hand geboten hätte, doch «[d]em Wunsche Anthony Meters, Hugo zu adoptieren und ihn mit nach Chicago zu nehmen, wurde jedoch seitens der Familie nicht entsprochen.»²²⁸

Von dieser erweisbaren Tatsache aus zieht Herrmann zunächst die unmittelbar naheliegenden Schlüsse, die in ihrer Reihung von Adjektiven uns ein wenig zu gefühlvoll erscheinen mögen, die einer hohen Plausibilität indes nicht ermangeln. In einer Addition von Faktizität und Intuition schreibt sie, «dass das zarte und außerordentlich liebesdürftige Kind bei den Großeltern in Nürnberg blieb und der mütterlichen Fürsorge entbehren mußte. Wenn sich auch die Großeltern ihres Enkels liebenvoll annahmen, spürte dieser doch instinktiv sein im Grunde genommen unerwünschtes Dasein.»²²⁹ Dieses primäre Lebensgefühl des Unerwünschtseins konstatiert Herrmann dann in Gestalt einer Schlussfolgerung als prägend für das gesamte weitere Leben Hugo Distlers. «Die Trennung von der Mutter führte zu einer inneren Verstörtheit, die Hugo Distler sein ganzes Leben hindurch nicht zu überwinden vermochte.»²³⁰

Indem das Lebensgefühl der Einsamkeit für Hugo Distler lebensprägend ist, erweist es sich schließlich auch als lebensentscheidend. Erst in diesem Zusammenhang fällt dann – bei Ursula Herrmann auf diese Weise nicht vorausgesetzt, sondern schlüssig hergeleitet – der Begriff der Einsamkeit, «Hier liegen die Wurzeln des sich bis zu seinem verzweiflungsvollen Ende stark belastenden Gefühls einer nicht einzudämmenden Angst und Einsamkeit»²³¹, ein Begriff, der gleichsam Farbe gewinnt durch den ihn komplementierenden Begriff des Rückzugs, in welchem sich bereits andeutet, was Bettina Schlüter dann

²²⁷ Die leiblichen Eltern Hugo Distlers, Helene Distler und August Louis Gotthilf Roth hatten sich, unverheiratet, bald nach Hugo Distlers Geburt getrennt.

²²⁸ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 7.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

als «innere Emigration»²³² bezeichneten wird. Ursula Herrmann nimmt diese Charakterisierung voraus: «Der durch die Arbeit beider Großeltern – sie unterhielten eine Metzgerei – bedingte unruhige Haushalt ließ wenig Zeit für eine intensive Beschäftigung mit dem Jungen, dessen sensible, scheue und etwas weiche Art auch kaum diesem Lebensstil entsprach. So zog sich das Kind zurück und ging schon damals seine eigenen Wege, dabei jedoch die Nestwärme eines geordneten Elternhauses schmerzlich vermissend.»²³³

Die Art und Weise, in der sich Ursula Herrmann der Empathie als Methode bedient, wirkt umso glaubwürdiger, als sie eine jeweils einmal gewonnene Erkenntnis nie zu einem Klischee gerinnen lässt, einer Schablone, die alle weiteren Ereignisse zu prägen scheint. Immer gibt es «Gegenbilder»: Ebenso wie sie das Schmerzhafte der Einsamkeit an die Oberfläche hebt, macht Ursula Herrmann auch deutlich, wie sich die Einsamkeit des jungen Distler zugleich in eine Qualität transformiert, indem sie ihn mit einer Gabe ermächtigt, die er in seinem weiteren Leben und kompositorischen Schaffen positiv zu nutzen vermag: «Der Eintritt in die Schule brachte dem Jungen viel Freude an allen geistigen Tätigkeiten. Jetzt erwachte seine große Vorliebe für das Lesen, die ihn zu einem geradezu fanatischen Bücherfreund werden ließ.»²³⁴

Indem Herrmann im selben Atemzug noch eine weitere Begabung nennt, beschreibt sie einen Komplex von Anlagen, die durch ihre innere Verwandtschaft aufeinander bezogen sind und sich im späteren Schaffen des Komponisten gegenseitig befruchten werden: «Die außergewöhnliche musikalische Begabung Hugo Distlers fiel zuerst der Klassenlehrerin in der Volksschule auf, die den Großeltern eine instrumentale Ausbildung ihres Enkels anriet.»^{235,236}

²³² SCHLÜTER, *Innere Emigration*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 35–42, 35.

²³³ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 7f.

²³⁴ A.a.O., 8.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Distlers Musikalität ist offenbar ein Erbe der Mutter (und sein kompositorischer Stil ist, wenn man so weit gehen will, als Erbe ihrer phantasiegeladenen Kreativität zu verstehen): «Helene und Anna Distler waren beide musikalisch. Um ihnen eine solide musikalische Grundausbildung zu ermöglichen, kauften die Eltern ein Klavier und engagierten einen Klavierlehrer. ... Helene Distler wird geschildert als ein Mädchen voll sprühender Einfälle, mit bemerkenswerter künstlerisch-praktischer Begabung. Augenblicksstimmungen folgend und mit einem leicht irrlichternden Zug ins Fantastische. Auf Wunsch der Mutter machte sie eine Lehre als Modistin und war sehr erfinderisch bei der Kreation eleganter und fantasievoller Damen Hüte – Accessoires, die bekanntlich in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg groß in Mode waren. Als eifrige Ballbesucherin und leichtfüßige Tänzerin dürfte es ihr an Verehrern nicht gefehlt haben. Kunigunda jedenfalls, die ihre Tochter (wie es damals üblich war) auf die Bälle in der Gegend begleitete, bekräftigte wiederholt, dass Helene über mehrere Jahre die unbestrittene „Ballkönigin“ gewesen sei.» DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 15.

5.1.3.2 Enttäuschung

Das nächste Motiv in der Deutung Ursula Herrmanns ist das der Enttäuschung. Was auf den ersten Blick eine zufällige Aneinanderreihung negativer Erfahrungen zu sein scheint – das Unerwünschtsein und das Abgewiesenwerden –, bildet doch einen inneren Zusammenhang. Das Motiv der Enttäuschung scheint der Einsamkeit insofern verwandt, als sich mit einiger Plausibilität sagen lässt, das Gefühl der Einsamkeit stelle die gewissermaßen chronische Enttäuschung dar bei Menschen, deren Grundveranlagung es ist, sich nach Beziehung zu sehnen; mit anderen Worten, eine durch das Nichtzustandekommen einer Beziehung «aufgerissene» Enttäuschung wird im Gefühl der Einsamkeit – einer indefiniten Anzahl an Punkten, die eine Linie bilden, vergleichbar – chronifiziert, der Relation zwischen (punktuellem) Schmerz und (chronischem) Leiden entsprechend.

Dabei scheint es keine Rolle zu spielen, ob diese Erfahrung die private oder die berufliche Sphäre betrifft; die *Empfindung* der Enttäuschung ist nicht in der Lage, zwischen beiden Ebenen zu unterscheiden.

Doch diese Überlegungen greifen bereits vor; an dieser frühen Stelle der Biographie geht es nicht in erster Linie um die Deduktion einer Gesetzmäßigkeit auf das Leben dieses einen Menschen, sondern lediglich darum, eine gewisse Folgerichtigkeit der beiden – der Darstellung Herrmanns zufolge – «Urmotive» im Leben Hugo Distlers anzunehmen.

Auch im weiteren Verlauf der Lebensbeschreibung geht Ursula Herrmann in der Regel so vor, dass sie zunächst das erweisbare Geschehen berichtet: «*Durch den Tod der Großmutter und eine schwere Krankheit des Großvaters änderte sich für Hugo vieles. Die nun wesentlich andere finanzielle Lage zwang ihn, sich bei Rhode und Dupont vom Musikunterricht abzumelden. Er versuchte, eine Freistelle am Nürnberger Konservatorium zu bekommen, doch wurde er, angeblich wegen mangelnder Begabung, abgelehnt. In Wirklichkeit mag wohl Distlers Herkunft der Grund für diese Ablehnung gewesen sein. Es wurde ihm aber gestattet, die Vorschule des Konservatoriums zu besuchen und nach einem Semester die Aufnahmeprüfung zu wiederholen.*»²³⁷

Von hier aus zieht sie dann in einem ersten Schritt wiederum die naheliegendsten Schlüsse im Hinblick auf die emotionalen Konsequenzen des Ereignisses: «*Der erste Fehlschlag warf den strebsamen und doch so sensiblen jungen Distler völlig um. Es bedurfte des unermüdlichen Einsatzes der Familie Heinzen, ihn wieder aufzurichten, so daß er sich allmählich fing und sich nun in der Vorschule versuchte*»²³⁸, bevor sie dann schließlich, Faktizität und Interpretation gewissermaßen bündelnd, beide im Begriff der Enttäuschung auf einen gemeinsamen Punkt fokussiert: «*Welch furchtbare Enttäuschung aber, als er auch nach einem halben Jahr die Aufnahmeprüfung nicht bestand und sogar nach einem*

²³⁷ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 10f.

²³⁸ Ebd.

weiteren Semester abermals abgewiesen wurde. Offenbar hatten die Lehrer der Vorschule wenig Verständnis für diesen stillen, aber durchaus eigenwilligen jungen Menschen. Der stets sehr gerecht denkende Distler konnte es einfach nicht fassen, daß seine Begabung und seine fleißig erworbenen Fähigkeiten nicht den Aufnahmebedingungen des Nürnberger Konservatoriums genügen sollten»²³⁹.

Erst nach dieser Fokussierung gibt sie dann, gleich einem Nachklang, Schlussfolgerungen in Bezug auf Distlers gesamtes Lebensgefühl Raum: «*Er war überzeugt, daß bei dieser negativen Entscheidung seine etwas ungewöhnlichen häuslichen Verhältnisse eine Rolle spielten. Es liegt auf der Hand, daß sich das schon von früher Kindheit an vorhandene Gefühl eigener Minderwertigkeit dadurch weiter verstärkte.»²⁴⁰*

Obschon ein Lebensgefühl, eine Lebenseinstellung natürlicherweise auf Dauer angelegt ist, gestattet Herrmann dieser Lebenseinstellung wiederum nicht, ein Klischee zu evozieren, sondern stellt der negativen sogleich eine positive Erfahrung gegenüber, den «glücklichen Zufall», der aus diesem Misserleben erwächst: «*Glücklicherweise erbot sich sofort Carl Dupont zu einer kostenlosen weiteren Ausbildung seines so begabten Schülers.»²⁴¹*

5.1.3.3 Beziehungslosigkeit

Folgerichtig erscheint es, wenn Ursula Herrmann, nach der Exposition der Motive der Einsamkeit und der Enttäuschung – begründet in Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend – das Motiv der Beziehungslosigkeit einführt. Auch dieses bleibt – in paradoxer Weise: da Hugo Distler, gemäß Ursula Herrmann, unter Menschen rasch Anschluss zu finden scheint – für sein ganzes Erwachsenenleben prägend. Die folgende Passage Herrmanns beginnt zunächst mit einer Interpretation der Autorin, in der das negative «Bild», nämlich die milieubedingte Bedrückung, geradezu *einhergeht* mit seinem positiven «Gegenbild», nämlich dem kämpferischen Bestreben, aus diesem hinauszugelangen: «*Über seiner Kindheit und Jugend lagen Schatten, die sich aus den ungeordneten häuslichen Verhältnissen ergaben. Ihm fehlte in den entscheidenden Jahren nicht nur die Mutter: Das ganze ihn umgebende Milieu bedrückte ihn. Obwohl es die Großeltern herzlich gut mit ihm meinten und zu seiner Förderung alles taten, was ihnen möglich war, konnten sie ihm doch keine direkten geistigen Bildungshilfen geben. Er war in diesen Dingen von klein auf auf sich selbst gestellt und versuchte mit zäher Energie, seinem leidenschaftlichen Streben nach geistiger und künstlerischer Bildung nachzukommen.»²⁴²* Erst nach ihrer Interpretation lässt Herrmann diese Interpretation – in einer Art «Krebsgang» – in den quellenmäßigen Erweis der Richtigkeit derselben einmünden, wenn sie berichtet, wie Distler selbst gegenüber seiner Frau als «Faktum» erwähnt habe: «*Auch du ahnst im Grunde nicht, welche unmenschliche Anstrengungen es mich gekostet hat, mich aus der Welt, aus der ich komme,*

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ A.a.O., 11.

²⁴² A.a.O., 11f.

*herauszuarbeiten und ganz und gar aus eigener Kraft zu werden, was ich bin.»²⁴³ Und auch Distler selbst versucht sein eigenes Leben in einschlägigem Sinne zu deuten: «*Das Leben hat mich alles andere als Stolz gelehrt; im Gegenteil: meine häßliche Jugend ist es, die mich in wichtigen, entscheidenden Stunden leicht zu wenig selbstvertrauend erscheinen lässt.»²⁴⁴**

Diesem Ineinander von «Bild» und «Gegenbild» folgt nun umgekehrt ein Ineinander von «Gegenbild» und «Bild», von «glücklicher Fügung» einerseits und «Selbstaufgabe» andererseits. Dieses Ineinander wird sichtbar in dem nächsten Schritt in der Entwicklung des jungen Distler, seiner musikalische Hochschulausbildung am Leipziger Konservatorium: «*Es muß als eine außerordentlich glückliche Fügung angesehen werden, daß der kompositorisch weit überdurchschnittlich begabte Hugo Distler nach Leipzig in die Lehre zu Dr. Hermann Grabner kam.»²⁴⁵* Die glückliche Fügung besteht darin, dass Hermann Grabner sich seines Schülers in ähnlicher Weise annimmt wie sich die Autorin Ursula Herrmann ihres «Helden» Hugo Distlers: mit Empathie.²⁴⁶ Hermann Grabner ersetzt dem jungen Distler als «väterlicher Freund»²⁴⁷ eine Dimension dessen, was ihm in seinem Elternhaus vorenthalten geblieben war. Im gleichen Augenblick wird im selben Zusammenhang auch das Abgründige in Distlers Wesen sichtbar, wenn sich zeigt, dass diesem trotz überdurchschnittlicher Begabung ein Zug zur Selbstvernichtung innewohnt. So heißt es zunächst, wenn Ursula Herrmann Hermann Grabner zitiert: «*Er nahm unter meinen Schülern von allem Anfang an eine besondere Stellung ein sowohl im Hinblick auf seine musikalische Begabung wie auch in seiner ausgesprochen religiös fundierten Persönlichkeit, die seiner instrumentalen und theoretischen Ausbildung einen bestimmten Weg wies und zu einer Lehrmethode verpflichtete ... Seine Intelligenz, sein fundamentales Wissen ... ermöglichen es mir, in meinem Unterricht weit über das hinauszugehen, was sonst als zu bewältigendes Pensum in der „Tonsatzlehre“ gefordert wird.»²⁴⁸* Doch auf der anderen Seite wird auch erinnert: «*Während nun die Konflikte, die sich bei der jungen schaffenden Generation zufolge der Versuche neuer Wege oft ergaben, von den meisten leicht und mühelos abreagiert wurden, erschrak ich bei Distler nicht selten über seine leidenschaftliche Bereitschaft zur Selbstaufgabe, wenn ihm etwas nicht gelungen war.»²⁴⁹* Es ist Hermann Grabner selbst, der einen assoziativen Bezug herstellt zwischen Distlers metaphorischer Bereitschaft zur Selbstaufgabe und seiner tatsächlichen Selbstaufgabe: «*Heute noch, unter dem Eindruck seines tragischen Lebensendes, muß ich oft an diese seine Ausbrüche der Verzweiflung denken, bei denen ich alle Kraft aufbringen mußte, um ihn wieder ins Gleichgewicht zu bringen.»²⁵⁰*

²⁴³ Mitgeteilt von Waltraut Distler in einem Brief an die Verfasserin vom 12. März 1970, zit. nach: A.a.O., 12.

²⁴⁴ Brief an Oberstudienrat Weißmann, 16. 5. 40, zit. nach: Ebd.

²⁴⁵ A.a.O., 15–18.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ GRABNER, Hermann, *Hugo Distlers Lehrjahre in Leipzig*, in: *Musik und Kirche* 28 (1958), 72–74, zit. nach: A.a.O., 18.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

5.1.3.4 Ambivalentes Verhalten

Die Dialektik von Abgewiesenwerden und Angenommensein, von Enttäuschung und Erfolg spiegelt sich wider in einer gewissen Ambivalenz in Distlers Verhalten seinen Mitmenschen und seiner Arbeit gegenüber. Die Charakterzüge, denen Distler einerseits passiv ausgeliefert ist, die aber andererseits sein aktives Handeln lenken, führen in seinem Verhalten zu einer Ambivalenz von Schüchternheit und Offenheit, von Kontaktabwehr bei gleichzeitiger Kontaktsuche.

Distler zeigt sich, Herrmann zufolge, auf den ersten Blick zurückhaltend, liebenswürdig und liebenswert, aber auch voller Energie.²⁵¹ Dort, wo er sich im sozialen Umfeld sicher fühlt, kann er aus sich heraustreten.²⁵² Zugleich ist er sachbezogen, von enormer Arbeitsdisziplin²⁵³ und von hohem künstlerischem Verantwortungsbewusstsein.²⁵⁴

Diese innere Ambivalenz spiegelt sich in äußeren Widerfahrnissen wider, wenn, wie in seiner Jugend, beruflicher Erfolg und Misserfolg einander gegenüberstehen oder geradezu ineinander greifen: Schon der junge Komponist findet hohe Anerkennung²⁵⁵, erfährt aber auch Widerstand.²⁵⁶ Beides ereignet sich gleichzeitig: «*Bei dem großen Musikfest in Düsseldorf im Juni 1938 sollte in der dort gezeigten Ausstellung über „entartete Kunst“ sein Schaffen als abschreckendes Beispiel hingestellt werden. Nur der energische Einspruch des Komponisten Gerhard Maasz konnte ihn vor dieser öffentlichen Anprangerung retten.*»²⁵⁷

Bei Ursula Herrmann gewinnt man dann den Eindruck, dass für Distler die Zeit, in der er gegen solchen Widerstand anzukämpfen hat, allein aufgrund des Rückhalts seiner Familie auszuhalten ist²⁵⁸ und er später diese Jahre – seine Stuttgarter Zeit – als die glücklichsten bezeichnen wird.²⁵⁹ Dass sich diese Lebensphase bei genauerem Hinsehen – und bei umfassenderer Quellenlage – wesentlich komplizierter darstellt, wird dann bei Barbara Distler-Harth deutlich werden.²⁶⁰

²⁵¹ Vgl. a.a.O., 20–22.

²⁵² Vgl. a.a.O., 51.

²⁵³ Vgl. Hans Schaeuble an Ursula Herrmann, 15. 8. 68, zit. nach: A.a.O., 24.

²⁵⁴ Referenz Günter Ramin, Leipzig, 2. 11. 30, zit. nach: A.a.O., 29.

²⁵⁵ *Lied und Volk* (1935), zit. nach: A.a.O., 87f.

²⁵⁶ A.a.O., 111–125.

²⁵⁷ A.a.O., 125.

²⁵⁸ A.a.O., 111–125.

²⁵⁹ A.a.O., 145.

²⁶⁰ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 72–281.

5.1.4 Zweites Bedeutungsfeld

5.1.4.1 Einleitung

Das zweite Bedeutungsfeld erschließt die Art und Weise, wie Hugo Distler mit sich selbst umgeht, wie er auf Außenreize mit den Charakterzügen der Sensibilität – vielleicht handelt es sich in seinem Fall um Hochsensibilität²⁶¹ – reagiert, wie er Aufgaben mit äußerster Leidenschaft in Angriff nimmt, und wie der Leidenschaft alsbald das Ausgebranntsein folgt. Das zweite Bedeutungsfeld erschließt auch, auf welche Weise einen Grundzug seiner Existenz auch das Gefühl der Angst bildet, die vielleicht, in Gestalt eines *circulus vitiosus*, sowohl als Ursache als auch als Konsequenz seiner Sensibilität und der aus ihr hervorgehenden Leidenschaftlichkeit angesehen werden muss, deren existentieller Urgrund auch angesichts des ersten Bedeutungsfeldes plausibel erscheint, deren eigentliches «Gesicht» sich aber womöglich noch in einem ganz unerwarteten Kontext manifestieren wird.

5.1.4.2 Sensibilität, vielleicht Hochsensibilität, und Leidenschaft

Hinter den auch für seine Mitmenschen offen zutage tretenden Charakterzügen der Einsamkeit, Enttäuschung und Beziehungslosigkeit lassen sich bei Distler in der Sicht Herrmanns weitere tiefere Persönlichkeitsschichten Distlers ausmachen; es ist dies vor allem die besondere Eignung, sich begeistern zu lassen, der auf der anderen Seite eine hochgradige Verletzlichkeit gegenübersteht.

Dabei wäre es womöglich psychologisch präziser, von nur einer einzigen basalen Tiefenschicht zu sprechen, nämlich der ausgeprägten Sensibilität, die sich in der Polarität der ausgesprochen leichten Begeisterungsfähigkeit auf der einen und der außerordentlich leichten und tiefen Verletzlichkeit auf der anderen Seite äußert.²⁶²

Die Ambivalenz an der Oberfläche des Verhaltens, die wir gerade gesehen haben, zeigt sich auf diese Weise noch auf einer tieferen, einer im Wortsinne existentiellen Ebene, auf welcher Distler seine Existenz selbst infrage stellt und bereit ist, trotz eines adäquaten künstlerischen Selbstbewusstseins sich selbst aufzugeben. Davon war im Zusammenhang seines Studiums bei Hermann Grabner die Rede.²⁶³ Dass diese dort in parodischer Gleichzeitigkeit mit einem tiefen künstlerischen Selbstbewusstsein stand, lässt der Zusammenhang erahnen²⁶⁴, wird aber in einem anderen Briefausschnitt als

²⁶¹ Med.: Sensory-Processing Sensitivity.

²⁶² Der entsprechende englische Terminus – "sensory-processing sensitivity" – gibt diesen Sachverhalt adäquater wider. Vgl. die entsprechende Forschungsliteratur, in erster Linie: ARON, Elaine N., *The Highly Sensitive Person: How to Thrive When the World Overwhelms You*, New York 1996, dann aber vor allem: NAEGELI, Antje Sabine, *Zwischen Begabung und Verletzlichkeit. Leben mit Hochsensibilität*, Freiburg 2016. (Letzteres liest sich über weite Strecken wie ein Psychogramm Hugo Distlers!)

²⁶³ GRABNER, Hugo Distlers Lehrjahre, zit. nach: HERRMANN, Rufer und Mahner, 18.

²⁶⁴ Vgl. ebd.

widersprüchliches Nebeneinander greifbar: «Bei aller inneren Sicherheit und dem unübersehbaren künstlerischen Selbstbewußtsein war Distler jedoch von einer kaum zu beschreibenden Sensibilität.»²⁶⁵ Der Verleger Karl Vötterle etwa erlebt Distler im Umgang als «schwierig»: «Beim leisesten Verdacht, der Verlag könne mit einer Komposition nicht ganz zufrieden sein, kam schon die Frage: Wollen wir nicht besser den Vertrag lösen?»²⁶⁶

Dieser existentiellen Unsicherheit steht, wie gesagt, die Offenheit der Begeisterungsfähigkeit gegenüber. Auf diese Weise stehen sich das passive Ausgeliefertsein und der aktive Antrieb der Sensibilität gegenüber und bilden ein Ganzes. Distlers ausgeprägtes ästhetisches Empfinden ist mit Sicherheit ein Movens des aktiven Antriebs: «Distler gab sich mit Leidenschaft allen Künsten hin. Er hatte ein ganz elementares Bedürfnis nach Schönheit und konnte für ein Werk der bildenden Kunst, der Malerei oder der Dichtkunst in helle Begeisterung geraten.»²⁶⁷ Dieser Neigung folgt er zum einen unabhängig von seinem beruflichen Tun: «Er war Mitglied des Vereins für Kunsthissenschaft, durch die er viele wertvolle Kunstgegenstände bezog. ... Alles Maßvolle und organisch Gegliederte sprach ihn unmittelbar an.» Womöglich ist in diesem Zug eine unbewusste Suche nach einem Ausgleich zu seiner inneren Zerrissenheit zu sehen. «Hätte er nicht die Musikerlaufbahn eingeschlagen, wäre er gern Architekt geworden. Alte Städte mit ihren historischen Bauten zogen ihn an. Er nutzte auf seinen Reisen gern jede sich nur bietende Gelegenheit, alle baulichen und künstlerischen Sehenswürdigkeiten, insbesondere Kirchen und Dome, zu besichtigen.»²⁶⁸

Eine andere Neigung steht im direkten Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Komponist von Vokalmusik: «Besonders nahe stand er der Dichtkunst, der er sich auch selbst ausübend widmete. Er las sehr viel, vor allem reizten ihn die Antike, Shakespeare, die klassische Literatur und Werke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. ... Er fühlte sich von der Poesie Selma Lagerlöfs und Adalbert Stifters ganz unmittelbar berührt. Er verschenkte sehr viele Bücher und besaß selbst eine recht umfangreiche Bibliothek ...»²⁶⁹

An dieser Stelle kommt bei Herrmann zum ersten Mal Distlers Versuch zur Sprache, das Thema Tod künstlerisch zu bewältigen: «Von Hermann, dem Sohn Wilhelm Grimms, zu den Märchen der Brüder Grimm geführt, faßte er den Plan,²⁷⁰ ein Chorspiel über das tief-sinnige Märchen vom „Gevatter Tod“ zu schreiben.»²⁷¹ Doch hier bleibt es zunächst bei einem Versuch, dem zum fraglichen Zeitpunkt äußere Gründe entgegenstehen.²⁷²

²⁶⁵ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 61.

²⁶⁶ VÖTTERLE, Karl, *Haus unterm Stern*, Kassel 1963, 240, zit. nach: HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 61. – Leider wurde der gesamte Briefwechsel des Bärenreiter-Verlages mit Hugo Distler im Zweiten Weltkrieg vernichtet.

²⁶⁷ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 122f.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ 1938/39.

²⁷¹ A.a.O., 123.

²⁷² Ebd.: «Doch vermochte er das begonnene Chorspiel nicht weiterzuführen, denn die staatliche Lenkung des Musiklebens griff zunehmend auch in seine Tätigkeiten ein.»

5.1.4.3 Ausgebranntsein

Distlers Sensibilität, seine Aufnahmefähigkeit für eine Überfülle von Eindrücken, seine leidenschaftliche Hingabe an seine Arbeit führen rasch, bereits in Lübeck, zu dem, was gleichsam einen Gegenpol zu seiner Leidenschaft bildet: zu einem immer wiederkehrenden Gefühl des Ausgebranntseins,²⁷³ das auch in späteren Lebensjahren nicht nachlassen wird. Noch in seinem vorletzten Lebensjahr schreibt er an eine Freundin: «*Ich leide mit der Zeit an einer chronischen Niedergeschlagenheit, die an Trübsinn grenzt und wohl eine Folge des reizenden Nervenkrieges ist. Es ist ja gar nicht zu sagen, wie furchtbar die Gegenwart und nahe Zukunft für uns aussieht.*»²⁷⁴ An seinen ersten Arbeitgeber und lebenslangen Freund, den Lübecker Jakobipfarrer Axel Werner Kühl²⁷⁵ schreibt er, zwar weniger eindringlich, doch voll tieferem Symbolgehalt: «*Als Schönstes in der Welt erträume ich mir irgendwo einen Organistendienst an möglichst geruhsamer Stelle, der mir gestattete, nebenher ordentlich zu schaffen.*»²⁷⁶

Indem Distler, der vor allem ein leidenschaftlicher *Chordirigent* ist, sich nach einem – seiner Natur nach eher zurückgezogenen, einsamen – «Organistendienst» sehnt, klingt bereits das Motiv des Rückzugs, der «inneren Emigration»²⁷⁸ an; wenn er dieses *einsame Amt* – gleichsam tautologisch und damit also in doppelter Emphase – als an *geruhsamer Stelle* gelegen erträumt, ist dies sicherlich als eindringlicher Fingerzeig auf das Motiv der Ruhe zu verstehen, das im Zusammenhang mit seinem Tod noch eine – theologisch-literarische – Rolle spielen wird.

Wahrscheinlich ohne Distlers hintergründige, wenn auch unbewusste, sprachliche Symbolik in ihrem ganzen Ausmaß zu erfassen, erkennt Herrmann Distlers Ausgebranntsein als existentiell und seine Lebenskraft verzehrend: «*Zeitweise litt er unter unvorstellbarer innerer Qual, die allmählich seine Arbeits- und Schöpferkraft untergrub.*»²⁷⁹ Diese Erschöpfung ist zunächst ganz objektiven Umständen geschuldet: «*Die kaum noch zu bewältigende Arbeitslast – sein Stundenplan umfaßte 34 Wochenstunden und eine Unmenge Vorarbeit musikalischer und organisatorischer Art – hatte zu beängstigender körperlicher Entkräftung geführt. Hand in Hand damit ging eine totale geistig-seelische Niedergeschlagenheit.*»²⁸⁰

²⁷³ Vgl. a.a.O., 56.

²⁷⁴ Sic.

²⁷⁵ An Else Maiwald, 5. 11. 41, zit. nach: A.a.O., 155.

²⁷⁶ Diese Freundschaft hält über die Tätigkeit Distlers in Lübeck hinaus an, ist allerdings, vor allem, was die Lübecker Zeit betrifft, differenziert zu bewerten: «Das Verhältnis zwischen Hugo Distler und seinem Pastor Axel Werner Kühl war nicht ganz unkompliziert: Es bestand ein Ungleichgewicht in ihrer Beziehung aufgrund des Umstands, dass sie einerseits „von gleich zu gleich“ miteinander verkehrten, wenn es um den – wie Kühl es wohl sah – gemeinsamen kirchenmusikalischen Auftrag ging, andererseits Kühl Distlers direkter Vorgesetzter und sogar sein Seelsorger war, eine Rolle, die Kühl wie selbstverständlich übernahm.» DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 89.

²⁷⁷ An Pastor Kühl, 5. 1. 42, zit. nach: Ebd. (Hervorhebungen d. Verf.)

²⁷⁸ S.o.

²⁷⁹ A.a.O., 169f.

²⁸⁰ Ebd.

Dennoch ist es Distlers ganz eigene Art, wie er – nicht nur im Rückzug von gegenwärtigen Aufgaben, sondern auch in Gestalt einer existentiellen Zukunftsangst – auf die Erschöpfung reagiert, wenn er im letzten seiner Briefe an seine Leipziger Verwandten schreibt: «*Ich gehe in Arbeit geradezu unter, zu meiner eigentlichen Arbeit, der Komposition, komme ich mit keiner Note mehr. Ich entschloß mich nun, ein Jahr lang nicht zu komponieren, da im Augenblick entscheidend ist, was ich mit dem Domchor schaffe ... es ist alles zur Zeit so unerhört schwer ... Wir haben hier wie allerorts eine große Angst vor dem Kommenden.*»²⁸¹

5.1.4.4 Ruhe und Unruhe

Wie das Motiv der Ruhe – in der Tragweite seiner Bedeutung durch seine Biographin nicht explizit ausgeführt und wohl auch Distler *unbewusst* – eine existentielle Rolle in seinem Leben – und so auch in seinem Sterben – gespielt hat, so ist diese Ruhe wesentlich als Kontrast zu der Distler auch selbst *bewussten* Unruhe als einem Grundzug seines Wesens zu sehen. Es handelt sich dabei um eine innere, existentielle Unruhe, die seine existentielle Sehnsucht nach – endgültiger – Ruhe immer wieder aufkommen lässt. Diesen Sachverhalt fasst Ursula Herrmann so zusammen: «*Distler wußte, daß die geistige und seelische Belastung bald die Grenze des zu Ertragenden erreicht haben würde. Er war ein Mensch, der allem Geschehen mit größter Anteilnahme folgte. In seinem Gesicht lag stets etwas Gespanntes, Hellwaches, das zeitweise eine gewisse Unruhe verriet. Seine glühende Aktivität, sein ausgeprägter Ehrgeiz und die durch intensive Übung erreichte außergewöhnliche Konzentrationskraft überforderten seine nervlich und körperlich wenig stabile Konstitution, was zu schweren Depressionen führte. Ihm fehlte jegliche innere Reserve, er verausgabte sich restlos. Sein Leben bewegte sich zwischen den Polen höchster künstlerischer Schaffenskraft und tiefster Niedergeschlagenheit, die ihm dann schnell allen Lebens- und Arbeitswillen nahm.*»²⁸²

Wie sehr diese Niedergeschlagenheit an Hugo Distlers Lebenswillen zehrte, kommt in seinen eigenen Worten – nicht nur vor dem Hintergrund seiner Lebens- und Arbeitsumstände, sondern auch vor dem der Weltlage an sich – nicht nur deutlich, sondern ganz explizit zum Ausdruck: «*Ich bin heute so weit: es gibt eine letzte Grenze im möglichen Ertragen von aller menschlichen Not; eine Grenze der Menschenwürde. Angesichts der Greuel, die man von der Ostfront hört, und angesichts der Dinge, wie sie jetzt etwa in Lübeck geschehen sind, habe ich mir Gift zu verschaffen gewußt; lieber machen wir ein Ende mit unserer ganzen Familie, als daß wir es etwa geschehen lassen, daß uns unsere Kinder einmal genommen oder wir den Kindern genommen werden, oder was an herrlichen Aussichten uns droht. So weit ist man heute!*»²⁸³

²⁸¹ An die Leipziger Verwandten, 10. 10. 42, zit. nach: Ebd.

²⁸² A.a.O., 163.

²⁸³ An Else Maiwald, 1. 4. 42, zit. nach: Ebd.

5.1.4.5 Angst

In der vorangegangenen Äußerung klingt mit, was in seinen eigenen Äußerungen und denen anderer immer wieder angeklungen war. Hugo Distler ist ein Mensch, bei dem einer der wesentlichen Antriebsfaktoren der Angst ist.²⁸⁴ Sie erweist sich als die Kraft, die alle Anerkennung und allen Erfolg in Distlers Leben zu unterminieren droht. Auch wenn die Angst, wenn sie explizit geäußert wird, stets als mit bestimmten Begriffen verbunden erscheint, bleibt sie in ihrer Essenz über weite Strecken diffus; und doch lässt sie sich – in der Deutung Ursula Herrmanns – auf einen Kern fokussieren: «Seine größte Sorge war jedoch, einberufen zu werden. Der Gedanke daran zermürbte ihn. ...».²⁸⁵

Die Angst vor der Einberufung²⁸⁶ ist es schließlich, die die, gewiss nicht im eigentlichen Sinne ursächliche, aber womöglich auslösende Rolle spielt in dem Entschluss, seinem Leben ein Ende zu setzen: «Seit Beginn des Krieges hatte Distler unter der stets drohenden Möglichkeit des Einberufenwerdens gelitten. ... Am 25. Oktober 1942 hatte er sich einer Nachmusterung zu unterziehen und erhielt vom Wehrbezirkskommando den Gestellungsbefehl zum 3. November. ... Dank des Einsatzes einflussreicher Persönlichkeiten wurde der festgesetzte Einberufungstermin noch in letzter Minute verschoben. Am Reformationstag konnte Distler noch telefonisch von Professor Stein erfahren, daß ihm die Unabkömmlichkeitsstellung nunmehr so gut wie garantiert sei. Aber er vermochte in dieser Welt des Betruges und der harten Gewalt der Nachricht keinen Glauben mehr zu schenken.»²⁸⁷

Auch für Herrmann ist ersichtlich, dass das Motiv der Angst, auch wenn es in einem bestimmten Kontext seine *climax* erreicht, als Motto über Distlers ganzem Leben stehen könne: «Das entsetzliche Kriegsgeschehen bedrückte Distler mehr und mehr. Das Bibelwort „In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden“ (Johannes 16,33) beschäftigte ihn sehr. Mit ihm grüßte er in jener Zeit seine Freunde. Es war der Text einer seiner Motetten und jenes Wort, das später auf seinem Grabkreuz geschrieben stand.»²⁸⁸

²⁸⁴ Vgl. oben: A.a.O.; 169f.

²⁸⁵ A.a.O., 123.

²⁸⁶ Nicht uninteressant ist es, sich in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass auch Dietrich Bonhoeffer mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln dem Kriegsdienst auswich: "By the end of the decade, with war now inevitable, Bonhoeffer became increasingly concerned to evade military service. His second, brief visit to the United States, in the summer of 1939, was at least partly motivated by this concern, as, subsequently, was his work for the Abwehr (Military Intelligence) at the initiative of his brother-in-law, Hans von Dohnanyi. Bonhoeffer knew that, if he was in fact ever summoned to serve in the German armed forces, he would almost certainly refuse, and pay for his conscientious objection with his life." HOOTON, *Bonhoeffer's Religionless Christianity in Its Christological Context*, 214.

²⁸⁷ A.a.O., 171f. – Worauf dann bei Herrmann der in Parenthese stehende Satz folgt: «(Welch tragischer Umstand, daß die schriftliche Bestätigung erst einen Tag nach seinem Tode eintraf!)» Ebd.

²⁸⁸ A.a.O., 147.

5.1.5 Drittes Bedeutungsfeld

5.1.5.1 Tod in der Familie

Über dem, was wir als sozusagen die Primär- und Sekundärschichten innerhalb des Charakters Hugo Distlers bezeichnet haben – die Erfahrungsebenen von Einsamkeit und Enttäuschung auf der einen Seite und die unter ihnen liegende Sensibilität, Angst und Unruhe und die damit verbundene Ambivalenz des Verhaltens und Erlebens auf der anderen Seite – befindet sich ein Sphäre, die sich in ihrem kausalen Einfluss auf sein Leben kaum fassen lässt,²⁸⁹ die aber doch einen wesentlichen Teil des auch – vielleicht nur scheinbare – Äußerlichkeiten umfassenden Lebensbildes Hugo Distlers darstellt. Es ist dies das Phänomen des unnatürlichen Todes in seinem Umfeld. Dieses Phänomen wird in der Lebensbeschreibung Barbara Distler-Harths einen etwas umfassenderen Raum einnehmen; bei Ursula Herrmann findet es sich – womöglich in Ermangelung entsprechender Quellen – nur angedeutet und reduziert auf lediglich je einen Fall im (indirekten) Angehörigen- und im Freundeskreis.

Herrmann schreibt, der Tod seines Halbbruders – «*seines einzigen Bruders ... der vor Leningrad gefallen war*»²⁹⁰ – habe Hugo Distler «*sehr schmerzlich*»²⁹¹ getroffen. Distler selbst schreibt in genau demselben Zusammenhang an Pastor Kühl in eher ausweichendem (damit aber möglicherweise umso sprechenderem) Tonfall: «*Möchte doch das „große Licht“ inmitten der großen Finsternis, die in der Welt herrscht, wachsen und endlich siegen ... Das Wichtigste: daß bald Frieden ist. Laßt uns das vor allem erbitten.*»²⁹² Diese Worte erinnern an den Wunsch nach Ruhe, die er in diesem Fall auch für seinen Halbbruder, vielleicht in übertragenem Sinne für alle Menschen bittet; es verschleiert zugleich die große Anteilnahme am Tod dieses Halbbruders und an dem damit verbundenen Schmerz seiner Mutter, die in der Darstellung Barbara Distler-Harths deutlicher zum Tragen kommen werden.

Eben jener Axel Werner Kühl ist es, der – was Hugo Distler zu seinen eigenen Lebzeiten freilich noch nicht wissen kann – auch selbst seinem eigenen Leben ein Ende setzte: «*Tief Betroffen war auch Pastor Axel Werner Kühl vom plötzlichen Tode seines Freundes Hugo Distler. Zwei Jahre später ging er ebenfalls in den Freitod.*»²⁹³

Was sich hier vage andeutet – dass Hugo Distlers eigener Suizid nicht isoliert dasteht, sondern als Teil eines «Bedeutungsfeldes» gewaltsamer Tode und Suizide angesehen

²⁸⁹ Vgl. dazu aber: SZONDI, Leopold, *Experimentelle Triebdiagnostik. Tiefenpsychologische Diagnostik im Dienste der Psychopathologie, Kriminal- und Berufsprüfung, Charakterologie und Pädagogik* (3 Bde.), Bern 1947, bzw. zur Einführung: WAGNER-SIMON, Therese, *Einführung in die Schicksalsanalytische Theorie von L. Szondi*, in: Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen (Bd. II, Heft 1/2) Bern 1943, 3 – 18.

²⁹⁰ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 156.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² An Kühl, 13. 11. 41, zit. nach: Ebd.

²⁹³ A.a.O., 178.

werden muss – auch dies wird sich in der Lebensbeschreibung Barbara Distler-Harths noch weiter entfalten.

5.1.6 Zusammenfassung

5.1.6.1 Verbindungslienien: Einsamkeit – Hochsensibilität – Angst – Tod

An dieser Stelle können wir deshalb, im Sinne einer Zusammenfassung der Lebensbeschreibung Ursula Herrmanns unter den gegebenen Gesichtspunkten, beginnen, Verbindungslienien zwischen Motiven zu ziehen, und wir können – immer noch *anhand* ihrer Biographie und *entlang* der Darstellung Herrmanns – beobachten, wie bestimmte motivische Kreise in Distlers Leben sich schließen.

Gewisse Zusammenhänge zwischen den einzelnen Motiven und charakterlichen Prägungen und Veranlagungen wurden bereits skizziert. Schärfere Konturen nehmen diese Zusammenhänge bei Ursula Herrmann als direkte Linien zwischen den Motiven Einsamkeit, Sensibilität, Angst und Tod an.

Einen ersten wichtigen Zusammenhang erkennt Herrmann zwischen seinen «*äußerer Lebensumständen und seiner charakterlichen Veranlagung*»²⁹⁴. Es ist dies die Verbindungslienie zwischen seiner Leidenschaftlichkeit und seinem Sich-Verzehren, die sich äußerlich als Unruhe bemerkbar machen und innerlich in seiner besonderen Sensibilität²⁹⁵ ihren Grund haben. «*Er verzehrte sich selbst durch sein von Leidenschaft getriebenes, rastloses Streben und seinen brennenden Ehrgeiz, während er im steilen Aufstieg unfaßbar schnell jene Sprosse des Lebens erreichte, über die hinaus es keine Steigerung mehr gab.*»²⁹⁶ Hier deutet sich an, dass es sich nicht lediglich um Zusammenhänge handelt, sondern dass es um Prägungen geht, in denen finale Entwicklungen im Nachhinein gleichsam als prä-determiniert erscheinen.

Die einzelnen Punkte, durch die seine Sensibilität und seine Leidenschaft so miteinander verbunden werden, dass sie ein – im Wortsinne – umfassendes Bild ergeben, sind vor allem seine innere Einsamkeit, erlittene äußere Anfeindungen und eine tiefe Urangst, die in ihrem Wesen nicht greifbar ist und stattdessen in bestimmten Grenzsituationen «dingfest» wird. Die Dynamik, die sich auf diese Weise ergibt, erzeugt ein beständiges Getriebensein, das Distler nicht zur Ruhe kommen lässt – bevor er nicht den Weg in die endgültige Ruhe wählt. «*Er, der überaus sensible Mensch, der ein unendliches Verlangen nach Liebe, Wärme, Freundschaft und Geborgenheit hatte, mußte sich, oft von seinen Lieben getrennt, in zermürbenden Alltagssorgen durch das Leben schlagen. Sein glanzvolles Vorankommen wurde immer wieder durch die Maßnahmen der Nazi-Führung im Bereich der Kultur und viele oft kriegsbedingte Schwierigkeiten überschattet. Abgrundtiefe Weltangst*

²⁹⁴ A.a.O., 172.

²⁹⁵ Vgl. ebd.

²⁹⁶ Ebd.

und stete innere Unruhe begleiteten ihn auf seinem ganzen Lebensweg, so daß er sich an keinem Ort längere Zeit wohl fühlen konnte. Wie von einem Dämon getrieben, suchte er immer neue Wirkungskreise.»²⁹⁷

Ursache dieser Urangst mag primär durchaus das in seiner frühen Kindheit liegende Erlebnis des Sich-abgelehnt-Fühlens seine Ursache haben²⁹⁸ und sekundär in dem auf dieses Erlebnis zurückzuführende Unfähigkeit, abgesehen von fachlichem Selbstvertrauen auch ein auf seine Person bezogenes Selbstvertrauen zu entwickeln. («*Er glaubte sich ständig von Feinden umgeben und litt unter starken Minderwertigkeitskomplexen.»²⁹⁹*) Jedenfalls scheint es aus dieser Perspektive wenig verwunderlich, dass sein gesamtes Lebensgefühl ihn von anderen Menschen – aus seiner eigenen Sicht – lebenslang zu isolieren scheint. Zwei Wochen vor seinem Tod schreibt er an seine Frau: «*Weifst Du, in mir hockt dauernd jene nicht zu beschreibende Einsamkeit, das Gefühl, von allem und jedem getrennt zu sein.»³⁰⁰*

Die Zusammenhänge und Schlussfolgerungen, wie Ursula Herrmann sie zieht, entbehren auf diese Weise nicht einer bedrückenden Plausibilität. Insbesondere, wenn sie aus ihren Beobachtungen und eigenen Interpretationen den Schluss zieht, das Leben sei ihm zu einer nicht mehr zu ertragenden Last geworden,³⁰¹ so scheint dies ohne weiteres zuzutreffen; ebenso, wenn sie im Anschluss daran Distlers Suizid als in seinem eigenen Vorsatz begründet beschreibt: «*Er faßte den schon mehrfach geäußerten und seiner Meinung nach für ihn einzige möglichen Entschluß, aus dieser Welt zu scheiden.»³⁰²* Dass es sich bei diesem Suizid jedoch nicht einfach um den konsequenten Vollzug einer einmal getroffenen Entscheidung handelt, werden wir dann bei Barbara Distler-Harth noch eindringlicher sehen. Angesichts der Komplexität des Verhältnisses von Entscheidung und Ausführung im allgemeinen und bei Distler im besonderen erscheint es zudem insgesamt ein wenig zu idealisierend, wenn Ursula Herrmann Distlers letzte Augenblicke im Familienkreis als beinahe inszenierten Abschied beschreibt: «*Um noch einmal im Kreise seiner Lieben weilen zu können, lud er seine Verwandten aus Leipzig, denen er sich immer besonders eng verbunden fühlte, zum Reformationsfest nach Strausberg³⁰³ ein. Am Nachmittag des Reformationstages machte Distler einen Spaziergang mit seinem kleinen Sohn und rief Dr. Söhngen an, um ihm zu sagen, daß ja nun wohl auch seine leidige persönliche Angelegenheit (Einberufung) in Ordnung kommen werde. Dr. Söhngen fiel zwar der ungewöhnlich ernste Ton Distlers auf, doch schob er ihn auf die große Anspannung der letzten Tage und die damit verbundene Erschöpfung. Wie konnte er auch ahnen, daß in Distler zu dieser Stunde bereits der Entschluß gereift war, aus dem Leben zu gehen.»³⁰⁴*

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Vgl. a.a.O., 7.

²⁹⁹ A.a.O., 172f.

³⁰⁰ An Waltraut Distler, 18. 10. 42, zit. nach: A.a.O., 173.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Seine Tante und Cousine Anna und Ruth Dittrich.

³⁰⁴ A.a.O., 172f.

Erst recht geht Ursula Herrmann bis an die Grenze der Plausibilität, wenn das Abschiednehmen dann einen gleichsam topologischen – und apotheotischen – Höhepunkt erfährt: «Am Abend setzte sich Distler an seine geliebte Hausorgel und spielte als Abschied Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (A-Dur BWV 662).»³⁰⁵

Die letzte Eskalation schließlich beschreibt Herrmann zwar mit durchaus adäquater Empathie, aber vielleicht eine Spur zu sehr im Tonfall eines Augenzeugenberichts, was die Plausibilität ihrer Darstellung an dieser Stelle ein wenig in den Hintergrund treten lässt. «*Frau Distler war durch die Sorge um ihren Mann und viele schlaflose Nächte wegen der an Keuchhusten erkrankten Kinder so erschöpft, daß sie am nächsten Vormittag zu Hause blieb, während ihr Mann mit seiner Tante und Kusine zum Sonntagsgottesdienst in den Dom fuhr. Obwohl er sich eigentlich für diesen Gottesdienst als Chorleiter hatte beurlauben lassen, übernahm er doch die Leitung des Staats- und Domchors selbst, um diesen seinen Verwandten vorzuführen. Er hatte ihnen vorher ausdrücklich gesagt, daß sie nach dem Gottesdienst nicht auf ihn warten sollten, da er noch Besprechungen und manches zu regeln habe. So fuhren sie allein nach Strausberg zurück, nicht ahnend, welche Tragödie sich unterdessen zutrug. Hugo Distler hatte sich noch vor Beendigung des Gottesdienstes aus dem Dom entfernt und war in seine Dienstwohnung gegangen. Er verdunkelte die Küche und öffnete den Gashahn. Seine Familie wartete in Strausberg vergebens auf ihn und nahm schließlich ohne ihn das Mittagessen ein. Als er aber bis zum Kaffeetrinken noch nicht gekommen war, machte sich seine Frau mit Ruth Dittrich auf, ihn in Berlin aufzuspüren. Am Dom konnte keiner über Distlers Verbleib Auskunft geben, so gingen sie in die Bauhofstraße, wo es am Sonntagnachmittag etwas schwierig war, in das verschlossene Haus hineinzukommen. In seiner Wohnung fanden sie ihn tot vor, in der einen Hand ein Bild seiner Frau und seiner Kinder und mit der anderen ein schlichtes Messingkreuz umklammernd. Neben ihm lag der Abschiedsbrief, der seine ganze innere Not aufzeigte.»*³⁰⁶

Dass im Vergleich zu der Darstellung Ursula Herrmanns die Lebensbeschreibung Barbara Distler-Harths die letzten Momente kaum anders als dramatisch zu bezeichnen sind, ist dagegen in höherem Maße nachzuvollziehen. Immerhin handelt es sich hierbei um die Lebensbeschreibung Distlers durch seine eigene (älteste) Tochter, die einer Augenzeugenschaft – bei aller Gefahr der Subjektivität, die eine Augenzeugenschaft mit sich bringt – prinzipiell näherkommt als die Lebensbeschreibung einer zunächst unbeteiligten Dritten.

In der Schilderung der letzten Vorgänge durch die Tochter werden wir dort sehen, wie der letzten Wendung der Dinge nicht nur eine bedrückende Traurigkeit, sondern auch eine erhebliche Tragik innewohnt.

³⁰⁵ A.a.O., 173.

³⁰⁶ A.a.O., 173f.

5.1.6.2 Sich schließende Kreise

Das dramatische Ende Distlers wird in der Darstellung Ursula Herrmanns abgerundet durch ein Sich-Schließen einer Reihe verschiedener Kreise, in denen noch einmal die wesentlichen Motive, die Distlers Lebenslauf und Lebensende ausmachen, anklingen.

Da ist zum einen die für den Musiker Hugo Distlers wesentliche Tätigkeit als Komponist und Chordirigent, aus der er sich im Angesicht der politisch motivierten Widerstände³⁰⁷ hinaussehnt in ein «stilles Organistenamt»,³⁰⁸ eine Bewegung, die im gegebenen Kontext zweifellos aufzufassen ist als Rückzugswunsch in die «innere Emigration» (Schlüter).³⁰⁹ Zugleich klingt darin das Motiv der «Ruhe» an, die er schließlich in diesem Leben nicht, sondern nur im Ausweg aus demselben finden kann, wie Dietrich Bonhoeffer es im Kondolenzbrief an Distlers Witwe formulieren wird.

Da sich das rückzuggewährnde Organistenamt aber nicht anbietet und Distlers – möglicherweise nur vermeintliche – diesbezügliche Sehnsucht mutmaßlich einen der sich im Laufe seines Lebens häufenden Fluchtgedanken darstellt, sieht Distler zunächst keinen anderen Weg, als dem Widerstand selbst Widerstand entgegenzusetzen. Er geht dabei soweit, selbst in den Schulen vorzusprechen, um Jugendliche für den Staats- und Domchor zu gewinnen,³¹⁰ was ihm angesichts seiner permanenten zeitlichen und kräftemäßigen Überbelastung kaum leichtgefallen sein dürfte.

Das erste – abgesehen von den bisherigen Gottesdiensten – öffentliche Konzert des Staats- und Domchores unter der neuen Leitung Hugo Distlers ist nun vorgesehen an einem Datum, an dem er, wie sich schließlich herausstellen wird, schon nicht mehr am Leben sein wird; und als besonders markant ist anzusehen, dass in diesem Konzert die Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz³¹¹ im Mittelpunkt stehen sollen,³¹² die auf diese Weise zu seiner eigenen «Totenmesse» werden³¹³ (ein Umstand, der ganz entfernt erinnert an die Vorgänge um die Komposition des Requiems KV 626 durch Wolfgang Amadé Mozart im Jahre 1791).

Als Vorbereitung zu diesem Konzert in Berlin sollte es aber gleichsam zu einer Rückblende auf Höhepunkte in Distlers Leben und Schaffen kommen. Unter anderem ist ein Konzert in Lübeck geplant, das dem Berliner Konzert vorausgehen würde, zu welchem Zweck Distlers selbst nach Lübeck reist, um für das geplante Konzert weitere Vorbereitungen zu treffen. Dort – also am Ort seines wichtigsten

³⁰⁷ Vgl. a.a.O., 167.

³⁰⁸ Ebd., 167. S.o.

³⁰⁹ S.o.

³¹⁰ Vgl. HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 167.

³¹¹ SCHÜTZ, Heinrich, *Musikalische Exequien für eine bis acht Singstimmen und B.c., op. 7, SWV 279–281* (1635–36), Dresden 1636.

³¹² Was freilich durch das Kirchenjahr bedingt war.

³¹³ Dieser Umstand kommt anrührend zu Geltung im Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers an Waltraut Distler; siehe: Kapitel 2.

kirchenmusikalischen Schaffens – bietet sich ihm ein Bild der Zerstörung.³¹⁴ In der Darstellung Herrmanns liest sich die Zerstörung Lübecks wie eine symbolische Prolepsis des Todes Hugo Distlers selbst, zumal, wenn dieser gerade in *diesem Zusammenhang seiner Neigung «aus dieser Welt in das ewige Gottesreich hinüberzuwechseln»*³¹⁵ Ausdruck verleiht.³¹⁶

³¹⁴ Die Lübecker Marienkirche mit dem Totentanz etwa war an Palmsonntag, dem 29. März 1942 durch Bombenangriffe zerstört worden.

³¹⁵ «... gleichzeitig beherrschte ihn aber auch der Gedanke, daß, wenn der Würde des Menschen zuviel zugemutet würde, man das Recht hätte, aus dieser Welt in das ewige Gottesreich hinüberzuwechseln. Ich sagte ihm damals, daß man, wenn man das innere Reich und Gott als seinen Herrn über Leben und Tod anerkennt, nicht das Recht hätte, über sich zu verfügen, sondern das Böse auch als aus Gottes Hand hinnehmen müßte. Er konnte diesen Standpunkt nur für normale Zeiten anerkennen, aber nicht für die jetzige Zeit, in der Gott offenbar dem Bösen seine Macht abgetreten hat.» *Brief von Else Maiwald an Waltraut Distler*, 13. 1. 47., zit. nach: HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 169.

³¹⁶ Angesichts der Konzentration der verschiedenen Schlüsselmomente scheint es lohnenswert, den betreffenden Abschnitt bei Herrmann nocheinmal in seiner Gesamtheit zu überblicken:

«Der Staats- und Domchor wurde als ein „Propagandainstrument der Kirche“ angesehen, womit staatlicherseits sein Schicksal besiegt war. Cerff stellte an Distler die Forderung: entweder die Erarbeitung und Aufführung weltlicher Musik oder totaler Entzug der Hitler-Jungen! So stand Distlers Arbeit mit dem Chor im Zeichen dauernder Spannungen mit der HJ. Sie setzte den Dienst für die Chorsänger genau zur Kirchzeit oder unmittelbar davor an, womit eine Gesamtprobe und das Singen im Gottesdienst verhindert werden sollten. Distler war außer sich und sehnte sich in ein stilles Organistenamt zurück ... Dennoch startete er eine große Werbeaktion und sprach in Schulen Berlins vor, um für seinen durch die Evakuierung zahlreicher Kinder zusammengeschrumpften Chor musikalische und stimmbegabte Knaben zu bekommen. ... Die Aufbauarbeit war unter den gegebenen Umständen sehr schwierig und ging nur langsam voran. ... Das erste öffentliche Auftreten mit dem Staats- und Domchor war für den 13. November 1942 vorgesehen, wo innerhalb einer Gedenkstunde für den am letzten Tage seiner Amtszeit verstorbenen Vorgänger Distlers, Professor Alfred Sittard, die „Musikalischen Exequien“ von Schütz gesungen werden sollten. Für den darauffolgenden Totensonntag (22. November) war eine öffentliche Heinrich-Schütz-Feier mit Darbietung von drei Motetten aus der „Geistlichen Chormusik 1648“, einigen „Geistlichen Konzerten“, den „Musikalischen Exequien“ und Orgelmusik der Schützzeit angesetzt. ... Für die Zeit zwischen dem 13. und 22. November war eine Konzertreise ... nach Hamburg (St. Michaelis) und Lübeck (St. Jakobi) geplant. Als Vorbereitung darauf unternahm er im September eine Reise nach Lübeck. Tief erschütterte ihn das Bild, das die Stadt nach dem Bombardement bot: der Dom, die Marienkirche und St. Petri waren ausgebrannt. Er besuchte seine Freunde, wobei es im Zusammensein mit Else Maiwald zu sehr ernsten und tiefsinngesprächen über „die letzten Dinge“ kam. Dabei brachte er zum Ausdruck, daß er in diesem inneren Gottesreich ganz verankert sei – gleichzeitig beherrschte ihn aber auch der Gedanke, daß, wenn der Würde des Menschen zuviel zugemutet würde, man das Recht hätte, aus dieser Welt in das ewige Gottesreich hinüberzuwechseln. Ich sagte ihm damals, daß man, wenn man das innere Reich und Gott als seinen Herrn über Leben und Tod anerkennt, nicht das Recht hätte, über sich zu verfügen, sondern das Böse auch als aus Gottes Hand hinnehmen müßte. Er konnte diesen Standpunkt nur für normale Zeiten anerkennen, aber nicht für die jetzige Zeit, in der Gott offenbar dem Bösen seine Macht abgetreten hat.» (Brief von Else Maiwald an Waltraut Distler, 13. 1. 47.).» HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 167–169.

5.2 Hugo Distlers Charakterbild in der Lebensbeschreibung Barbara Distler-Harths

5.2.1 Erstes Bedeutungsfeld

Die Charakterisierung des Menschen Hugo Distler durch seine Tochter Barbara Distler-Harth lässt ein ähnliches Muster erkennen wie das der ersten Biographin Ursula Herrmann. Durch Kindheitserfahrungen ausgelöste Einsamkeit steht am Anfang seines Lebens. Das Motiv der Enttäuschung erfährt bei Barbara Distler-Harth eine weniger starke Gewichtung als bei Ursula Herrmann, dafür betont jene das in Distlers Gefühl der Einsamkeit eingebettete Gefühl des Andersseins, das in etwa vergleichbar ist mit dem der Beziehungslosigkeit, wie es bei Ursula Herrmann herausgearbeitet wird. Die Unruhe und die Angst Hugo Distlers, hervorgerufen durch den überdurchschnittlichen Grad seiner Sensibilität, sind Motive, die Barbara Distler-Harth in ähnlicher Weise herausstellt wie vor ihr Ursula Herrmann.

Im Vergleich zu Ursula Herrmann arbeitet Barbara Distler-Harth die Distler vorausgehende Familiengeschichte im Hinblick auf «zu früher», d.h. aufgrund Gewalteinwirkung, durch Kriegsereignisse oder Suizid ausgelöste Todesfälle in seinem engeren Umfeld oder der ihm vorausgehenden Familiengeschichte stärker heraus und betont auf diese Weise expliziter, in welchem Kontext Distlers eigenes Lebensende zu sehen ist; auch sie belässt es hierbei bei Schilderungen, ohne aus den beobachtbaren Koinzidenzen Kausalzusammenhänge zu konstruieren.

Anders als Ursula Herrmann versucht Barbara Distler-Harth nicht, von frühen traumatischen Erfahrungen Distlers aus *vorauszuschauen* auf das Leben Distlers, sondern sie versucht, Muster seines Lebens zu «ergründen»³¹⁷. Dem lakonischen und darin zugleich bedeutungsschweren Satz, «1912 verließ Helene Distler ihren gerade vierjährigen Sohn und wanderte in die Vereinigten Staaten aus.»³¹⁸ lässt sie die Frage folgen: «Was alles musste in den vorausgegangenen Jahren geschehen [sein], dass es zu einem solchen Abschied kommen konnte?»³¹⁹, um von hier aus eine umfassende Rückblende einzuleiten, die den Ursprüngen der prägenden Motive des Lebenslaufes Distlers in der Geschichte der Familie Distler auf die Spur zu kommen sucht: «Um das zu ergründen, müssen wir dem Kind Hugo Distler unsere Aufmerksamkeit noch einmal für eine Weile entziehen³²⁰ und zunächst den Spuren nachgehen, die Aufschluss geben können über die Herkunft, Entwicklung und Persönlichkeit von Hugo Distlers Mutter.»³²¹

³¹⁷ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 11.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ob Barbara Distler-Harth bewusst diese an dieser Stelle brisante Formulierung wählt («dem Kind ... unsere Aufmerksamkeit ... für eine Weile entziehen.»)?

³²¹ Ebd.

Entscheidend für Distlers Lebensentwicklung ist nach Distler-Harth, dass er – seinem unbewussten Empfinden gemäß – in den Augen seiner entscheidenden Bezugspersonen «gar nicht existieren sollte»: «*So hatte Hugo Distler reichlich Gelegenheit, den wichtigsten Lerneffekt aus seinen frühen Kindertagen weiter zu vertiefen: das abgründige Bewusstsein, unerwünscht und nicht liebenswert zu sein.*»³²² Distler lernt, seiner eigenen Existenz ihre Berechtigung abzusprechen und seiner eigenen Wahrnehmung, seinem Erleben, seiner Gefühlswelt, kein Vertrauen zu schenken. «*Die Weltabgewandtheit des jungen Hugo Distler – seine Scheu und Zurückgezogenheit – wird von allen Zeitzeugen übereinstimmend hervorgehoben. Seine Mutter hatte ihn ein für allemal gelehrt, „seinem eigenen Spiegelbild zu misstrauen“.*»³²³ Eines sicheren Bewusstseins seiner eigenen Identität zu erlangen, hat Konsequenzen für die Interaktion mit seinem menschlichen Umfeld: «*Wo hätte er da das Selbstvertrauen hernehmen sollen, auf Gleichaltrige ... unbefangen zuzugehen!*»³²⁴

5.2.1.1 Einsamkeit, Besonderssein und Ernsthaftigkeit

Erst von diesem Lebensgefühl aus wird dann das Motiv der Einsamkeit zunächst betont, dann aber rasch weitergeführt und auf seine verschiedenen Facetten hin ausgeleuchtet.

Bereits die Mutter ist einsam; «... oder anders ausgedrückt: *Die Kinder mussten von Anfang an damit zureckkommen, dass ihre Mutter tagsüber nicht für sie da sein konnte. Und dies scheint, im Nachhinein betrachtet, der kleinen Anna [der Schwester der Mutter] wesentlich leichter gefallen zu sein als ihrer älteren Schwester.*»³²⁵

Von dem Motiv der Einsamkeit Hugo Distlers gelangt Barbara Distler-Harth zu dem seines Besondersseins. Bereits begrifflich stehen «Einsamkeit» und «Besonderssein» einander nahe. Schon Ursula Herrmann hatte – durch die Augen Hermann Grabners – das Besonderssein in Distlers Wesen kurz und markant herausgestellt; bei Barbara Distler-Harth wird das Hervortreten dieses Charakterzuges – vor allem erkennbar in dem auffälligen Zug seiner Ernsthaftigkeit – noch weiter entfaltet. In den Worten einer Zeitzeugin: «*Hugo sprach nie von ihr.*»³²⁶ *Wenn ich heute überlege, meine ich, er hatte wohl keinerlei Beziehungen zu ihr. ... Spielzeug scheint er wenig besessen zu haben. Auch war er viel allein. Er war damals schon recht ernst, etwas schwermüdig und fröhreif. ... Lausbubenstreiche kannte er wohl nicht. ... Ich kannte an Hugo weder Jähzorn noch „Kraftausdrücke“, wohl aber tiefe Traurigkeit u. eventuell sogar Tränen. Diese allerdings auch selten. Alles an Hugo schien fein, die Hände, das schmale Gesicht – wie auch das Benehmen. Derbheit war ihm fremd.*»³²⁷

³²² A.a.O., 33.

³²³ A.a.O., 47.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ A.a.O., 18.

³²⁶ Seiner Mutter.

³²⁷ HEINSEN-MENKE, Ingeborg, *Erinnerungen an Hugo Distler, Unveröffentlichtes Ms.*, zit. nach: A.a.O., 29.

Es existieren aber auch Menschen, die – etwa im Gegensatz zu seiner eigenen Mutter – Hugo Distler «sehen»: «*Ihre Eltern kannten, wie Ingeborg Heinsen schreibt, Hugos häusliche Verhältnisse und wussten von der seelischen Not des Kindes, obwohl Hugo nie davon sprach.*»³²⁸

Hugo Distlers Ernsthaftigkeit ist, in der Sichtweise seiner Tochter, nicht nur erst in der unmittelbaren Begegnung, etwa anhand seiner Art, sich zu äußern, sondern bereits schon äußerlich, in seiner Physiognomie, wahrzunehmen: «*Auf Fotografien Hugo Distlers aus den beiden Vorkriegsjahren und der Zeit des Ersten Weltkriegs schaut allerdings das blonde Kind meist ernst und skeptisch den Betrachter an, und wenn es lächelt, wirkt dieses Lächeln leicht verhalten und ein wenig melancholisch – fast so, als ob das Kind bei allem Wohlgefühl in der Gegenwart die Last der Vergangenheit immer noch mitschleppen müsste ...*»³²⁹

Das Motiv der Ernsthaftigkeit wird in der Beschreibung Distler-Harths durch die Tatsache unterstrichen, dass sich Hugo Distler schon früh für Geistliche Musik interessiert, für eine musikalische Gattung also, die sich explizit mit den grundlegendsten Fragen der Existenz des Menschen auseinandersetzt: «*Ein viel gebrauchtes kleines Gesangbuch ... enthält an manchen Stellen feine*³³⁰ *Bleistifteintragungen Hugos und Eintragungen bei manchen Choralstrophien. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Hugo Distler in einem Alter, in dem sich Kinder und Jugendliche sonst eher neugierig und erwartungsfroh der Welt zuwenden, ein nach innen gekehrtes Leben führte, früh empfänglich für die Tröstungen der geistlichen Musik und die Verheißungen der Religion.*»³³¹ Besonders bemerkenswert an dieser Tatsache ist, dass Distlers Interesse an der Geistlichen Musik sich nicht lediglich – gleichsam zufällig – auf die Geistliche Musik als eine der Gattungen der Klassischen Musik als solcher bezieht, sondern dass der Fokus seiner Aufmerksamkeit sich bewusst auf die intimste Form der Gattung *Geistlicher Musik*, auf das Kirchenlied, richtet, in dem – die Marginalien in seinem Gesangbuch machen es deutlich – vor allem die Texte sein besonderes Interesse erregen.

Auch Barbara Distler-Harth versucht, dem Klischee zu entkommen, Hugo Distler hätte sein Leben als ausschließlich negativ erfahren. In ähnlicher Weise wie Ursula Herrmann setzt sie den negativen Erfahrungen in Distlers Biographie immer auch positive Erfahrungen entgegen. So existiert in Distlers Wesen auch ein der Introversion komplementärer Zug. Das in sich Gekehrte seines Wesens behält zwar die Oberhand, aber es wird differenziert, und der Durchbruch zu entgegengesetzten Seiten seines Wesens wird präzis lokalisiert: «*Hugo Distler, der sich von seinen Lehrern und auch seinen Mitschülern anerkannt fühlte, scheint das Realgymnasium als eine Art Schutzbezirk empfunden zu haben, und so kam es manchmal vor, dass der sonst überaus zurückhaltende Schüler sich urplötzlich „vergäß“ und für kurze Zeit ganz aus sich herausging. ... Solche Szenen*

³²⁸ Ebd.

³²⁹ A.a.O., 29–31.

³³⁰ !

³³¹ A.a.O., 46.

scheinen sich jedoch nur sporadisch innerhalb der schützenden Schulmauern abgespielt zu haben. Denn auf Klassenausflügen ... scheint Hugo sich schon wieder wie gewohnt abgekapselt zu haben. Auf Klassenfotos jedenfalls sieht man ihn meist versteckt im Hintergrund oder halb abgewandt. Von seinen kräftig wirkenden und vergnügt dreinschauenden Klassenkameraden unterscheidet er sich durch auffallende Magerkeit und Blässe und einen ernsten, beinahe abweisenden Gesichtsausdruck. Ingeborg Heinsen berichtet in diesem Zusammenhang, dass Hugo Distler sich in seinen Jugendjahren nur sehr ungern fotografieren ließ.»³³²

5.2.1.2 Enttäuschung

Die Erfahrung der Enttäuschung im Zusammenhang mit seinen ersten Schritten in die Richtung der beruflichen Ausbildung zum Musiker wird bei Distler-Harth etwas weniger existentiell gewichtet als bei Herrmann; gleichwohl werden durch die der Darstellung Herrmanns analoge Reihenfolge der Erzählung Einsamkeit und Enttäuschung auch bei Distler-Harth als in einem Zusammenhang stehend erkannt. Auch sie beschreibt, beinahe in einem Atemzug mit der kindlichen Erfahrung des Abgelehntwerdens, die erste große berufliche Enttäuschung. Und wie in vielen vergleichbaren Fällen lässt sie dabei eine Zeitzeugin sprechen: «*Nun kam ein besonders harter Schlag in Hugos jungem Leben – er bestand die Aufnahmeprüfung nicht! ... Weinend vor Enttäuschung u. Mutlosigkeit berichtete Hugo es mir ... Am liebsten hätte er alles hingeworfen, aber er hätte es ja nicht gekonnt u. genutzt hätte es ihm erst recht nichts.*»³³³

Hugo Distler selbst reagiert auf die erfahrene Enttäuschung mit umso gewissenhaftem Engagement; aber die Erfahrung wiederholt sich, als bilde sich ein Muster aus: «*Nach einem Jahr Vorschulunterricht versuchte Hugo Distler ein zweites Mal, die Aufnahmeprüfung am Nürnberger Konservatorium zu bestehen, aber wiederum vergebens.*»³³⁴

Doch auch diesem vorläufigen und frühen Tiefpunkt seines Lebens gegenüber steht ein Gegenbild; ein Gegenbild, das nicht nur komplementär ist zu dem Ausgangsbild, sondern eines, das dieses gleichsam eliminiert. Statt an einer lediglich lokalen Ausbildungsstätte schließlich mit Glück und nach den vorangegangenen Fehlversuchen vielleicht etwas knapp aufgenommen zu werden, reüssiert er mit großem Erfolg an einer der bedeutendsten europäischen Hochschulen mit Bravour: «... *da machte er, nach seiner Entlassung aus dem Gymnasium, Aufnahmeprüfung am berühmten staatl. Konservatorium für Musik in Leipzig und bestand mit Auszeichnung!*»³³⁵

³³² A.a.O., 38–39.

³³³ HEINSEN-MENKE, Ingeborg, *Erinnerungen an Hugo Distler*, zit. nach: A.a.O., 40.

³³⁴ A.a.O., 41.

³³⁵ Ebd.

5.2.1.3 Armut

In ganz ähnlicher Weise wie bei Ursula Herrmann erscheint das Motiv der Armut auch in der Darstellung Barbara Distler-Harths wie ein Seitenthema zur Erfahrung der Einsamkeit. In der Analyse des Textes Ursula Herrmanns konnte indes die Besprechung der Armut unterbleiben, weil dieses Motiv bei Barbara Distler-Harth größere Aufmerksam erfährt und konziser in den Gang seines Lebens als Jugendlicher eingearbeitet ist.

Die Armut führt den jungen Hugo Distler, da er trotz einer gewissen Scheu in Bezug auf seine Person dennoch in seiner Eigenschaft als junger Musiker zumeist rasch Anschluss zu anderen Menschen zu finden scheint, nicht in erster Linie rein äußerlich an den Rand der Gesellschaft, sondern vor allem innerlich. Gemäß der Beschreibung Distler-Harths hängt es ganz wesentlich auch mit seiner frühen Armut zusammen, dass er dort, *wo er ist, doch nie ganz ist*.

Diese äußereren Gegebenheiten, die auf diese Weise in hohem Maße für seine innere Distanz zu anderen Menschen sorgt, betreffen zum einen seine Wohnsituation: «*Distler lebte kärglich in ärmlichsten Verhältnissen, ein Besuch in [der] Marientorwohnung zur Winterszeit am frühen Abend, es war schon dunkel, ist mir noch gut erinnerlich. Der Großvater saß dort ohne Licht, ohne Heizung, eine Ölfunzel wurde beim Eintreten angezündet und erleuchtete warm den dürftigen Raum. Man ging schnell wieder weg. Distler war sehr scheu und empfand wohl alles, was sein Schicksal aufdecken konnte, als unangenehm. Er war sehr ernst und eigentlich unansprechbar. ... Noch eins sei erwähnt. Distler stand in unserem Haus das Klavier zur Verfügung. Wenn er kam, um zu spielen, war dies oft nicht gleich möglich, da er zur Winterszeit, aus seiner kalten Umgebung kommend, erst die erstarrten Hände wärmen mußte. – Dies geschah am großen Kachelofen in unserm Wohnzimmer. So stand er dann an diesen Ofen gelehnt, die Hände rücklings an die großen Gittertüren legend und erwärmt sie. Ein unvergeßlicher Anblick für mich, der in jener Gestalt des Schülers der Oberstufe, dem Nachhilfestundenlehrer, dem Mann, der in weiter Ferne, trotz aller Hilfe einsam sein schweres, unfaßbares Schicksal trug, einen Menschen sah, der unbegreiflich, Nahes und Abgeschiedenes mit dem inneren Blick seiner Augen umfaßte. Distler war, sprach man mit ihm, eigentlich immer woanders, er lebte, fühlte mit dir und erlebte und durchwanderte ein Zweites.*»³³⁶

Der so geschilderten Wohnsituation entspricht auf der anderen Seite der Mangel in seiner materiellen Versorgung: «*Ich möchte dies hier eigentlich wörtlich wiedergeben, da es mich als Kind sehr beeindruckte und wohl für mein weiteres Leben veranlaßte, über Menschen eigenartigen Auftretens nicht mehr zu lächeln. Meine Mutter erzählte mir ..., der Junge sei ihr ob seines bescheidenen Verhaltens sehr aufgefallen und hätte sie ihn³³⁷ gelegentlich, als sie ihn des Öfteren zum Essen eingeladen hatte und er dasselbe stets ablehnte, zu einer Aussprache in unser Herrenzimmer gebeten. Dabei eröffnete der seinerzeit junge Mann meiner Mutter sein*

³³⁶ Brief von Hilde von Forster, zit. nach: A.a.O., 44.

³³⁷ Satzbau original; soll aber wohl heißen: «sie hätte ihn»

schweres Lebensschicksal. ... Die Ablehnung bei uns in der Familie zu essen, begründete Hugo Distler damit, daß er durch die Not in der er lebte, völlig des Essens entwöhnt sei und er an einem normalen bürgerlichen Mittag³³⁸ oder Abendtisch nicht teilnehmen könne, weil er, man darf wirklich sagen, durch jahrelanges Hungern, nicht mehr in der Lage sei, normale Mahlzeiten aufzunehmen. Diese Stunde der Aussprache muß für den jungen Mann derartig erschütternd gewesen sein, daß er bei meiner Mutter völlig zusammenbrach und weinte.»³³⁹

Vielleicht lässt sich der hier plausibel gemachte Zusammenhang zwischen Einsamkeit und Armut auf diese Weise beschreiben: Beide, die Einsamkeit, die durch das Verlassenwerden durch seine Mutter angestoßen und durch frühe berufliche Enttäuschungen wie ein Muster eingeprägt wird, ist darin mit der Armut verschwistert, dass beide in Hugo Distler das Lebensgefühl wachgerufen und bestärkt haben mögen, für ein «normales» Leben, für ein Leben das offenkundig «die Anderen» führten, für eines, das (menschliches) Angenommensein und (materielle) Sicherheit impliziert, sei er selbst «nicht gut genug» gewesen, ein solches Leben habe er nicht «verdient». Ein derartiges Lebensgefühl muss den jungen Distler notwendigerweise in jedem Kontakt mit «anderen» sein eigenes «Anderssein» – vielleicht sogar ein unbestimmtes Schuldgefühl – haben empfinden lassen. Der Begriff, der sich hier aus unserer Sicht aufdrängt, obwohl Barbara Distler-Harth ihn nicht verwendet, ist der der Scham.³⁴⁰

5.2.2 Zweites Bedeutungsfeld

5.2.2.1 Das Motiv der Unruhe als Rahmen und Mitte

Den Aspekt der Unruhe führt Distler-Harth an früherer Stelle im Leben Distlers ein als Herrmann und lässt anklingen, dass dieser Wesenszug an ihrem Vater einer seiner prägendsten gewesen sei. Bereits auf den ersten Seiten ihrer Biographie nimmt sie vorweg, dass Hugo Distler insgesamt nur zwölf Jahre vergönnt gewesen seien «für die Schaffung seines Lebenswerks»,³⁴¹ und sie verleiht der Vermutung Ausdruck, «die Leidenschaft, mit der er ... gleichsam atemlos Werk um Werk hervorbrachte», scheine «dafür zu sprechen, dass er vielleicht unbewusst ahnte, für sein Schaffen nur ein begrenztes Maß an Zeit zu haben.»³⁴²

Ganz am Ende ihres Buches nimmt sie das Motiv der Unruhe wie eine musikalische Reprise wieder auf und spitzt es zu, indem sie einen Brief ihres Vaters aus dessen letztem Lebensjahr zitiert, in welchem nicht nur das Motive der Unruhe als solches,

³³⁸ Sic (ohne Fugen-s).

³³⁹ A.a.O., 42.

³⁴⁰ In diesem Zusammenhang besonders erhellend (wiewohl aus «modernerer» Perspektive): BOHN, Caroline, *Die soziale Dimension der Einsamkeit. Unter besonderer Berücksichtigung der Scham*, Hamburg 2008

³⁴¹ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 9.

³⁴²Ebd.

sondern auch sein Gegenpol, das Motiv der Ruhe, gewissermaßen als Vorahnung seines Todes, anklingt: «Seltsam. Immer träume ich davon, nach diesen stürmischen Zeiten einst bei Euch im Norden zur Ruhe zu kommen. Immer noch, und mehr denn je, könnte ich mir nichts seligeres³⁴³ denken, als in Euren großen Wäldern namenlos unterzugehen.³⁴⁴ Denkt auch weiter an uns: vielleicht ist die Zeit nicht fern, da unsere Sehnsucht zu konkreterer Gestalt gezwungen wird. Bis dahin laßt uns getrosten Mutes durch die Zeiten gehen. ,So ernst er's auch meint'³⁴⁵ --- Lieber Ingvar, denkst Du noch zurück an Deine unerklärliche Unruhe und unser Gespräch auf der Terrasse unseres Häuschens in Vaihingen? Ich hoffe zuversichtlich, daß, wenn wir uns wiedersehen sollten einmal, diese große Unruhe des Herzens von uns gewichen ist. ... Leb wohl und vergeßt nicht, stets zu denken an Eure Hugo und Waltraut Distler.»³⁴⁶

«Da unsere Sehnsucht zu konkreterer Gestalt gezwungen wird.» Diese Formulierung ist wohl kaum anders als ein Fingerzeig in Richtung auf einen Freitod – ein Jahr später³⁴⁷ – zu verstehen!

Das Motiv der Unruhe am Beginn und am Ende seines Lebens – durch eine solche Konstellation lässt Barbara Distler-Harth deutlich werden, dass die Dialektik von Unruhe und Ruhe ein Lebensmotiv Hugo Distlers im wahrsten Sinne des Wortes waren, Rahmen und Mitte seines Lebens, ein doppeltes, antagonistisches Bewegungsprinzip: angetrieben von innerer Unruhe, hingetrieben zu endgültiger Ruhe. Und so wie Barbara Distler-Harth die Biographie ihres Vaters mit diesem Motiv beginnen und schließen lässt, schließt sie mit dem literarischen Mittel der Inklusion sein ganzes Leben in diese Spannung von Unruhe und Ruhe, von Angetriebensein auf der einen und Sehnsucht auf der anderen Seite, ein.

Diesem Sachverhalt entspricht in hohem Maße die Art und Weise, wie nach dem Tod Distlers der Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers an seine Witwe das Motiv der Ruhe (und damit implizit jenes der Unruhe) aufnimmt und es gleichsam zum «Schlussstein» in Distlers Leben und Sterben erhebt, das auf diese Weise nicht nur den die dialektische Spannung hervorrufenden Rahmen für sein Leben abgibt, sondern in demselben zugleich eine Zentralstellung einnimmt:

«Sehr verehrte gnädige Frau! Sie kennen mich nicht, und ich habe auch Ihren Mann leider nicht gekannt, aber ich habe seine Musik geliebt, und ich habe von seinem Sterben gehört, und so möchte ich Ihnen gerade als einer der vielen Unbekannten schreiben, die am Leben und Sterben Ihres Mannes und nun an Ihrem Schmerz tiefen Anteil nehmen.

³⁴³ Sic [eig. großgeschrieben]

³⁴⁴ !

³⁴⁵ Vgl. Ein feste Burg ist unser Gott, Strophe 1.

³⁴⁶ An die schwedischen Freunde, August 1941., zit. nach: A.a.O., 339.

³⁴⁷ Damit ist nicht gesagt, Distler habe diesen geplant; es scheint aber so, als haben sich die Zeichen, die in eine bestimmte Richtung wiesen, unbewusst, verdichtet.

Vorgestern hörte ich die Musikalischen Exequien, die Ihr Mann selbst aufführen wollte und die nun seinen Tod beklagten und alle die um ihn Betrübten trösteten.³⁴⁸ Als der Chor von der Ruhe der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten, da war es wie eine Bitte der Lebenden für den Toten und wie ein Segen des Toten für die Lebenden, der alle Selbstanklagen zum Schweigen bringt und den Sinn auf das Letzte ausrichtet. Wer um das Lebenswerk und den Tod Ihres Mannes weiß, der wird bei seinen Gedanken über Gegenwart und Zukunft nicht mehr daran vorbeikommen. Der Gedanke an den Frieden und die Ruhe, die Ihr Mann sich durch so tiefe Dunkelheit hindurch erobert hat und wohl nur noch so erobern konnte, möge unsere Herzen festigen und uns dazu auffordern, den Menschen um uns herum schon auf dieser Erde zu dem Frieden und der Ruhe zu helfen, die im Kreuz und in der Heiligen Schrift allein zu finden sind.

*In ehrerbietiger Teilnahme
grüßt Sie Ihr sehr ergebener Dietrich Bonhoeffer.»³⁴⁹*

Das Motiv der Unruhe ist aber nicht eines, das Distler-Harth in Distlers Leben isoliert ausmacht, sondern eines, das sie ebenso wie die anderen Motive in der Vorgeschichte seiner eigenen Biographie zu verankern sucht. Über Distlers Mutter schreibt Distler-Harth: «Helene Distler hingegen war, ebenso wie ihr Sohn Hugo, von zierlicher Statur. Das legt die Vermutung nah, dass beide vom Typus her Matthias Distler³⁵⁰ ähnlich waren. Und wahrscheinlich nicht nur der äußerer Erscheinung nach: Menschen bezaubern, sich voller Leidenschaften hingeben, aber auch wieder sich entziehen, flüchten, sich vorzeitig verabschieden³⁵¹ ... das alles sind Wesenszüge, die sich, verschieden stark ausgeprägt, von Matthias auf Helene und von ihr wiederum auf Hugo vererbt zu haben scheinen.»³⁵²

Bemerkenswert an dieser Interpretation ist wiederum, mit welcher Vorsicht die Autorin das hinlänglich Offensichtliche und auf den ersten Blick unmittelbar Einleuchtende vorträgt. Immer wieder formuliert sie, es «scheine» sich so und so zu verhalten; oder sie äußert, dass es «höchstwahrscheinlich» so gewesen sei, und dass das und das geschehen sein «mag».

Auf diese Weise nimmt Barbara Distler-Harth ihrer Interpretation alles Determinierte, das der Beschreibung Ursula Herrmanns zuweilen anhaftet, und hält stets die Möglichkeit offen, dass sich das Leben Hugo Distlers auch in Gestalt einer ganz anderen, entgegengesetzten Logik hätte entfalten können, etwa in der Weise, dass er auf die

³⁴⁸ Im vorangegangenen Kapitel ist anhand der Darstellung Ursula Herrmanns deutlich geworden, auf welch eigentümliche Weise sich mit der Aufführung der Musikalischen Exequien von Schütz verschiedene Kreise schließen.

³⁴⁹ Dietrich Bonhoeffer an Waltraut Distler, 15. 11. 1942, zit. (mit v. Orig. leicht abweichender Grammatik und Lexik) in: DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 332; hier zitiert nach: BONHOEFFER, Dietrich, *An Waltraut Distler*, in: DBW XVI, *Konspiration und Haft*, München 1996, 368f.

³⁵⁰ Dem Großvater mütterlicherseits.

³⁵¹ Die psychologische Homöopathie spricht hier – nach dem rasch verglühenden chemischen Element ^{15}P – vom «Phosphorustyp»! Eine glänzende Profilbeschreibung findet sich bei: BAILEY, Philipp, *Psychologische Homöopathie. Persönlichkeitsprofile von großen homöopathischen Mitteln*, München 2000, 344 – 366.

³⁵² DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 14.

Prägungen seiner Familie mit einer genau gegen sie statt «gegen sich selbst» gerichteten Ausprägung seines Charakters reagiert hätte.

In solcherart von Behutsamkeit getragenem Tonfall beschreibt sie den Knaben Hugo Distler als «*äußerst rasch reagierendes Kind, das höchstwahrscheinlich unruhig und ängstlich-misstrauisch jeder Veränderung in seinem nächsten Umfeld seismographisch wahrnahm und entsprechend stark reagierte. ... Notgedrungen versuchte es also, sich auf die verschiedenen Charaktere der wechselnden Bezugspersonen so gut es ging einzustellen, und mag dabei frühzeitig gewisse Tricks (Register) zur raschen Erreichung von Zuwendung erprobt zu haben ... um sein ängstliches und unersättliches Bedürfnis nach beruhigendem Kontakt – der Vergewisserung, nicht allein zu sein – immer neu zu stillen.*»³⁵³

Trotz aller Vorsicht der Formulierungen gleitet Distler-Harths Interpretation an keiner Stelle ins Diffuse, Vage ab, sondern bleibt an jeder Stelle plausibel, dies umso mehr, als sie – wie sowohl bei ihr selbst als auch zuvor bei Herrmann schon mehrfach zu beobachten war – zu fast jedem «Bild» ein «Gegenbild» entwickelt.

Die «Technik» solchen «Äquilibrierens» beschränkt sich bei Distler-Harth nicht nur auf Distler selbst, sondern schließt, indem sie die Vorgeschichte des Komponisten mit einbezieht, beispielsweise auch seine Mutter mit ein, wenn sich in ihr Wesenszüge ausprägen, die auch in ihrem Sohn zu finden sind; auch bei Helene Distler finden einschlägige Wesenszüge ihren Ausgleich in ihnen entgegengesetzten Zügen: «*An der Schwelle zum Erwachsenwerden ist Helene Distler nach übereinstimmenden Familienschilderungen ein eigenwilliges Mädchen mit Charme und schnellem Witz (zuweilen auch Spottlust), dabei unstet und sprunghaft. ... Doch ist sie immer dann konzentriert und ganz bei sich selbst, ausdauernd und geduldig, wenn sie sich mit einer selbstgewählten praktisch-kreativen Arbeit beschäftigt. ... Sie ging leidenschaftlich gern ins Theater und Konzert und eignete sich dabei schnell ein sicheres Urteil in ästhetischen Fragen an ...*»³⁵⁴

Distler-Harth geht sogar noch einen Schritt weiter in der Abstammungslinie, über die Mutter hinaus bis in die Generation der Großmutter, um Erfahrungsprägungen aufzuweisen, die auf Hugo Distler eine Auswirkung gehabt haben könnten.

An einer Stelle geht es dabei um die Erfahrung von Ablehnung und die Reaktion auf diese mit dem Rückzug auf den eigenen Stolz. Und in diesem Zusammenhang ist es eben auffällig, dass Distler nicht scheinbar zwingender Logik entsprechend, sondern geradezu «kontraintuitiv» reagiert, indem er das, was seine Vorfahren gegen andere richteten, nun nicht wie diese nach außen, sondern nach innen, gegen sich selbst richtet.

In der folgenden Passage geht es um die sich abzeichnende Möglichkeit der leiblichen Eltern Hugo Distlers, durch eine Heirat doch noch ein «Familienganzes» zu begründen. Diese Möglichkeit indes zerschlägt sich, und die Mutter reagiert so, wie ihre Mutter ihrerseits vor ihr reagiert hatte: «*Auf diese Weise massiv unter Druck gesetzt, versuchte*

³⁵³ A.a.O. 18. (Hervorhebungen d. Verf.)

³⁵⁴ A.a.O., 19f.

August Roth dennoch mehrere Monate, seine Eltern umzustimmen. ... In dem folgenschweren Konflikt setzten sich jedoch schließlich seine Eltern durch. Um „die Sache“ für Helene und vor allem für ihren eigenen Sohn akzeptabel zu machen, boten sie Helene an, Alimente für das Kind zu zahlen. In ihrem Stolz tief verletzt, lehnte Helene Distler indes dieses Ansinnen ... ab, und wir wissen inzwischen genug von ihrer Geschichte, um diese Haltung verstehen zu können. ... Hinzu kam, dass Helene in jenen dramatischen Monaten auch gegenüber ihrer Mutter in eine „moralisch“ mehr und mehr isolierte Situation geriet, denn bei Kunigunde flammte nun die alte Erinnerung an ihre eigene Situation wieder auf, als sie selbst auf die nachträgliche „Legitimation“ ihrer Kinder durch Matthias Distler warten musste. ... So wurden für Helene Distler die Monate bis zur Geburt ihres Kindes verdunkelt von Sorgen und Auseinandersetzungen über ihre eigene Zukunft und die ihres Kindes ...»³⁵⁵

An diesem Punkt des Alternierens von Abgelehnt-Werden und Stolz erblickt Barbara Distler-Harth den Ausgangspunkt der «alogischen» Reaktion Hugo Distlers: Die Ablehnung durch Andere, die sich auf der mütterlichen Linie als Muster ausprägt, führt bei Hugo Distler nicht zur Zurückweisung anderer, sondern zur Zurückweisung seiner selbst durch sich selbst: Die Ablehnung des Sohnes durch die Mutter führt bei diesem zu einem «dialektischen» Selbsthass, eine Ablehnung, die Distler als die seiner Mutter gegen sich selbst wahrnimmt, und die in letzter Konsequenz zu Ablehnung seiner selbst durch sich selbst führt.

Auch hier versieht Distler-Harth das auf den ersten Blick Zwingende mit dem Adjektiv «offenbar», das an dieser Stelle eben meint: «Dem Augenschein nach zwingend, aber vielleicht objektiv nicht korrekt.» Und sie formuliert: «*Und im Moment dieser klaren und bitteren Einsicht begann sie offenbar, viel mehr noch als den Vater ihres Sohnes das Kind selbst zu hassen für das, was es ihr durch seine bloße Existenz „angetan“ hatte. Er, der Sohn, war von nun an für sie die wahre Ursache allen Übels, der „Klotz am Bein“, der ihre Liebesbeziehung und Zukunftshoffnung rücksichtslos zerstört und ihre Freiheit in unerträglichen Zwang verkehrt hatte. Radikal, so scheint es, vollzog sie die innere Trennung von ihrem Kind, und damit begann für Hugo Distler eine Zeit unvorstellbarer Leiden: des endlosen Bestrafwerdens für etwas, das er weder verantwortet hatte noch in seiner Hilflosigkeit im Entferntesten begreifen konnte.*»³⁵⁶

Eine neuerliche glückliche Wendung zeichnet sich am Horizont ab; doch auch diese zerschlägt sich. Ähnlich dem Muster der «Doppelung der Enttäuschung», das wir schon zu Beginn der Beschreibung Ursula Herrmanns sahen, ereignet sich auch hier eine «Doppelung der Enttäuschung», eine Ausprägung des Einmaligen, Kontingenten zu einem Muster.

In der eben besprochenen und in der folgenden Episode werden die Parallelen zwischen Ursula Herrmann und Barbara Distler-Harth in ihrem Zusammenhang von Beschreibung und Interpretation am greifbarsten:

³⁵⁵ A.a.O., 21f.

³⁵⁶ A.a.O., 23f.

Hugo Distlers Mutter findet einen neuen Ehemann, der sich dafür offen zeigt, den Sohn seiner neuen Frau an Sohnes Statt anzunehmen: «[Anthony Meter] machte Helene einen Heiratsantrag und bot ihr an, Hugo Distler zu adoptieren und nach Amerika mitzunehmen. Helene Distler nahm den Heiratsantrag an, lehnte aber das Adoptionsangebot ab, weil sie ohne kompromittierenden „Ballast aus der Vergangenheit“ ein neues Leben in den Vereinigten Staaten beginnen wollte. Und so nahm sie denn, zwei Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges, ohne Bedauern Abschied vom alten Europa und von ihrem vierjährigen Sohn, den sie in der Obhut ihrer Eltern zurückließ.»³⁵⁷

Doch selbst diesem niederschmetternden Bild steht ein lichteres Gegenbild gegenüber, das indes zwar zu einer gewissen Linderung der Tragik führt, doch die abgründigen und Distler prägenden Wesenszüge nicht vollständig aufzuhellen vermag. Immerhin bemühen sich die Großeltern – wie bereits in der Vorgeschichte an der Mutter geschehen – den Elternverlust auszugleichen: «Und so wie [die Großeltern] seinerzeit dafür gesorgt hatten, dass ihre Tochter Helene Klavier spielen lernte, kümmerten sie sich jetzt darum, dass auch ihr Enkel Hugo Distler Klavierstunden bekam, nachdem seine Volksschullehrerin die Großeltern auf Hugos Musikalität nachdrücklich hingewiesen hatte. Seinen ersten Unterricht erhielt Hugo im Alter von ungefähr sieben Jahren bei der Schwester seiner Lehrerin, der von ihm geliebten Klavierlehrerin Fräulein Elisabeth Weidmann.»³⁵⁸

5.2.2.2 Angst

An dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob die beschriebenen Erfahrungen den Kern von Distlers Angst freilegen, oder ob sich – weitergehend als Ursula Herrmann in ihrer Interpretation und weitergehend als die sich unmittelbar aufdrängende Erklärung aufgrund der Verlusterfahrung – ein tieferer und noch unmittelbarer prägender Auslöser für Hugo Distlers «Urangst» ausmachen lässt.

Barbara Distler-Harth lässt ihren Vater folgendes repetierende Erlebnis Revue passieren: «Wie schon berichtet, war Hugo Distler später ungewöhnlich schweigsam in Bezug auf seine Kindheit. Jedoch erzählte er seiner Frau häufig von einer immer wiederkehrenden häuslichen Szene. Obwohl ... seine Mutter wußte, wie groß seine Furcht vor der Dunkelheit war und wie viel Angst er vor allem davor hatte, allein in den tiefen, dunklen und modrigen Keller des Hauses hinabsteigen zu müssen, schickte sie ihn mit Vorliebe gerade spät abends in den Keller, von wo er ihr mal dies, mal jenes heraufbringen mußte. Mit seinem starken Anlehnungsbedürfnis und ausgeprägten Gerechtigkeitsgefühl ... litt Hugo Distler unbeschreiblich unter der unverhohlenen Bevorzugung seines Bruders Anthony durch seine Mutter, kreidete dies aber seinem Bruder selbst, einem sympathischen und stillen Jungen, nicht an ...»³⁵⁹

Man kann sich kaum vorstellen, dass eine Mutter ihr eigenes Kind willentlich einer solchen Zumutung aussetzt. (Andererseits erleben wir erschütternde Beispiele

³⁵⁷ A.a.O., 24f.

³⁵⁸ A.a.O., 25.

³⁵⁹ A.a.O., 33.

kindlicher Misshandlung durch die eigenen Eltern, deren Grausamkeit sich unserer Vorstellungskraft entzieht.) Und doch möchten wir uns für eine zweite mögliche Lesart der beschriebenen Erfahrung des jungen Distler zumindest offenhalten. Es ist dies die Lesart einer Art von «Projektion», welche die erste Lesart im tiefsten Sinne nicht «unwahr» macht und relativiert, die aber die subjektive Erfahrung der eigenen Mutter als Bedrohung, ja als lebensbedrohlich, auf andere Art und Weise einzuordnen versucht. Obwohl wir eine letzte Schlussfolgerung hintanstellen müssen, wäre es zumindest denkbar, dass Distler das Lebensbedrohliche in seiner Beziehung zu seiner Mutter durch das Verlassenwerden von ihr als so tiefgreifend erlebt hat, dass sich ihm dafür aus seinem Unbewussten das Bild eines absichtsvollen und gleichsam sadistischen Geschicktwerdens in die Finsternis, in einen dunklen Keller, aufgedrängt hat; gleich, was seine Mutter, absichtslos oder absichtsvoll, an ihm gehandelt oder durch Unterlassen ausgelöst haben mag – der Knabe hat diese Beziehung als Abyss erlebt.

Es gibt aber daneben noch einen zweiten Urgrund seiner Angst – mit zweifellos unmittelbar greifbarem Wirklichkeitsbezug –, der bei Distler-Harth erst später zur Sprache kommt. Es ist die in ihrer Elementarität eine der «Urangst» vergleichbare Angst vor der Einberufung ins Militär.

An dieser Stelle überlässt Barbara Distler-Harth zunächst ihrem Vater selbst das Wort: «*Sie kennen mich ja als einen körperlich nicht sehr widerstandsfähigen Menschen. Zudem bin ich im praktischen Leben derart wenig begabt, daß ich da sehr schwarz sehe ... An sich bin ich Jahrgang 08, einer der wenigen, die überhaupt noch nicht erfaßt sind. Vielleicht ist der Krieg doch schon aus, bis wir drankommen. Ich glaube es ja nicht und lasse mich von all diesen Sorgen sehr beunruhigen.*»³⁶⁰

Das Motiv der Angst – sie wird hier noch nicht beim Namen genannt – die durch Hugo Distlers Worte hindurchscheint, wird zunächst noch viel greifbarer durch die Beobachtung eines Zeitzeugen in der unmittelbaren Fortsetzung des Textes: «... dann kam er auf mich zu und flüsterte mir ins Ohr: „Ich werde beim Exerzieren auch bald dabeisein, dann werde ich ein Gewehr in die Hand nehmen müssen und auf Menschen schießen ...“³⁶¹ ich will aber gar nicht schießen!“ Dieses Geständnis habe ich nie vergessen können und – wie hilflos und einsam dieser bedeutende Mensch und Musiker vor mir stand.»³⁶²

Schließlich bricht die Angst vollends durch mit der konkreten Drohung, im Falle der Einberufung sich selbst das Leben zu nehmen: «*Und dann brach es aus ihm heraus wie eine Sturzflut: Haß gegen die „Herrschaft der Stiefel“, Angst vor dem Terror der Straße, Angst vor der Zukunft, vor dem Leben, vor dem drohenden Kriegsdienst: „Wenn sie mich zum Militär holen, mache ich Schlüß, ich stehe das nicht durch.“ ... Unvergeßlich ist mir die Vision der Zerstörung, die dieser Mann damals im Blick auf Deutschlands Schicksal vor meinen Augen entfaltete – wohlgeremt zu einem Zeitpunkt, als wir alle vom Triumph des Westfeldzuges wie*

³⁶⁰ An Hermann Grabner, 31. 10. 39, zit. nach: A.a.O., 287.

³⁶¹ Auslassungspunkte orig.

³⁶² Gotthold Krämer, Erinnerungen an Hugo Distler und Alfred Kreutz aus dem Wintersemester 1939/40 an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart, Zeitschriftenausschnitt ohne Titelangabe und Datum, zit. nach: A.a.O., 288.

trunken waren. Ich war wie vor den Kopf geschlagen und bemühte mich mit ohnmächtiger Verzweiflung, dem um 10 Jahre älteren, verehrten Lehrer Mut und Trost zuzusprechen.»³⁶³

5.2.3 Drittes Bedeutungsfeld

In der Analyse der Lebensbeschreibung durch Ursula Herrmann sind zwei Faktoren deutlich geworden, die sich schon bei Herrmann als einander verwandt präsentierten und die wir an dieser Stelle als ein und denselben Charakterzug Distlers behandeln wollen. Es sind dies das ambivalente Verhalten in Bezug auf seine Beziehungsfähigkeit und die Sehnsucht nach Schutz im Kreis seiner Familie.

Bei Ursula Herrmann konnte man den Eindruck gewinnen, dass für Distler die Zeit – vor allem seine Jahre in Stuttgart – in der er sich gegen – vor allem politisch motivierte – Widerstände durchzusetzen hatte, allein aufgrund des Rückhalts seiner Familie auszuhalten war.³⁶⁴ Diese Lebensphase erfährt bei Barbara Distler-Harth eine Differenzierung.

An dieser Stelle ist etwas weiter auszuholen. Wahrscheinlich zu Anfang des Jahres 1935 nimmt Hugo Distler, noch in Lübeck, Beziehung zu einer anderen Frau, Barbara (!) Linde, auf.³⁶⁵ Auch sollte diese Beziehung nicht die einzige Nebenbeziehung in seinem Leben bleiben. Auffällig ist, dass es sich bei dieser Beziehung einerseits – gemäß Barbara Distler-Harth – lediglich «um die Affäre einer Nacht»³⁶⁶ handelt, andererseits, dass die Beziehung beide, Hugo Distler und Barbara Linde, zutiefst prägt.

Barbara Linde gründet zwar wenige Jahre später eine eigene Familie,³⁶⁷ wird aber dennoch Taufpatin von Barbara (!) Distler³⁶⁸ und besucht offenbar auch später jedes ihr zugängliche Konzert, in dem Werke Hugo Distlers aufgeführt werden.³⁶⁹

Hugo Distler selbst schreibt unmittelbar nach Abbruch der Beziehung eines seiner geistlichen Schlüsselwerke, eine Motette, die er in seine *Geistliche Chormusik* op. 2, die auch den umfangreichen Totentanz enthält, aufnimmt. «*Noch in derselben Nacht – unmittelbar nach der von beiden gewollten Trennung – schrieb Hugo Distler seine Motette Ich wollt, daß ich daheime wär in wenigen Stunden nieder. Diese bewegende Musik mit ihrem spätmittelalterlichen, unendlich resignativen Text lässt etwas erahnen von der Erschütterung und der lebensbedrohenden Krise, durch die Hugo Distler in dieser Nacht hindurchging.*»³⁷⁰

³⁶³ HEHL, Werner, *Hugo Distler – Mensch und Künstler*. Vortrag in Leonberg anlässlich der Feier des 75. Geburtstags des Komponisten am 24. Juni 1983, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, Mai-Juni 1983, zit. nach: A.a.O., 287f.

³⁶⁴ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 111–125.

³⁶⁵ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 197.

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ A.a.O., 199.

³⁶⁸ Ebd. – Dies ist zu präzisieren: Barbara Distler wird geboren, kurz bevor die Beziehung zu Barbara Linde sich entfaltet!

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ A.a.O., 197f.

Bereits in diesem Zusammenhang deutet sich an, welche Todessehnsucht Hugo Distler in sich wachzurufen in der Lage ist, wenn Fragen seiner Beziehung zu anderen Menschen – vielleicht darf man soweit gehen zu sagen: seine Geborgenheit und Sicherheit durch das Geliebtwerden durch andere Menschen – auf dem Spiel steht. Dieser Zusammenhang wird noch expliziter und entfaltet sich dramatischer in seiner Stuttgarter Zeit. Auch hier geht er, im Sommer 1938, eine Beziehung zu einer anderen Frau, Hilde K.³⁷¹, ein. Im Unterschied zu seiner ersten Nebenbeziehung gedeiht diese Beziehung jedoch soweit, dass es im Herbst desselben Jahres zur Trennung von Waltraut und Hugo Distler kommt, worauf sich eine für Hugo Distler markanten Schlüsselszene ereignet: «... am 23. Oktober verließ Waltraut Distler mit ihren Kindern das Haus und fuhr zu ihrem Vater nach Lübeck zurück. Auf dem Hauptbahnhof in Stuttgart kam es zu einer herzzerreißenden Szene: Als Waltraut mit den Kindern in den Zug nach Hamburg steigen wollte, rannte Hugo Distler ihnen nach – außer sich, den Bahnsteig entlang, um sie in letzter Sekunde am Wegfahren zu hindern. Anna Mansfeld³⁷² sorgte in diesen Tagen für Hugo Distler und hielt ihn davon ab, Suizid zu begehen.»³⁷³

Hier scheint sich als Variation zu wiederholen, was sich «urtypisch» schon drei Jahre früher abgezeichnet hat. Distler ist nicht in der Lage, eine Trennung zu ertragen, die ihn zwangsläufig an das Verlassenwerden durch seine eigene Mutter erinnern und eine Angst in ihm hervorrufen muss, die einer Todesangst gleichkommt, so dass er sich nur eine Erlösung wünschen kann, in der das ganze Paradoxon eines Suizids schlagartig vor Augen tritt: Die Erlösung von der Todesangst durch den Tod selbst.

5.2 4 Viertes Bedeutungsfeld

Besonders eindrucksvoll ist, welche Rolle der «zu frühe», der unnatürliche Tod von Menschen im Umkreis Hugo Distlers in der Darstellung Barbara Distler-Harths zu kommt. Auch in der Darstellung Ursula Herrmanns hatte sich abgezeichnet, dass sich auf der Ebene dieses Motivs auffallende Koinzidenzen zu Hugo Distlers eigenem Leben abzeichnen; doch in der ganzen Tiefenschärfe des Bildes werden diese erst deutlich in der Biographie Barbara Distler-Harths, die weit in die Ahnengeschichte ihres Vaters zurückgreift: «Früher Tod scheint eine besondere Schicksalsgabe in dieser Väter-Generation gewesen zu sein, denn auch Matthias³⁷⁴ Vater, der Bauer und Tagelöhner Johann Distler, starb in Schaftnach verhältnismäßig jung im Alter von 42 Jahren. Und dessen Vater Johann Distler, Gastwirt zu Leerstetten³⁷⁵, verstarb offenbar ebenfalls früh.»³⁷⁶

³⁷¹ «Mit Rücksicht auf sie selbst und ihre Familie» nennt Barbara Distler-Harth in ihrem Buch über ihren Vater nur ihren Vornamen. (Siehe die Fußnote in: A.a.O., 273.)

³⁷² Waltraut Distlers Patentante.

³⁷³ A.a.O., 278.

³⁷⁴ Der Großvater Hugo Distlers (mütterlicherseits).

³⁷⁵ Ortschaft in Mittelfranken.

³⁷⁶ A.a.O., 15f.

Und auch noch eine Generation weiter zurück ist diese Prägung vorgezeichnet: «*Hugo Distler war später seiner Frau Waltraut und anderen gegenüber sehr schweigsam, wenn die Rede auf seine eigene Kindheit und Familiengeschichte kam. Was er aber Waltraut Distler wiederholt erzählte, war, dass einer seiner Vorfahren bei einer Messerstecherei in einem Wirtshaus ums Leben gekommen sei. Vieles spricht dafür, dass dieser Vorfahr Hugo Distlers Ururgroßvater war: der oben genannte Gastwirt Johann Distler in Leerstetten. Wenn dies zutrifft, ergeben sich zwei mögliche Annahmen: Entweder war besagter Johann Distler selbst an der blutigen Rauferei aktiv beteiligt, oder aber er versuchte, die Streithähne auseinanderzubringen ...»*³⁷⁷

Nicht nur der faktische, auch der potentielle Tod prägt das Bild. In einem Brief, in dem deutlich wird, dass er weder Gefühle der Eifersucht hegte seinem Halbbruder gegenüber trotz dessen Bevorzugung ihm selbst gegenüber, noch nachtragend war seiner Mutter gegenüber, obwohl diese ihn als kleines Kind zurückgelassen hatte, äußert Distler im Gegenteil anlässlich des Todes seines Bruders Befürchtungen in Bezug auf einen möglichen Suizid seiner Mutter: «*Wie Sie vielleicht wissen, bestehen ja in unserer Familie große Spannungen; ob sie, vor allem die zwischen meiner Mutter und mir, nun durch das traurige Ereignis überwunden werden, kann ich nicht sagen. Zu denken gibt mir, daß nicht meine Mutter mir den Tod meines Bruders ankündigte, sondern andere Verwandte. Meine Mutter hing mit einer grenzenlosen und einseitigen Liebe an ihm; zu fürchten ist, daß sie unter dem Eindruck ihren letzten Halt verliert und ganz und gar verrückt wird. ... wir fürchten, daß meine Mutter sich in der ersten Verzweiflung etwas angetan haben kann; denn mit solchen Anwandlungen spielt sie schon lang.*

³⁷⁸

Dass derartige Befürchtungen nicht ganz grundlos waren, bestätigt ein späterer Brief der Mutter an ihren Sohn, in dem sie ihm Einblick in einen ihrer eigenen Charakterzüge gewährt: «*Aber ich kann Dir trotzdem nicht erklären, wie es kommt, daß ich so unfähig zu Allem bin. Ich habe weder Mut noch Kraft zum Leben und laß' mich treiben. Wie das weitergehen soll weiß ich nicht.*

³⁷⁹

Gegenüber der Distlers Mutter immer wieder attestierten Lebenslust macht sich offenbar auch ein komplementärer Zug, der der Lebensverneinung bemerkbar, ein suizidaler Zug, der – wenn man es so sehen will – sich in ihr andeutet und in dem Leben ihres Sohnes sich manifestiert. (Am Ende überlebt die Mutter ihre beiden Söhne.)

In der Beschreibung Barbara Distler-Harths weitet sich der Kreis der unnatürlichen Todesfälle über Hugo Distlers eigene Blutsverwandtschaft hinaus aus; gleichzeitig fokussiert sich dieser Kreis auf das Motiv des Suizids.

Zunächst betrifft dies die Familie der Frau Hugo Distlers (in deren Leben sich damit das Motiv des Suizids – indem es Waltraut Distler, geb. Thienhaus, sowohl auf der

³⁷⁷ A.a.O., 16.

³⁷⁸ Brief an Alfred Kreutz, 9. 11. 41, zit. nach: A.a.O., 36.

³⁷⁹ Brief der Mutter an Hugo Distler, 22. 6. 42, zit. nach: A.a.O., 37f.

Ebene ihrer Blutsverwandtschaft als auch auf der ihrer angeheirateten Verwandtschaft betrifft – auf bedrückende Weise bündelt). Über Hugo Distlers Schwiegermutter, Maria Thienhaus, schreibt Barbara Distler-Harth: «*Der unaufhaltsame Selbstzerstörungsprozess Marias, der damals vor den Augen der Familie und Hugo Distlers begann ..., ängstigte und verstörte Distler zutiefst, wie aus späteren Briefen an seine Leipziger Verwandten hervorgeht.*»³⁸⁰

Es wäre natürlich, wenn der Schwiegersohn auf die zunehmende psychische Labilität seiner Schwiegermutter «betroffen» reagierte; dass Distler aber – in den Worten seiner Tochter – «verstört» reagiert, macht indes hellhörig und lässt erahnen, dass in dem jungen Mann unbewusst Abgründigeres – ihn selbst existentiell Betreffendes – anklingt als nur Betroffenheit und Trauer.

Was sich in Distlers «verstörter» Reaktion auf den «Selbstzerstörungsprozess» seiner Schwiegermutter andeutete, nimmt greifbare Gestalt an, wenn Maria Thienhaus wenig später ihrem Leben tatsächlich ein Ende setzt – und in der Art und Weise, wie ihr Schwiegersohn auf diesen Suizid reagiert. «*Ab 1936 verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Maria Thienhaus von Tag zu Tag ... Am 15. März 1936 starb sie durch Suizid im Alter von 49 Jahren. In Gedanken an die abgrundtiefen Angst, die sie zuletzt beherrscht hatte, komponierte Hugo Distler für Ihre Trauerfeier am 19. März eine Motette über den Text: In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.*»³⁸¹

Auffällig ist, dass Ursula Herrmann diesen Suizid nicht nur nicht erwähnt,³⁸² sondern dass sie das Motiv des «In der Welt habt ihr Angst»³⁸³ lediglich unmittelbar auf Hugo Distler selbst bezieht,³⁸⁴ anstatt es in dem Zusammenhang zu sehen, in dem Barbara Distler-Harth es beschreibt.

Von der indirekten Linie des Familienkreises weitet sich das Motiv des Suizids nun weiter aus; gleichzeitig steigert sich, folgt man der Beschreibung Barbara Distler-Harths, die Betroffenheit, die Verstörtheit Hugo Distlers; in indirekt proportionaler Weise geht ihm näher, was eigentlich ferner liegt.

Zunächst geht es um den Suizid einer Orgelschülerin,³⁸⁵ der ihn – in diesem Fall aber nicht nur ihn allein – zutiefst erschüttert: «*Schon bald war Waltraut gefordert, Hugo seelisch beizustehen und ihn allmählich wieder aufzurichten, und zwar im Zusammenhang mit einem Unglücksfall, der beide, vor allem aber Hugo Distler tief erschütterte und verstörte: Zu den Orgelschülern, die Distler an der Stellwagenorgel in St. Jakobi unterrichtete, gehörte auch*

³⁸⁰ A.a.O., 122.

³⁸¹ A.a.O., 224.

³⁸² Vgl. HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 93f.

³⁸³ Joh 16,33.

³⁸⁴ «Das entsetzliche Kriegsgeschehen bedrückte Distler mehr und mehr. Das Bibelwort „In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden“ (Johannes 16,33) beschäftigte ihn sehr. Mit ihm grüßte er in jener Zeit seine Freunde. Es war der Text einer seiner Motetten und jenes Wort, das später auf seinem Grabkreuz geschrieben stand.» A.a.O., 147.

³⁸⁵ Wahrscheinlich im Jahr 1934.

die besonders begabte 18-jährige Schülerin Gisela Prahl, die an Jugend-Schizophrenie litt. Eines Mittags hatte sie Unterricht bei Distler, und bevor er zum Essen ging, bat er sie, bis zu seiner Rückkehr allein weiterzuüben. Als er bald darauf in die Kirche zurückkam, fand er sie zerschmettert am Boden liegen: Sie hatte sich von der Orgelempore herabgestürzt. Paul Thienhaus berichte, am Abend dieses Unglückstags seien Hugo und Waltraut schutzsuchend in die Elsässer Straße gekommen und hätten bei Waltrauts Eltern übernachtet. Nur mit Angst und Entsetzen betrat Hugo Distler in den nächsten Tagen die Kirche und Orgelempore.»³⁸⁶

Es bleibt in diesem Fall nicht bei einer momentanen und bald wieder abklingenden Erschütterung, sondern das Ereignis löst offenbar bei Hugo Distler ein Trauma aus, das er zu überwinden nicht in der Lage ist. Dieser Suizid hat ihn offenbar sein Leben lang nicht losgelassen; auch in Stuttgart erinnert er sich: «Immer wieder sprach er über den Selbstmord einer Orgelschülerin in der Lübecker Kirche, der ihn sehr getroffen hat.»³⁸⁷ Auch hier ist man geneigt, anzunehmen, dass der Selbstmord eines Menschen in Distler etwas ausgelöst hat, das ihm in Bezug auf sich selbst unheimlich gewesen sein musste.

Auch im Zusammenhang mit den für Distler persönlich so wichtigen regelmäßigen Schwedenreisen wird von einem Suizid berichtet: «Er [der Pfarrer] hatte einen Sohn, der vor 5 Jahren mit 18 Jahren Selbstmord beging: ein religiöser Maler ganz großer Bedeutung, zu dessen Tod in Stockholm eine eigene Gedächtnisausstellung war ... Wir sahen in seinem (als Museum dienenden) Elternhaus viele seiner erschütternden Bilder.»³⁸⁸

An dieser Stelle kündigt sich zum zweiten Mal³⁸⁹ bei Distler eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Todesthema an. Eine – jedoch noch viel anonymere – Todesbegegnung regt ihren künstlerischen Niederschlag an, der allerdings – nicht trotz, sondern gerade aufgrund seiner Aktualität – Fragment bleibt.³⁹⁰

«Während eines Berlin-Aufenthalts war Hugo Distler am 1. Juli 1934 frühmorgens durch ein menschenleeres Viertel der Stadt gegangen und hatte zu seinem Entsetzen einen erschossenen Mann allein und verlassen auf der Straße liegen sehen. Dieser war vermutlich ein Opfer der Morde, die die SS im Zusammenhang mit dem sogenannten Röhm-Putsch in der Nacht vom 30. Juni zum 1. Juli 1934 verübte. Hitler entledigte sich damit bekanntlich auf einen Schlag seines innerparteilichen Widersachers, des SA-Führers Röhm, und dessen engerer Gefolgschaft. In derselben Nacht wurden auch zahlreiche politische Gegner des NS-Regimes ermordet. Hugo Distler kam verstört aus Berlin nach Lübeck zurück und sprach mit seiner Frau immer wieder entsetzt über das, was er gesehen hatte. Waltraut Distler schenkte ihrem Mann daraufhin ein kleines Buch mit dem Titel Die Wiedertäufer zu Münster, das einen Gruß an ihn in

³⁸⁶ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 189.

³⁸⁷ HUG, Barbara, *Erinnerungen an Hugo Distler*, Unveröffentlichtes Manuskript, zit. nach: A.a.O., 271.

³⁸⁸ An Waltraut Distler, 8. 9. 37, zit. nach: DISTLER-HARTH, Barbara: A.a.O. 263.

³⁸⁹ Vgl. Fußnote 574.

³⁹⁰ Der «politischen» Sphäre des hier gemeinten Todes entspricht die intendierte Umsetzung in einem «weltlichen» Vokalwerk.

Waltrauts Handschrift enthält. Das Buch gibt einen Augenzeugenbericht aus dem sechzehnten Jahrhundert wieder: die Aufzeichnungen des jungen Schreinermeisters Heinrich Gresbeck über das Reich der Wiedertäufer, die in den Jahren 1534/35 in der westfälischen Bischofsstadt Münster eine Wahn- und Schreckensherrschaft ausübten. ... Vordergründig handelte es sich bei der geplanten Oper um ein „rein historisches“ Projekt: die musikdramatische Darstellung einer längst vergangenen düsteren Geschichte aus dem ersten Drittel des „religiös erregten sechzehnten Jahrhunderts“. Tatsächlich aber weist die Geschichte der Wiedertäufer zu Münster – en miniaturen und „in Reinkultur“ – Züge auf, die charakteristisch sind für alle fundamentalistisch begründeten Diktaturen. Mit seiner Oper wollte Hugo Distler das Innenleben einer solchen Diktatur darstellen. ... Hugo Distler, der so sehr auf das Echo anderer angewiesen war, hat seinen Opernentwurf mit Sicherheit einigen ihm nahe stehenden Personen zum Lesen gegeben, allen voran Bruno Grusnick. Und dieser dürfte Hugo Distler davon abgeraten haben, ein Projekt weiterzuverfolgen, das bestürzende Aktualität besaß und eben deshalb auf tragische Weise „unzeitgemäß“ war.»³⁹¹

Auch hier fällt hier das Adjektiv «verstört» ...

Im Augenblick dieser größtmöglichen Ausweitung des Kreises unnatürlicher Todesfälle hält bei Distler-Harth die – im literarischen Sinne – Vorbereitung auf den Bezug zu Hugo Distlers eigenen Tod inne, ohne den Kreis explizit zu schließen. Im Gegensatz zu Ursula Herrmann, die immer wieder von Andeutungen Hugo Distlers auf einen eigenen Suizid spricht, überliefert Barbara Distler-Harth, deren Beschreibung auf der anderen Seite eine viel größere Anzahl faktischer Todesfälle enthält, lediglich eine einzige Andeutung, die man – bei aller Zartheit der Formulierung – auch als Vorahnung auffassen kann. «*Hugo Distler behielt Marquartstein in so guter und freundlicher Erinnerung, dass er schon lange vor Kriegsbeginn seiner Frau immer wieder ans Herz legte, mit ihren Kindern dorthin zu ziehen, falls ihm einmal etwas zustoßen sollte.*»³⁹²

5.2.5 Eskalation statt sich schließender Kreise

5.2.5.1 Die Geschichtlichkeit der letzten Ereignisse

Anders als Ursula Herrmann, bei der sich eine Vielzahl biographischer und künstlerischer Kreise schließt und die verschiedenen Dimensionen seinen Lebens und Wirkens eine geheimnisvolle Einheit bilden, aufgrund derer der Tod Hugo Distlers Tod beinahe als etwas Notwendiges, der Kontingenz Enthobenes erscheint, begegnet uns der Tod Distlers Menschen bei Barbara Distler-Harth wie eine dramatische Eskalation, der

³⁹¹ A.a.O., 206–212.

³⁹² A.a.O., 238.

etwas Bewegendes in ihrer menschlichen Dramatik und etwas Erschütterndes in ihrer Vermeidbarkeit innewohnt.

Über weite Strecken vermag Barbara Distler-Harth ihrem «Objekt» gegenüber, das zugleich ihr eigener Vater ist, eine Haltung objektiver Distanz und zugleich empathischer Nähe einzunehmen. Gegen Ende des Buches wachsen freilich Nähe und innere Beteiligung. Der folgende Abschnitt leitet ein, was im klassischen Drama die katastrophale Lösung des Konflikts ausmacht (Barbara Distler ist zum Zeitpunkt der von ihr geschilderten Ereignisse 7 Jahre alt): «*Im Oktober 1942 nahmen Beunruhigung und Sorgen in unserem Haus auf für uns Kinder beängstigende und bedrückende Weise zu. Wenn mein Vater aus Berlin mit dem Zug zurückkam,³⁹³ wirkte er auf mich immer wie ein rastloser und gehetzter Wanderer – immer mehr erschöpft und schließlich voller Verzweiflung: Es war die Erschöpfung eines Mannes, der einen weiten Weg zurückgelegt hat – und zugleich Angst und Verzweiflung eines durch nichts und durch niemanden mehr zu beruhigenden Kindes.*»³⁹⁴

Die Art und Weise, in der Barbara Distler-Harth von hier aus die Leser an der finalen Entwicklung des Lebens ihres Vaters Anteil nehmen lässt, hat etwas ungemein Berührendes. Gerade, wenn die Autorin selbst fast zu verstummen scheint, ist die Verbundenheit zu ihrem Vater am innigsten vernehmbar. Der folgende kurze Abschnitt enthält wenige Worte, aber sein Schweigen ist bereit und hallt lange nach: «*Am ersten November 1942 machte er sich ein letztes Mal auf den Weg nach Berlin, um im Dom den sonntäglichen Gottesdienst musikalisch zu begleiten. Den Weg nach Strausberg fand er nicht mehr.*»³⁹⁵

In der Folge kommt es zu einer beklemmenden Symmetrie. Die Szene, die sie schon früher beschrieben hatte – die des «verzweifelten Kindes»³⁹⁶ – muss offenbar noch einmal erzählt werden. Nur der Schluss der Episode enthält eine Variation: Was sich im «Nicht-Mehr» des Weges vorgezeichnet hatte, ist nun im «Nicht-Mehr» des Advents – im Begrifflichen ein schmerzliches Paradox – erfüllt. «*Einmal, in den letzten Oktobertagen 1942, sah Barbara ihren Vater mittags weinend nach Hause zurückkehren – grau und staubig von der Bahn kommend mit seiner schweren Aktentasche, legte er sich hin auf das Sofa vor dem Esstisch und schüttelte sich wie im Fieber und zitterte und schluchzte unaufhörlich und untröstlich wie ein kleines Kind – stundenlang, durch niemand mehr zu beruhigen. Die Mutter eilte verstört hin und her, Barbara umarmte ihn und hielt ihn fest und fragte ihn, was er habe, er sah sie durch Tränen lächelnd an und konnte nicht mehr sprechen. Sie brachte ihm eine warme Decke und den Kalender aus gelbem Buntpapier, den sie für ihn gemacht hatte und den sie ihm eigentlich am ersten Advent schenken wollte. Er nahm den Kalender und konnte nicht mit Weinen aufhören, und als der erste Advent kam, lebte er schon nicht mehr.*»³⁹⁷

³⁹³ Die Familie wohnt im Vorort Strausberg.

³⁹⁴ A.a.O., 299.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ S.o.

³⁹⁷ A.a.O., 321.

Die letzten Wochen in Distlers Leben entwickeln sich dann wie ein rasendes Fanal. Alles, was sich abgezeichnet hatte, entwickelt sich ohne Innehalten – doch liegt über dem Ganzen ein Schatten größter Verzweiflung, weil mögliche, doch nie in Anspruch genommene Auswege sich immer wieder zeigen, und weil es auch ganz anders hätte kommen können als es schließlich gekommen ist. «Am 14. Oktober 1942 erhielt Hugo Distler in Berlin den Befehl, sich am 22. Oktober im Wehrbereichskommando Eberswalde zur Nachmusterung einzufinden. In den Wochen davor hatte er vergeblich versucht, einen Aufschub dieser seit längerem drohenden Aufforderung zu erreichen. Der Befehl brachte Hugo Distler vollkommen aus dem Gleichgewicht; er war nicht mehr imstande, weiterzuarbeiten und fuhr in einem Zustand abgrundtiefer Angst und Verzweiflung zu seiner Familie nach Strausberg. Erst am nächsten Tag fuhr er wieder zurück nach Berlin. Von dort schrieb er seiner Frau am 15. Oktober einen verzweifelten Brief: „Meine liebe Waltraut, ich muß Dir wenigstens ein paar Worte schreiben, wo ich nicht zu Euch kommen kann, jetzt habe ich wieder vor Sorge über die neue Hiobsnacht unsren Hochzeitstag vergessen. Entschuldige. Verzeih mir überhaupt und hab Nachsicht mit mir die nächsten Tage: du ahnst ja nicht, auf welch furchtbare Weise meine bisher so gute Verfassung gelitten hat durch die neue Wendung. Der Gedanke, von euch, von Dir und unsren Kindern getrennt werden zu können, ist für mich völlig [unerträglich], schon der Gedanke macht mich verrückt. Wie glücklich wußte ich mich gestern Abend, heute Nacht bei Euch, zuhause. Hätte die Nacht doch nie ein Ende genommen.³⁹⁸ Weißt Du, in mir hockt dauernd jene nicht [zu] beschreibende Einsamkeit, ein Gefühl, von allem und jedem durch etwas getrennt zu sein,³⁹⁹ was ich nicht beschreiben kann, daß so eine Nachricht wie die gestern mich völlig aus dem Gleichgewicht wirft. Hilf mir, Gott zu bitten, daß er mich vor dem verschont, das über so viele ... hereinbricht; ich könnte es nicht ertragen, jetzt schon gar nicht. Und kümmert Euch in der nächsten Zeit um mich. Jetzt zur Probe: wie wenig steht mir der Sinn danach. Trotz allem: wie glücklich bin ich, Dich zu haben. Herzlichst Dein Hugo“»⁴⁰⁰

Hilferufe und Hoffnungen folgen einander von nun an in dichtem Wechsel. «Am 16. Oktober 1942 schrieb Hugo Distler ein letztes Mal an Hilde Kreutz. Der Brief lässt erkennen, dass er sich aufgrund einer Information von Oskar Söhngen inzwischen noch einmal Hoffnungen auf Zurückstellung vom Kriegsdienst machte ...»⁴⁰¹ Doch es stellt sich heraus: «Diese durch Söhngen genährte Hoffnung Hugo Distlers auf eine „Querverbindung“ zwischen Kirche und Heer erwies sich zwar schon wenige Tage später als Illusion, am 16. Oktober aber glaubte Hugo Distler noch an eine glückliche Wendung ...»⁴⁰² Die Konsequenz liegt mutmaßlich auf der Hand: «Hugo Distlers kurzzeitige Hoffnung auf Zurückstellung erwies sich als trügerisch. Er musste am 22. Oktober in Eberswalde zur Nachmusterung erscheinen, was bedeutete, dass er sehr wahrscheinlich am 3. November 1942 zum Kriegsdienst eingezogen werden würde. ...»⁴⁰³

³⁹⁸ Vgl. das Nacht-Motiv im Zweiten Aufzug der Oper Tristan und Isolde! WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde. Oper in drei Akten*, Uraufführung München 1865.

³⁹⁹ Vgl. HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 173.

⁴⁰⁰ DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 332f.

⁴⁰¹ A.a.O., 324.

⁴⁰² A.a.O., 325.

⁴⁰³ A.a.O., 326.

Und von nun an erleben wir, wie Distler sich gleichsam nicht mehr selbst objektiv wahrnimmt; umso «dichter» wird er von außen wahrgenommen. Daher scheint es angemessen, nun für ein paar Augenblicke Barbara Distler-Harth das Wort zu überlassen. Die folgenden Zitate fügen sich, obwohl es sich um Bruchstücke handelt, gerade indem sie nicht im Einzelnen kommentiert werden, ohne Mühe – Tagebucheinträgen gleich – zu einem beklemmenden Ganzen.

«*Waltraut Distler berichtete, sie habe die letzten Tage vor Hugo Distlers Tod große Angst um ihn gehabt, doch habe sie wegen der Kinder, die alle drei Keuchhusten hatten, nicht nach Berlin fahren und ihm das Gefühl des hilflosen Ausgeliefertseins nehmen können, das ihn von da an offenbar immer ausschließlicher beherrschte.*»⁴⁰⁴

«*Hugo Distler bat Anna und Ruth Dittrich⁴⁰⁵ in diesen letzten Oktobertagen, aus Leipzig nach Strausberg zu kommen, was sie auch umgehend taten. Am frühen Morgen des 1. November trat er an das Bett seiner noch schlafenden Frau, weckte sie vorsichtig und verabschiedete sich von ihr in einer Weise, wie er es immer tat, bevor er nach Berlin fuhr. Noch nicht ganz aufgewacht, habe sie – wie ihr später bewusst geworden sei – flüchtig den Eindruck gehabt, dass er mit tränenerstickter Stimme gesprochen habe.*»⁴⁰⁶

«*Hugo Distler fuhr mit Anna und Ruth Dittrich nach Berlin zum Dom, wo er den Sonntagsgottesdienst musikalisch zu begleiten hatte. Vor dem Betreten der Kirche verabschiedete er sich von ihnen auf der Treppe des Doms und bat sie, nach der sonntäglichen Feier nicht auf ihn zu warten, da er noch etwas zu erledigen habe. Nach dem Gottesdienst verließ Hugo Distler den Dom allein und ging, die Spreebrücke überquerend, in seine nahegelegene Wohnung in der Bauhofstraße 7.*»⁴⁰⁷

«*Waltraut Distler erzählt, Anna und Ruth Dittrich seien mittags nach Strausberg zurückgekommen und hätten ihr ausgerichtet, dass Hugo erst später kommen würde. Sie warteten also mehrere Stunden auf ihn, aber: „er kam und kam nicht“. Am späten Nachmittag schließlich seien sie – Waltraut und Ruth –, immer sehr beunruhigt über Hugos langes Ausbleiben, nach Berlin gefahren. Dort habe Waltraut Distler Ursula Ebbecke, eine Schülerin Hugo Distlers, telefonisch erreicht, die einen Schlüssel zur Wohnung in der Bauhofstraße hatte. Schließlich habe Waltraut Distler, begleitet von Ruth Dittrich und Ursula Ebbecke, die Wohnungstür aufgeschlossen, habe Gasgeruch wahrgenommen, sei in die Küche gelaufen und habe Hugo Distler im Straßenanzug in sich zusammengepresst in der Hand. Offenbar hatte er in letzter Sekunde noch versucht, das Fenster zu öffnen, jedoch keine Kraft mehr dazu gehabt. Waltraut sei erst hinausgestürzt ins Treppenhaus, habe sich auf eine Stufe gesetzt und „das einzige Mal in ihrem Leben“ laut geschrien. Dann sei sie zurück in die Küche gestürzt und habe das Fenster aufgerissen.*

⁴⁰⁴ A.a.O., 330.

⁴⁰⁵ Tante und Cousine mütterlicherseits.

⁴⁰⁶ Ebd., 330.

⁴⁰⁷ A.a.O., 330f.

Offenbar hatte es Hugo Distler noch geschafft, den Gasherd, den er aufgedreht hatte, wieder abzustellen, bevor er sich ans Fenster schleppte. Auf dem Tisch lag ein Abschiedsbrief, in unregelmäßiger, verwischter Schrift geschrieben, in dem Hugo Distler seine Frau um Verzeihung bat für seinen Schritt und derer gedachte, die ihm bis zuletzt nahegestanden waren: Familie Dittrich, die Lübecker Großmutter, Alfred und Hilde Kreuz – „und wieder meine Waltraut, meine Kinder“. ... „Laß die Kinder gut von mir denken: es kommt die Zeit, und sie ist nicht fern,⁴⁰⁸ wo auch die meinen letzten Schritt verstehen, die es heute nicht tun. Meine lieben, lieben Kinder. Ach, wenn Du wüßtest, was an Schmerzen in mir umgeht.“»⁴⁰⁹

«Ein Arzt war noch am Abend des 1. November 1942 an den Unglücksort gekommen, ebenso die Polizei. Sie nahm den Abschiedsbrief Hugo Distlers an seine Frau in Gewahrsam bis zur endgültigen Klärung der Umstände seines Todes.»⁴¹⁰

«Am nächsten Tag, dem 2. November 1942, traf in der Bauhofstrasse 7 die Mitteilung des OKW⁴¹¹ ein, dass Hugo Distler noch einmal vom Wehrdienst zurückgestellt worden war.»⁴¹²

«Hugo Distler wurde am 5. November 1942 auf dem Stahnsdorfer Friedhof beigesetzt ...»⁴¹³

«Am 15. November 1942 schrieb Pfarrer Dietrich Bonhoeffer an Waltraut Distler: „Sehr verehrte gnädige Frau! Sie kennen mich nicht, und ich habe auch Ihren Mann leider nicht gekannt, aber ich habe seine Musik geliebt, und ich habe von seinem Sterben gehört, und so möchte ich Ihnen gerade als einer der vielen Unbekannten schreiben, die am Leben und Sterben Ihres Mannes und nun an Ihrem Schmerz tiefen Anteil nehmen. Vorgestern hörte ich die Musikalischen Exequien, die Ihr Mann selbst hatte aufführen wollen und die nun seinen Tod beklagten und alle die um ihn Betrübten trösteten. Als der Chor von der Ruhe der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten, da war es wie eine Bitte der Lebenden für den Toten und wie ein Segen des Toten für die Lebenden, der alle Selbstanklagen zum Schweigen bringt und den Sinn auf das Letzte ausrichtet. Wer um das Lebenswerk und den Tod Ihres Mannes weiß, der wird bei seinen Gedanken über Gegenwart und Zukunft nicht mehr daran vorbeikommen. Der Gedanke an den Frieden und die Ruhe, die Ihr Mann sich durch so viel Dunkelheit hindurch erobert hat und wohl nur noch so erobern konnte, möge unsere Herzen festigen und uns dazu auffordern, den Menschen um uns herum schon auf dieser Erde zu dem Frieden und der Ruhe zu helfen, die im Kreuz und in der Heiligen Schrift allein zu finden sind. In ehrerbietiger Teilnahme grüßt Sie Ihr sehr ergebener Dietrich Bonhoeffer“»⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Diese Formulierung klingt an an Joh 4,23.

⁴⁰⁹ A.a.O., 331.

⁴¹⁰ A.a.O., 333.

⁴¹¹ Das Oberkommando der Wehrmacht als zuständige Behörde für Einberufung oder Unabkömlichkeitssstellung.

⁴¹² Ebd., 333.

⁴¹³ A.a.O., 331.

⁴¹⁴ A.a.O., 332. (Hier ausnahmsweise zitiert nach DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*.)

Das alles ist bedrückend zu lesen, und das Vergebliche in Distlers Tat kommt besonders jäh zum Ausdruck, indem am Tag nach seinem Tod die Rettung kommt, die ihn nicht mehr retten kann.

Dennoch gibt es auch in diesem Dunkel einen Lichtblick. Der Brief Dietrich Bonhoeffers ist ein solcher. Indem er nicht Stärke oder Glaubenskraft beschwört, sondern Mitgefühl und Verständnis zeigt – «wohl nur noch so erobern konnte» – stellt sich der Theologe an die Seite des Musikers und teilt gleichsam dessen Leiden: «... ich habe seine Musik geliebt».

5.2.5.2 Die Bewertung unterschiedlicher Darstellungsweisen

Stellt man beide Darstellungen des Todes Hugo Distlers, die durch Ursula Hermann und die Barbara Distler-Harths, nebeneinander, ergibt sich folgender Befund.

Barbara Distler-Harth Harths Augenmerk liegt auf der historischen Faktizität. Sie versucht nicht, das Leben ihres Vaters so abzurunden, dass sich ein einheitliches Bild ohne Frakturen und Diskrepanzen ergibt. Bei aller Empathie, die sie in gleicher Weise wie Ursula Herrmann aufbringt, und in aller logischen Bezugnahme zwischen Kindheitserfahrungen und Charakterzügen des Erwachsenen, die sie herzustellen sich bemüht, versucht sie doch nicht, ein Bild völliger Geschlossenheit und damit vollkommener Determiniertheit, zu zeichnen.

Die Detailtreue, die sich der Skizzierung der letzten Monate und Wochen ihres Vaters unterstellen lässt, führt dazu, dass ihrer Beschreibung zufolge dem Tod Hugo Distlers gleichsam etwas Abgerissenes, Herausgerissenes anhaftet – alles hätte auch anders kommen können. Der Leser wird in das Gefühl der Empathie mithineingezogen; Hugo Distler fügt sich eine Wunde zu, die sich auf den Leser überträgt und ihm bleibt.

Ursula Herrmann dagegen hatte versucht, Leben und Wirken Hugo Distlers auf eine Art und Weise abzurunden, die dem Leben und dem Sterben Hugo Distlers einen Sinn abzugewinnen vermag. Sie bedient sich dabei nicht nur ihrer Einfühlksamkeit, sondern auch ihrer Imagination und formuliert dort, wo ihr historische Details womöglich noch vorenthalten sind, wie sich Vorgänge abgespielt haben könnten. Zufälligkeiten, denen vielleicht, aufgrund späterer Einsichten, eine faktische Historizität abgesprochen werden muss – «Am Abend setzte sich Distler an seine geliebte Hausorgel und spielte als Abschied Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitung „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (A-Dur BWV 662).»⁴¹⁵ – enthalten auf diese Weise dennoch eine theologische Wahrheit, indem sie zum Ausdruck bringen, Hugo Distlers Leben sei – bis in sein Sterben hinein, und ob er sich dessen bewusst gewesen ist oder nicht – im Sinne von Röm 14,8 – ein Leben und ein Sterben im Namen Gottes gewesen.

⁴¹⁵ HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 173.

Während Ursula Herrmann das in sich, wenn auch tragisch, abgerundete Bild eines hypersensiblen Menschen in seiner abgrundtiefen Einsamkeit und Angst und in seiner auszehrenden Empfänglichkeit für Liebe und das Schöne zeichnet, prägt Barbara Distler-Harth das Bild von frühkindlichen (und vorgeburtlichen) Auslösern (nicht: Determinanten!) und ihren lebens- wie todesprägenden Nachwirkungen. Es sind dies zwei Lesarten, die sich zu einem Dialog ergänzen.

5.3 Exkurs: Diagnostische Paradigmata

An dieser Stelle möchte ich zwei Überlegungen einfließen lassen, die eine Scharnierstelle beschreiben zwischen Hugo Distlers Persönlichkeit und seinem künstlerischen Schaffen. Eines der beiden Paradigmata klang in der Analyse der Lebensbeschreibung Ursula Herrmanns schon mehrere Male an; es ist dies das Paradigma der inneren Emigration. Ein zweites Paradigma ergibt sich dann wiederum aus den Überlegungen Bettina Schlüters. Es ist dabei nicht eines, das Bettina Schlüter selbst miteinbezieht, sondern eines, das sich wie eine Parallelüberlegung aus dem Gedanken der inneren Emigration ergibt, nämlich das Motiv der Verletzlichkeit.

Beiden Paradigmata ist eigen, dass es sich bei ihnen gleichsam um diagnostische Paradigmata handelt. Das bedeutet: Beide sind nicht als Denkmodelle oder Instrumente zu verstehen, die dazu dienen, Distlers Suizid zu erklären, sondern als solche, die dazu dienen, die zwei entscheidendsten – weil am tiefsten in seiner Persönlichkeit wurzelnden – der natürlicherweise ganz heterogenen Motivationen Hugo Distlers, in den Tod zu gehen, zu verstehen,⁴¹⁶ um auf diese Weise nachvollziehen zu können, welche Rolle das Motiv des Todes für seine Persönlichkeit spielt und um auf diese Weise seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Frage des Todes näherzukommen.

Beide Überlegungen sollen hier ganz für sich stehen, ohne an dieser Stelle eine Hugo Distlers Leben und Werk umgreifende Analyse unter diesen Gesichtspunkten zu unternehmen.

5.3.1 Innere Emigration

Schon mehrmals wurde angespielt auf ein Konzept, das Bettina Schlüter als Teil des «psychographischen Lebensnarrativs» Hugo Distlers entwickelt hat, nämlich die Haltung der inneren Emigration. Darauf wollen wir hier kurz etwas näher eingehen, weil es lohnenswert ist, die biographischen Bedeutungsfelder, die sich anhand der Biographien Ursula Herrmanns und Barbara Distler-Harths herausbilden lassen, durch eines

⁴¹⁶ S.o. – Zum Unterschied zwischen Erklären und Verstehen vergleiche grundsätzlich: DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt / Main ⁸2009 und DERS., *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Stuttgart 1990f.)

zu ergänzen, das anstelle eines biographischen einen gleichsam diagnostischen Zugang wählt.

Aus dem, was Bettina Schlüter an Hugo Distler exemplifiziert, lässt sich zunächst induzieren: Innere Emigration wird ausgelöst durch «eine Lebenssituation, die durch den Gegensatz zweier Lebenssphären»⁴¹⁷ geprägt ist: Auf der einen Seite steht die Sphäre der Berufung, die das Subjekt als eigene Neigung oder Bestimmung erlebt, ihr gegenüber steht eine ihr entgegenstehende, diese Berufung beständig infragestellende Sphäre. Das Ergebnis ist nicht nur ein Spannungs-, sondern auch ein «Abhängigkeitsverhältnis»⁴¹⁸, das den Menschen seiner Freiheit beraubt, seiner Bestimmung und Neigung zu folgen. Dabei geht es jedoch nicht lediglich um Neigung und Bestimmung, sondern um Identität im existentiellen Sinne. Das Subjekt gerät in ein erzwungenes «Abhängigkeitsverhältnis» zu den Faktoren, die ein Leben gemäß seiner Berufung verunmöglichen; er wird zu einem Objekt, das sich in seiner Identität beständig infragegestellt sieht. Dieses «Abhängigkeitsverhältnis» erlebt er als Entfremdung⁴¹⁹ von seiner Berufung, als «Auflösung einer Einheit, eines Ganzen, einer Identität»⁴²⁰ mit sich selbst. Dieses Abhängigkeitsverhältnis stellt den Menschen – in dem gedachten Zustand einer freien Wahl – vor die Alternative, entweder die ungewollte Situation als neue Berufung in sein Sein zu integrieren, um sein Sein wieder als ganzheitlich wahrzunehmen oder im Gegenteil sich in die innere Emigration zurückzuziehen und auf diese Weise eine «Gegenwelt»⁴²¹ zu der Existenz der Abhängigkeit zu entwerfen, eine «Gegenwelt», die er dann wiederum als «ganzheitlich» erleben kann.

Der Mensch in der inneren Emigration ist nun der, der es nicht vermag, die auf ihn von außen zukommende Situation in sein eigenes Sein zu integrieren, sondern er zieht sich in einen Bereich zurück, der «ganz [seiner] individuellen Gestaltung vorbehalten»⁴²² bleibt. Indem in der inneren Emigration zwei Sphären sich in entgegengesetzte Richtungen bewegen, sich voneinander isolieren, statt integriert zu werden, ist die innere Emigration – metaphorisch gesprochen – das Resultat einer Gegenbewegung von «Integration und Isolierung»⁴²³.

Nun sieht Bettina Schlüter die innere Emigration nicht nur als charakteristische Merkmale einzelner Individuen, etwa des um eine besondere Individualität bemühten Künstlers, sondern vielmehr als Signum der modernen Gesellschaft⁴²⁴ überhaupt,

⁴¹⁷ SCHLÜTER, *Innere Emigration*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 35–42, 35.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² A.a.O., 36.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Ebd.

einer Gesellschaft, die sich in ihren komplexen «*Abläufen und eigendynamischen Entwicklungen*»⁴²⁵ dem «*ordnenden Zugriff*» des Individuums «*entziehen*»⁴²⁶.

Systematisch unterscheidet Schlüter vier raum-zeitliche Charakteristika eines Rückzugs in die innere Emigration.

a) Ausgangspunkt der inneren Emigration ist die hermetische Abgrenzung «*zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre durch eine gezielte Unterbrechung sozialer Verbindungen*»⁴²⁷ unter gleichzeitiger «*Aufwertung des privaten Bereichs*».⁴²⁸

b) Diese Abgrenzung eröffnet neue, und zwar innere, Räume, «*die eine ungestörte Entfaltung dieses Lebensbereichs gewährleisten sollen*»,⁴²⁹ der auf diese Weise «*komplexen, unkalkulierbaren Abläufen entzogen und vor äußeren Eingriffen geschützt*»⁴³⁰ ist.

c) Der auf diese Weise neu erschaffene Raum eröffnet seinerseits eine zeitliche Dimension. («*Zur Zeit wird hier der Raum.*»⁴³¹) Vergangenheit und Zukunft werden «*der kontingenten Gegenwart entzogen*».⁴³² Eine «*Gegenwelt*»⁴³³ wird entworfen, «*die in der Gegenwart als Erinnerung präsent gehalten wird.*»⁴³⁴

d) Die so der «*eigentlichen*» Raum-Zeit-Erfahrung enthobene Wahrnehmung erfährt auf diese Weise eine «*gezielte Manipulation*»⁴³⁵: Die Gegenwart des Subjekts wird gleichgesetzt mit seiner Vergangenheit; diesem «*Produkt*» gegenüber wird seine Zukunft negiert. «*Wenn die Wirklichkeit zu komplex wird, d.h. wenn die Erwartungen in hohem Maße Gefahr laufen, enttäuscht zu werden, und nicht mehr reguliert werden können, wenn ein Kalkulieren mit Wahrscheinlichkeiten nicht mehr möglich ist, dann muß der Modus des Erwartens selbst geändert werden.*»⁴³⁶ Es entsteht «*eine neue Form der Zeitgestaltung, in der der Zeithorizont der Zukunft prononciert ausgeblendet wird. ... Durch die extreme Begrenzung des Zeithorizonts werden Begrenzungen in der Lebensgestaltung aufgehoben. Die damit gewonnene Unabhängigkeit markiert einen Extrempunkt der Isolierung.*»⁴³⁷ Ist aber Zukunft des Individuums negiert, ist auch sein Leben selbst bedroht, es hat – im Wortsinne – keine Zukunft mehr.

An dieser Stelle ist dann in der Tat der Extrempunkt erreicht, an dem die Induktion für einen Moment umschlägt in Exemplifikation. Einen Augenblick lang tritt Hugo Distler selbst in den Fokus der Untersuchung – mit der Frage, was geschieht, *nachdem* dieser Extrempunkt erreicht ist: «*Gedanken mache ich mir außerdem auch darüber, was man*

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ A.a.O., 40. – Vgl. das oben zum dem ersehnten «*stillen Organistenamt*» Gesagte.

⁴²⁸ A.a.O., 40.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ A.a.O., 39.

⁴³¹ «*Zum Raum wird hier die Zeit.*» (Gurnemanz) WAGNER, Richard, *Parsifal. Oper in drei Akten*, Uraufführung Bayreuth 1882, 1. Akt, 1. Szene.

⁴³² SCHLÜTER, *Innere Emigration*, in: HANHEIDE, *Hugo Distler im Dritten Reich*, 40.

⁴³³ A.a.O., 35.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ A.a.O., 41.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

zu tun gedenkt, wenn die Belastung noch größer, an die letzte Grenze des zu Ertragenden geht?»⁴³⁸

An der Schwelle vom Umschlag des Extrems über sich hinaus ist auch die Paradoxie des Zustandes der inneren Emigration herausgestellt: Innere Emigration ist paradoxerweise zugleich erzwungen und «selbstgeschaffen»⁴³⁹; sie ist die Flucht vor einer Art des inneren Zerreißens durch die Gegenbewegung von «Integration und Isolierung»⁴⁴⁰ sobald «Authentizität nur jenseits der Gesellschaft gesucht werden»⁴⁴¹ kann.

Paradoxerweise – systematisiert Schlueter wiederum – bleiben in der inneren Emigration nach dem Verlust des «Ganzen» die beiden voneinander getrennten Bereiche als ein *neues Ganzes* polar einander zugeordnet, indem nämlich die Negativerfahrungen mit der «Außenwelt» in das eigene Erzählparadigma einbezogen werden.⁴⁴² Es entsteht ein neues «Erzählparadigma»⁴⁴³, in welchem «Differenzen zwischen Mensch und Gesellschaft ausformuliert und Distinktionsmuster eingerichtet werden»⁴⁴⁴ aufgrunddessen sich ein neues «Individualitätskonzept»⁴⁴⁵ etabliert. Fehlende Anerkennung, Konflikt und Misserfolg⁴⁴⁶ oder Verletzlichkeit werden auf diese Weise Bestandteil eines neuen Narrativs⁴⁴⁷ und so zum Signum innerer Emigration.

Von diesem Punkt aus ist dann eine «Übersetzung» der Lebenserfahrung des Subjekts in das künstlerische Schaffen – eben beispielsweise Hugo Distlers – möglich.⁴⁴⁸ Indem der Komponist das «Umgreifende»⁴⁴⁹ der Gegenbewegung, also die Spannung des Abhängigkeitsverhältnisses, die seine Identität zerreißt, in sich selbst hineinzieht, kann er das neue Narrativ als Kunstwerk inszenieren und sich auf diese Weise, zwar nicht

⁴³⁸ Brief von Hugo Distler an Axel Werner Kühl vom 25. 3. 40, zit. nach: Ebd.

⁴³⁹ A.a.O., 36.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Auf den Künstler bezogen: Das in der nachbarocken Ära, bis zu welcher der Künstler in der Regel als fester Auftragnehmer in die komplexe Wirklichkeit einbezogen war, entwickelte Konzept des Künstlers als «Originalgenie», d.h. einem der Welt abgewandten Genius, konnte ein «langes Jahrhundert» (Hobsbawm) lang herrschen, bevor für eine kurze Zeit – die durch die Stichworte Weimarer Republik, Singbewegung, Liturgische Bewegungen bezeichnet ist –, der Künstler wieder integraler Teil der Gesellschaft war; diese Integration wird in der Zeit des Nationalsozialismus wieder auseinandergerissen. – Ähnlich auch Schlueter: «Der Nationalsozialismus ist – dies könnte das Beispiel Distler zeigen – in erster Linie als ein Phänomen der öffentlich wirksamen Strukturen zu verstehen, die unabhängig von der Möglichkeit, persönliche Überzeugungen an sich zu binden, die gesellschaftspolitische Realität dominieren. Die „innere Emigration“, die sich schlüssig aus der romantischen Künstlerfigur bzw. dem ästhetischen Denkmodell des deutschen Idealismus entwickelt, ist insofern ein integratives Element nationalsozialistischer Politik. Sie stellt einen Raum bereit, in dem abweichende Überzeugungen artikuliert und gelebt werden können, sie verwaltet die Divergenzen und Konflikte zwischen gesellschaftspolitischer Realität und persönlicher Auffassung im Rahmen eines elaborierten Lebens- und Individualitätsentwurfs.» A.a.O., 42.

⁴⁴⁹ Ein Ausdruck Karl Jaspers'.

zum paradoxen Autoren seines unfreiwilligen Lebensschicksals, aber immerhin zum Co-Autoren seines Narrativs machen, das gleichsam «symbolische Qualität»⁴⁵⁰ annimmt, indem es – da es ja als Kunstwerk kommuniziert wird – etwas mitteilt, Allgemeingültigkeit beansprucht und anderen in ihrer Lebensbewältigung – auf dem Wege durch das Symbol – Hand bietet.⁴⁵¹ Auf diese Weise kommt es – etwa bei Hugo Distler – zu einer «Verschränkung von Kunst und Leben».⁴⁵²

Die Frage ist dann freilich, ob es durch diese Metamorphose zu einer «gelungene[n] Integration aller Teilmomente in einem übergreifenden, sinnstiftenden Zusammenhang»⁴⁵³ kommt. Bei dem Komponisten Hugo Distler ist es offensichtlich nicht dazu gekommen.

Was Schlueter positiv formuliert – die Gestaltung der Wirklichkeit nach der Logik ästhetischer Modelle vervielfache die Sinnbezüge⁴⁵⁴ –, so ist sicherlich dies ein wesentliches Moment der Kunst, dass sie Verletzlichkeit *formuliert*; bei Distler indes trifft wohl darüberhinaus zu, dass er diese Verletzlichkeit nicht nur – vor allem in seiner textgebundenen Musik – zu formulieren vermag, sondern auch – und an dieser Stelle spitzt sich eine weitere Paradoxie zu – an ihr scheitert: «... manchmal bleibt die Einsicht in das Fragmentarische und Unvollendete des Lebens, das so war und ist und vielleicht nicht mehr anders wird.»⁴⁵⁵ «... [D]ie Unbestimmtheit des Sinns»⁴⁵⁶ war hier offenbar allzu radikal, als dass «weichenstellende Entscheidungen [noch] möglich»⁴⁵⁷ gewesen wären.

5.3.2 Verletzlichkeit

Indem Bettina Schlueter dafür gleichsam den Boden bereitet, ergibt sich auf diese Weise ein natürlicher Übergang in das Paradigma der Verletzlichkeit. Es ist Andrea Bieler, die die essentiellen Aspekte von Verletzlichkeit – sie bedient sich des etwas umständlich anmutenden Pluraletantums «Vulnerabilitätsphänomene» – auf engstem Raum formuliert und sie in der Leiblichkeit des Menschen und an der Schnittstelle zwischen Anthropologie und Theologie lokalisiert. Der Schwerpunkt ihrer Beschreibung liegt zwar nicht in der Theologie selbst, sondern in der Anthropologie, und demzufolge liegt ihr Fokus denn auch nicht auf einer abschließenden Anthropologie oder Theologie der Verletzlichkeit, sondern der der Seelsorge. Gerade weil die vorliegende

⁴⁵⁰ A.a.O., 37.

⁴⁵¹ Vgl. ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ A.a.O., 38 (Hervorhebung d. Verf.)

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ STEINMEIER, Anne M., *Verwundbare Freiheit. Seelsorge im Spannungsfeld von Lebenskunst und Kontingenz*, in: CONRAD, Ruth; KIPKE, Roland (Hrsg.), *Selbstformung. Beiträge zur Aufklärung einer menschlichen Praxis*, Münster 2015, 143–157, 154, zit. nach: BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben*, 16.

⁴⁵⁶ SCHLUETER, *Innere Emigration*, in: HANHEIDE, Hugo Distler im Dritten Reich, 38.

⁴⁵⁷ STEINMEIER, *Verwundbare Freiheit*, in: CONRAD; KIPKE, *Selbstformung*, 143–157, 154, zit. nach: BIELER, *Verletzliches Leben*, 16.

Untersuchung in ihrer Suche nach dem Verständnis einer ganz bestimmten Individualität mit den Mitteln der Empathie und Imagination – und eben in deren Gestaltwiedergung in der Liturgie – auch einen seelsorgerlichen Horizont aufweist, erscheint der Ansatz Andrea Bielers jedoch als im vorliegenden Kontext ideal, weil ihre Analyse Essentialles zur Sprache bringt und den Raum für weitere Überlegungen öffnet.

Maßgebliches bringt Bieler schon zu Beginn ihrer Arbeit zum Ausdruck: «*Verletzlich zu sein, in jedem Augenblick unseres Lebens, ist ein Grundzug menschlicher Lebenserfahrung.*»^{458,459} Und der sich sofort anschließende Satz lautet: «*Verletzlichkeit wahrzunehmen, sie zu deuten und mit ihr umzugehen ist eine zentrale Aufgabe christlicher Lebenskunst und Theologie.*»⁴⁶⁰ In diesen beiden Sätzen sind die Parameter eröffnet, die auch die vorliegende Untersuchung wie zwei Brennpunkte einer Ellipse ausmachen: Die Persönlichkeit des Komponisten Hugo Distler und ein Teil seines künstlerischen Werkes – unter anderem – als Versuch, sein Leben zu verstehen und zu bewältigen.

5.3.2.1 Verletzlichkeit als Metamorphose

In einem ersten Anlauf beschreibt Bieler Verletzlichkeit als liminal und chaotisch: «*Vulnerabilitätsphänomene sind komplex: sie sind multidimensional, ambivalent und fluide.*»⁴⁶¹ Aber sie belässt es nicht bei dieser zunächst oberflächlich erscheinenden Qualifikation, sondern beschreibt die der Verletzlichkeit eigene Liminalität und ihr «Chaos» – einen Begriff, den Bieler selbst nicht verwendet, der an dieser Stelle und angesichts des vorliegenden Gegenstandes jedoch geeignet erscheint, den Sachverhalt zuzuspitzen – als bedingt durch die Leiblichkeit des Menschen. Auf diese Weise greifen beide Dimensionen der Verletzlichkeit, die Liminalität und die Leiblichkeit, ineinander, und es ist dieser Zusammenhang, der Bielers Beschreibung ihre eigentliche Tiefenschärfe verleiht.

Auffällig ist in diesem Kontext auch der Begriff der «*Lebenskunst*», der dem gegebenen Kontext, den die *künstlerische* Auseinandersetzung mit Verletzlichkeit prägt, durchaus

⁴⁵⁸ BIELER, *Verletzliches Leben*, 13.

⁴⁵⁹ Vgl. BACH, Johann Christian (1642 – 1703), *Mit Weinen hebt sich's an*. Motette, vor 1691.

1. Mit Weinen hebt sich's an, / dies jammervolle Leben, / es muß das kleinste Kind / der bittern Tränen Schar / sich weinend untergeben, / eh' es sich noch besintt. / Wenn's kaum geboren ist, / so höret man doch schon, / daß sich bei ihm erhebt / der schmerzenvolle Ton.

2. Das Mittel unsrer Zeit / ist überschwemmt mit Sorgen, / wir sind des Glückes Spiel. / Der weinet durch die Nacht / bis an den lieben Morgen, / und hilft ihm doch nicht viel. / Der Furcht- und Hoffnungsstreit / zerquälet unsren Sinn / und nimmt, eh man es denkt, / die besten Jahre hin.

3. Das Alter kömmt herbei, / die kummervollen Jahre, / die uns gefallen nicht, / und führen uns den Weg / zur trüben Totenbahre. / Wann dieses dann geschieht, / so ist es aus mit uns; / der tränenvolle Lauf / hat nun das Ziel erreicht / und hört mit Weinen auf.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

adäquat erscheint. Eine Kunst des Lebens, eine *ars vivendi*, die in unserem Kontext eine Kunst des Sterbens, eine *ars moriendi*, einschließt.

Verletzlichkeit zeigt sich in Andrea Bielers Sicht als ein primär leibliches Phänomen, weil es der Leib ist, der eine Verbindung zwischen dem Menschen und der Welt herstellt, und weil Verletzung sich ereignet im Konflikt zwischen Person und Welt.⁴⁶² Dazu wird noch mehr zu sagen sein.

Das Chaotische der Phase der Verletzlichkeit fasst Bieler als wesentlich positive Möglichkeit auf; denn das «Chaos» ist kein Zustand in sich, sondern eine Bewegung, die zum Kosmos hinstrebt. «*Vulnerabilitätsphänomene oszillieren in der Lebenswelt, indem verschiedene Aspekte des Leib-Seins-zur-Welt aus der Potenzialität in die Aktualisierung drängen, aus dem ruhenden Hintergrund in den Vordergrund, aus der Latenz in die Präsenz und vice versa.*»⁴⁶³ Und dann folgt der schöne, in seinem Kern aber wohl unzutreffende Satz: «*Dabei entstehen in dynamischer Weise immer wieder neue Konstellationen, in denen die Verletzlichkeit des Lebens eine Gestalt findet.*»⁴⁶⁴ Eine «Gestalt» aber ist Verletzung ja gerade nicht; sie gleicht eher einer «Un-Gestalt»⁴⁶⁵, sofern es sich so verhält, wie Andrea Bieler sagt: Ein Drängen der Unordnung hin zur Ordnung.

Damit formuliert Andrea Bieler *en passant*, was das «Wesen» von Verletzlichkeit ist – obwohl sie diesem Gedanken leider nicht weiter nachgeht: Gerade im Drängen der Unordnung hin zur Ordnung ist Verletzlichkeit – da sie dem Gesetz der Entropie zuwiderläuft – theologisch, näherhin: schöpfungstheologisch, qualifiziert.

5.3.2.2 Die Paradoxie der Verletzlichkeit

Die Opposition zu Entropie und *creatio* deuten es schon an: Verletzlichkeit steht logischen Prinzipien entgegen, und dieses Paradoxon bringt Bieler schön zur Geltung: «*Vulnerabilitätsphänomene bewegen sich im Horizont der kreativen Passivität ...*»⁴⁶⁶ «Kreative Passivität» – schöpferisches Erleiden – dies bringt es auf den Punkt: Die Phase der Verletzlichkeit macht uns machtlos, etwas geschieht an uns, aber wir sind es selbst, die aus der Verwandlung verwandelt hervorgehen.

Was aber folgt der Verwandlung? Die Konsequenz ist im wahrsten Sinne ergebnisoffen. «... [M]anchmal sind weichenstellene Entscheidungen möglich, manchmal bleibt die

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Vergleichbar einem «Un-Ort», einer Dystopie.

⁴⁶⁶ A.a.O., 16.

Einsicht in das Fragmentarische und Unvollendete des Lebens, das so war und ist und vielleicht nicht mehr anders wird.»^{467,468,469}

5.3.2.3 Verletzung als Fragment

An dieser Stelle möchte ich den Nachvollzug der Gedanken Andrea Bielers unterbrechen – den hier vorliegenden Exkurs also durch einen weiteren Exkurs vertiefen – und auf Dietrich Bonhoeffer zu sprechen kommen. (Dieser Exkurs, in dem es um die Frage des Fragmentarischen geht, wird sich selbst als fragmentarisch erweisen, indem er, dem Seitenthema einer Sonate ähnlich, organisch in dem Hauptthema aufgehen wird, ohne selbst abgeschlossen zu sein.)

Dietrich Bonhoeffer, in enger Zeitgenossenschaft Hugo Distlers ringt theologisch (und implizit künstlerisch) um die Frage «Fragment und Vollendung» und «realisiert» diese Frage gleichsam – ähnlich wie Hugo Distler – mit seinem eigenen Leben.⁴⁷⁰ Bonhoeffer dringt in die Frage des Sinnes des Fragmentarischen ein – um dann darüber hinausgehen. Auf diese Weise verbindet er das Motiv der Verletzlichkeit mit dem des Todes.

Der folgende Brief aus der Haft lässt sich eindrucksvoll lesen mit dem Bild Hugo Distlers vor dem geistigen Auge. *«Je länger wir aus unserem eigentlichen beruflichen und persönlichen Lebensbereich herausgerissen sind, desto mehr empfinden wir, daß unser Leben – im Unterschied zu dem unserer Eltern – fragmentarischen Charakter hat. Die Darstellung der Geschichte der großen Gelehrtengestalten des vorigen Jahrhunderts in Harnacks „Geschichte der Akademie“ macht mir das besonders deutlich und stimmt einen fast wehmüdig. Wo gibt es heute noch ein geistiges „Lebenswerk“? Wo gibt es das Sammeln, Verarbeiten und Entfalten, aus dem ein solches entsteht? Wo gibt es noch die schöne Zwecklosigkeit und doch die große Planung, die zu einem solchen Leben gehört? ... Wenn mit dem Ende des 18. Jahrhunderts der „Universalgelehrte“ zu Ende geht und im 19. Jahrhundert an die Stelle der extensiven Bildung die intensive tritt, wenn schließlich aus ihr sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der „Spezialist“ entwickelt, so ist heute eigentlich jeder nur noch „Techniker“ ... Unsere geistige Existenz aber bleibt dabei ein Torso. Es kommt wohl nur darauf an, ob man dem Fragment unseres Lebens noch ansieht, wie das Ganze eigentlich angelegt und gedacht war und aus welchem Material es besteht. Es gibt schließlich Fragmente, ... die bedeutsam sind auf Jahrhunderte hinaus, weil ihre Vollendung nur eine göttliche Sache sein kann, also Fragmente, die Fragmente*

⁴⁶⁷ STEINMEIER, *Verwundbare Freiheit*, in: CONRAD; KIPKE, *Selbstformung*, 143–157, 154, zit. nach: BIELER, *Verletzliches Leben*, 16.

⁴⁶⁸ Die – evangelikale – Rede von «Gottes Plan für einen jeden von uns» – wiewohl als Zitat biblisch fundiert – muss hier an denkerisch nicht mehr überschreitbare Grenzen stoßen. Gewiss ist das Leben eines Jeden vor Gott nicht sinnlos; aber dass der Sinn unseres Lebens sich uns *erschließt*, ist nicht gewiss.

⁴⁶⁹ Die janusköpfige Verwundbarkeit sowohl zu Heil als auch zu Unheil kommt sehr schön zum Tragen in: CULP, Kristine A., *Vulnerability and Glory. A Theological Account*, Louisville, KY 2010.

⁴⁷⁰ S.o.

sein müssen – ich denke z.B. an die Kunst der Fuge.⁴⁷¹ Wenn unser Leben auch nur ein entfernter Abglanz eines solchen Fragments ist, in dem wenigstens eine kurze Zeit lang die sich immer häufenden, verschiedenen Themata zusammenstimmen und in dem der große Kontrapunkt vom Anfang bis zum Ende durchgehalten wird, so daß schließlich nach dem Abbruch – höchstens noch der Choral: „Vor Deinen Thron tret' ich hiermit“ – intoniert werden kann, dann wollen wir uns auch über unser fragmentarisches Leben nicht beklagen, ... *Jeremia 45* lässt mich nicht mehr los. Erinnerst Du Dich vielleicht noch an den Finkenwalder Sonnabend Abend, als ich es auslegte? Auch hier ein – notwendiges – Lebensfragment – „aber deine Seele will ich dir zur Beute geben“.“⁴⁷²

Das *Sinnhaftige* des Fragmentarischen erkennt Andrea Bieler nicht unähnlich wie Dietrich Bonhoeffer; sie indes nennt die Gefühle als solche schließlich beim Namen: die des Schmerzes und der Sehnsucht, die sich aus dem Prozess des Verletztseins, der Wunde, ausstrecken in den Zustand des Ganzseins, des Heils. «Der Schmerz bezieht sich auf diejenigen Aspekte der Verletzlichkeit ..., die der Fragmentarität anhaftet. Hier zeigt sich das Unvollendete, Unabgegoltene ... Heil- und Ganzwerden kann sich dabei nur als Sehnsucht

⁴⁷¹ Kunst der Fuge BWV 1080, ein auf spekulativen Kompositionsstrukturen aufgebautes Spätwerk Johann-Sebastian Bachs (1685–1750), das der Komponist nicht vollenden konnte und dem er anstelle des kompositorisch geforderten Schlusses – legendärer Überlieferung zufolge – eine kurze Choralbearbeitung folgen lässt:

Vor deinen Thron tret ich hiermit,
o Gott, und dich demütig bitt:
Wend doch dein gnädig Angesicht
vor mir, dem armen Sünder, nicht.

Du hast mich, O Gott Vater mild,
gemacht nach deinem Ebenbild.
In dir web, schweb und lebe ich,
vergehen müßt ich ohne dich.

Gott Sohn, du hast mich durch dein Blut
erlöset von der Höllenglut,
das schwer Gesetz für mich erfüllt,
damit des Vaters Zorn gestillt.

Gott, Heiliger Geist, du höchste Kraft,
des Gnade in mir alles schafft,
ist etwas Guts am Leben mein,
so ist es wahrlich alles dein.

Ein selig Ende mir bescher,
am Jüngsten Tag erweck mich, Herr,
daß ich dich schaue ewiglich.
Amen, Amen, erhöre mich.

(Bodo von Hodenberg, 1646)

⁴⁷² An Eberhard Bethge, 23. 2. 1944, in: BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung*, in: DBW VIII, 335 f.

zeigen, dessen Realisierung aussteht, eine Sehnsucht, die sich jetzt im Vermissen und in einer – manchmal verzweifelten – Hoffnung zeigt.»⁴⁷³

Das hier gebrauchte Vokabular lässt es anklingen: Schmerz, Sehnsucht, Hoffnung und Heil sind (auch) religiöse, näherhin christliche Begriffe, die ihren raum-zeitlichen Fluchtpunkt letztlich dort haben, wo Gott alles in Allem ist (1Kor 15,27).⁴⁷⁴

Damit ist aber das Fragment bereits überschritten. Und bei Bieler klingt nach, was bei Bonhoeffer angeklungen war, wenn sie (Henning) Luther sagen lässt: «Das Wesen des Fragments wird nicht als endgültige Zerstörtheit oder Unfertigkeit verstanden, sondern als über sich hinausweisender Vorschein der Vollendung. In ihm verbindet sich der Schmerz immer zugleich mit der Sehnsucht. Im Fragment ist die Ganzheit gerade als abwesende auch anwesend. Darum ist es immer auch Verkörperung von Hoffnung.»⁴⁷⁵

Aber Fragment ist eben Fragment; eben deshalb entzieht es sich greifbarer Interpretation; sein Wesen ist es, *offen*, kein geschlossenes Deutungssystem zu sein.⁴⁷⁶

An dieser Stelle könnte man dann die paradoxe Feststellung treffen: Dem Fragment selbst wohnt die Vollendung inne. Dies trafe dann für Hugo Distler wie für Dietrich Bonhoeffer zu.⁴⁷⁷

Im vorliegenden Zusammenhang ist deshalb, über tastende Versuche einer Definition hinaus, keine «Theologie der Vulnerabilität» zu entwickeln. Was eine solche bedeuten könnte, deutet Bieler immerhin an: Eine Theologie der Verletzlichkeit hat, um eine Theologie zu sein, das Phänomen der Vulnerabilität «Coram-Deo»⁴⁷⁸ in den Blick zu nehmen. Dies bedeutet für Bieler zweierlei: Erstens muss sie sich – im christlichen Kontext – als dezidiert trinitarische Theologie einen Rahmen geben, zweitens hat sie die Diskussion um die Impassibilität bzw. Apatheia Gottes in neuer Weise zu führen.^{479,480} Die Beziehung Gottes zum Menschen wäre damit als eine wechselseitige Beziehung charakterisiert: Es wäre «von der Vulnerabilität Gottes und einer gegenseitigen Affizierbarkeit von Gott und Menschen zu sprechen.»⁴⁸¹

⁴⁷³ BIELER, *Verletzliches Leben*, 44.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ LUTHER, Henning: *Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992, 160–183, 175, zit. nach: A.a.O., 44f.

⁴⁷⁶ A.a.O., 44.

⁴⁷⁷ Vgl. KISSEL, Mathias, *Familie und Fragment. Untersuchung zu einem Dramenentwurf Dietrich Bonhoeffers*, (Masterarbeit / masch.) Basel 2009.

⁴⁷⁸ BIELER, *Verletzliches Leben*, 18 u. 19.

⁴⁷⁹ A.a.O., 18.

⁴⁸⁰ Die Frage des Leidens Gottes darf allerdings nicht zu einer die gesamte Theodizeefrage lösenden Antwort führen, wie Johann Baptist Metz eindringlich warnt: «Wer die Abwesenheit Gottes, seine Ferne in der Leidenserfahrung dadurch überbrücken will, dass er Gott selber auch leiden lässt, der schafft nicht etwa Nähe, sondern verdoppelt das Leiden in der Welt.» METZ, Johann Baptist, *Memoria passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft*, Freiburg 2006, 21.

⁴⁸¹ A.a.O., 19.

5.3.2.4 Verletzlichkeit und Leiblichkeit

Bieler stellt – nicht, indem sie es explizit sagt, sondern vor allem durch den Aufbau ihres Buches – heraus, dass Verletzungen den Menschen primär in seiner Leiblichkeit treffen, Leiblichkeit ist die «Bedingung der Möglichkeit» seiner Verletzlichkeit.⁴⁸² Dies ist im Kontext unserer Untersuchung wichtig, in der es – nicht in erster Linie, aber auch – um die «musikalische Manifestation» der Vulnerabilität geht; und für die Künste gilt ebendies: Leiblichkeit, Physikalität ist ihre *conditio sine qua non*.

Der Mensch hat Umgang mit der Welt mittels und aufgrund seiner Leiblichkeit. Verletzungen sind Resultat konfligierenden Kontakts mit der Welt. «Die Welt» kann dabei ich selber sein,⁴⁸³ wie ich mir selbst nicht nur vertraut und wohl, sondern auch fremd und feind sein kann.

Verletzungen sind Resultat konfligierenden Kontakts zur Welt. Präziser: Sie sind kein Resultat (wie sie auch nicht «Gestalt» sind, s.o.), sondern sie *führen, indem sie chaotisch* sind, zu neuer Ordnung. All dies bringt Bieler prägnant auf den Punkt: «Das leibliche Sein-Zur-Welt findet eine Gestalt im oszillierenden Ineinander von Körper-Haben und Leib-Sein. An den Bruchlinien dieser Bewegung entfalten sich Vulnerabilitätsphänomene, die sich in der leiblichen Affizierbarkeit aktualisieren und von Ambiguitäts erfahrungen durchdrungen sind, die die Begegnung mit dem Fremden in mir selbst und im anderen in sich birgt. Eine weitere phänomenologische Grundbestimmung ist die unerschöpfliche Potenzialität, die als Wirklichkeit des Virtuellen inmitten des verletzlichen Lebens aufscheint.»⁴⁸⁴

Das Paradoxe der Verletzlichkeit⁴⁸⁵ kommt erneut zur Sprache, wenn Bieler beobachtet⁴⁸⁶: «Das Körper-Haben changiert zwischen einem aktiven und einem passiven Pol. Auf der aktiven Seite geht es um die Fähigkeit in reflexiver Körperzuwendung eine Instrumentalität und Expressivität zu modulieren, durch die der Eintritt, das Verbleiben oder der Austritt aus der Sphäre der Sozialwelt vermittelt wird. ... Körper-Haben ist dabei immer eingebunden in gesellschaftliche Sinnzusammenhänge. Diese werden allerdings nicht einfach in passiv-habitueller Weise empfangen und repräsentiert, sondern im Ringen um den je individuellen Ausdruck aktiv geformt. Die eher passivische Dimension des Körper-Habens spiegelt sich im Erleben der Vulnerabilität.»⁴⁸⁷

Erst der Kontext der Leiblichkeit begründet schließlich die exklusive Subjektivität des Vulnerabilitätsempfindens selbst: «Bei der Rede vom Leib-Sein geht es nie abstrakt um den Leib, sondern immer um meinen Leib, um mein leibliches Empfinden, das ich nur von innen heraus wahrnehmen kann, um mein leibeigenes Spüren, das höchst individuell und intim ist

⁴⁸² Was dies anthropologisch und theologisch bedeutet, wird am Beispiel seiner Geburt, also der Leib-
werdung des Menschen, wunderbar entfaltet in: O'DONNEL GANDOLFO, Elizabeth, *The Power and Vulnerability of Love. A Theological Anthropology*, Minneapolis, MN 2015.

⁴⁸³ Vgl. weiter unten die Analyse des Bischofsdialogs.

⁴⁸⁴ A.a.O., 27.

⁴⁸⁵ Die entfernt an die Paradoxie der inneren Emigration erinnert (s.o.).

⁴⁸⁶ Freilich ohne nochmals so pointiert formuliert zu sein wie oben: «Vulnerabilitätsphänomene bewegen sich im Horizont der kreativen Passivität ...» A.a.O., 16.

⁴⁸⁷ A.a.O., 28f.

und somit den subjektiven Ausdruck darstellt. Das leibeigene Spüren ist affektiv verankert. Leiblichkeit und Affektivität sind aufeinander bezogen.»⁴⁸⁸

5.3.2.5 Leiblichkeit und Symbolik

Gleich einem «Spiegel» des Leiblichen erkundet Andrea Bieler auch das «Unleibliche», die *Symbolik* der Verletzlichkeit. Dies geschieht auf einem Umweg. Zunächst erkundet sie die körperliche Empfindung noch detaillierter, allerdings nicht neurologisch, sondern dermatologisch,⁴⁸⁹ um sich von hier aus, von der «Grenze» des menschlichen Leibes – seiner Haut –, über diese Grenze und über das Medizinische hinaus in den Bereich des Symbolischen vorzuwagen. Zunächst hält sie fest: «*Menschliche Haut kann Narben hervorbringen, die Zeugnisse von vergangenen Verletzungen sind; sie sind fühlbare und sichtbare Markierungen leiblicher Erinnerung. Das leibeigene Spüren, das mit der Hautoberfläche verbunden ist, offenbart die Ambivalenz der Verletzlichkeit: Ohne das Organ der Haut könnten wir die Welt nicht spüren, entsprechend keinen physischen Kontakt zu anderen aufnehmen, Lust und Trost durch Berührung empfinden ...*»⁴⁹⁰ Dann öffnet sich gleichsam der Raum: «*Es ist sicherlich kein Zufall, dass Wunden, Narben und Blut zu machtvollen Symbolen wurden, die religiöse und kulturelle Imaginationen vielerorts stimuliert haben. ... Der blutende Körper, die vernarbte Haut, das Zeigen einer Wunde, ein transfigurierter Körper, der die Male der Folter noch zeigt,*⁴⁹¹ wurden auch in verschiedenen Epochen des Christentums zu einem Thema, das die religiöse Imagination befeuerte und insbesondere die Beziehung der Glaubenden zu Christus prägte. Die Wunde kann auf physische Gewalt oder auf Schmerz verweisen und zugleich zum Symbol für neues Leben werden. Die mittelalterlichen Darstellungen der Wunden Christi als Quelle des Heils sind hierfür ein prominentes Beispiel.»^{492,493}

Auf diese Weise formuliert Bieler – theologisch gewendet – konsequent inkarnatorisch und verwirft jeden Versuch, Verletzlichkeit einer dualistischen Interpretation zu unterziehen. «*Die cartesianische Unterscheidung zwischen der res cogitans als Geist bzw. Bewusstsein, die entleiblich jenseits von Materialität und umgebender Lebenswelt gedacht wird, und der res extensa als die materiellen Dinge, die eine räumliche Ausdehnung besitzen, wird in der Leibphänomenologie kritisiert.*»⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ A.a.O., 30.

⁴⁸⁹ A.a.O., 31.

⁴⁹⁰ A.a.O., 32.

⁴⁹¹ Vgl. HOLBEIN, Hans (der Jüngere), *Der Leichnam Christi im Grabe*, Öl auf Lindenholz 1521/22 (Basel, Kunstmuseum).

⁴⁹² Ebd.

⁴⁹³ Man könnte angesichts Bielers Insistieren auf der Leiblichkeit der Vulnerabilitätsphänomene kritisch fragen, wie es denn um die seelische Befindlichkeit stehe. Darauf geht Bieler selbst nicht ein; aber die Neurologie bestätigt ihre Sichtweise, dass «aus Psychologie Biologie wird.» (Joachim Bauer). Vgl. vor allem: BAUER, Joachim, *Das Gedächtnis des Körpers*, Frankfurt 2002, und BAUER, Joachim, *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*, Hamburg 2005.

⁴⁹⁴ BIELER, *Verletzliches Leben*, 34.

Durch seine Leiblichkeit – dies wurde oben schon gesagt – findet sich der Mensch in einer «*Weltverwobenheit*»⁴⁹⁵ vor, welche wechselseitig ist; der Mensch ist nicht nur rezeptiv, sondern wirkt selbst «*gestaltgebend ... tonale, visuelle oder farbliche Aspekte der Wahrnehmung.*»⁴⁹⁶ Diese «*Reziprozität*»⁴⁹⁷ ist in dem Augenblick, in dem sich das «*Vulnerabilitätsphänomen*» ereignet, indem aus Potentialität Aktualität wird, allerdings aufgehoben: Ich werde «*affiziert*»⁴⁹⁸ Der künstlerische Akt – und dies ist für unseren Zusammenhang entscheidend – kann aber «*oszillieren*»⁴⁹⁹ zwischen dem Erleiden der Verletzung und der künstlerischen «*Responsivität*»⁵⁰⁰ derselben, sich also in diesem Oszillieren nahe an dem Paradox bewegen, das wir oben benannt haben: Dem schöpferischen Erleiden.⁵⁰¹

Diese Überlegungen bieten gleichsam den theoretischen Hintergrund dafür, dass die Relation zwischen dem «*verletzten*» Leben und dem die Verletzung «*objektivierenden*» künstlerischen Werk nicht auf je und je sich einstellender Kontingenz beruht, sondern eine Inhärenz darstellt, die Leben und Werk stets als zwei Seiten ein und derselben Medaille ausweisen.

5.3.2.6 Vulnerabilität und Chaos

An dieser Stelle schließt sich bei Andrea Bieler der Kreis. Liminalität und Chaos – als die sich die Verletzlichkeit eingangs gezeigt hatten, sind selbst *bedingt* durch die Leiblichkeit. Bieler spricht vorsichtig von einer «*Ambiguität, die Vulnerabilitätserfahrungen eigen ist.*»⁵⁰² Diese «*Uneindeutigkeit*», so sagt sie, sei Konsequenz der Leiblichkeit des Menschen und der daraus resultierenden *bedingten Perspektive*, «*die leibliche Wahrnehmung ist so immer auch in eine gewisse Dunkelheit und Unschärfe gehüllt ... Wahrnehmung ist als Übergangsgeschehen immer unabgeschlossen und mehrdeutig ...*»⁵⁰³; denn es ist – in dem Leib, der *ich bin*, «*zeitlich und perspektivisch uneinholbar*»⁵⁰⁴. Indem Andrea Bieler an dieser Stelle den Begriff «*Unschärfe*» verwendet, lässt sie ihre Analyse – bewusst oder unbewusst – anklingen an die Unschärferelation der Quantentheorie, deren Charakteristikum es ist, eine *prinzipielle Unbestimmtheit* festzulegen, die sich nicht durch einen Zuwachs an Kenntnissen einholen lässt. Und in ganz ähnlicher Weise sieht sie es auch selbst – in den Worten Tobias Kasparis: «*Das Dunkel der Wahrnehmung ist*

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ A.a.O., 35 (unter Bezugnahme auf MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phänomene der Wahrnehmung*, Berlin 1966).

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Vgl. dazu nochmals: A.a.O., 16.

⁵⁰² A.a.O., 38.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ KASPALI, Tobias, *Das Eigene und das Fremde. Grundlegung evangelischer Religionsdidaktik*, (Arbeiten zur praktischen Theologie, Bd. 44), 180, zit. nach: A.a.O., 38.

deshalb keine defizitäre Realisierung, sondern das Gewahrwerden einer uneinholbaren Fremdheit des Wahrgenommenen, die an die gemeinsame Präsenz von wahrnehmendem Leib-Bewusstsein und Wahrgenommenem gekoppelt ist.»⁵⁰⁵

Der von mir weiter oben gebrauchte Terminus «Chaos» möchte zum Ausdruck bringen, dass – auf das Subjekt bezogen – der Augenblick der Verletzung nicht mehr kontrollierbar ist. Die Unkontrollierbarkeit aber ist es gerade, die die Chance der Transformation in sich birgt.⁵⁰⁶ Ohne den Terminus des Paradoxon selbst zu verwenden, bringt Bieler diesen Sachverhalt in dem – eben doch paradoxen (und zugleich poetischen) – Begriff «Zwielicht»⁵⁰⁷ – im wahrsten Sinne des Wortes – zur Anschauung!

«Der sich in der Welt bewegende Leib erfährt in diesem Zwielicht immer auch einen gewissen Kontrollverlust. Diese Spannung ist zugleich konstitutiv für die Ausbildung von Vertrauen und Liebesfähigkeit. Auch für die Begegnung mit dem anderen taucht aufgrund der eingeschränkten Perspektivität meiner Wahrnehmung immer wieder die Erfahrung des Fremden und Unergründlichen auf.»⁵⁰⁸ Der andere, der mir in seiner je eigenen Leiblichkeit entgegenkommt, die mir letztlich unerschlossen bleibt, lässt sich nicht in einen vom Gegenüber kontrollierbaren Horizont einordnen.»⁵⁰⁹

Diese Gedanken führen einerseits zurück zu der oben getroffenen Feststellung, dass der Lebensweg und sein Ausgang sich in keiner Determiniertheit fassen lassen, dass

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Auf den damit verwandten Begriff der Potentialität geht Bieler weiter unten ein: A.a.O., 43ff.

⁵⁰⁷ Das lässt sofort an Joseph Freiherr von Eichendorffs 1812 entstandenes Gedicht gleichen Titels denken, der den hier gleichsam technisch beschriebenen Zustand poetisch präzis einfängt:

Dämmrung will die Flügel spreiten,
Schaurig röhren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwere Träume -
Was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
Laß es nicht alleine grasen,
Jäger ziehn im Wald und blasen,
Stimmen hin und wider wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
Trau ihm nicht zu dieser Stunde,
Freundlich wohl mit Aug und Munde,
Sinnt er Krieg im tückischen Frieden.

Was heut müde gehet unter,
Hebt sich morgen neu geboren.
Manches bleibt in Nacht verloren -
Hüte dich, bleib wach und munter!

Musikalisch wird dieses Zwielicht kongenial eingefangen bei Robert Schumann in dessen Liederkreis op. 39 (dort die Nr. 10 mit in der ersten Zeile der vierten Strophe aus melodischen Gründen vertauschten Adjektiven).

⁵⁰⁸ Dass ich selber auch «der andere» – mir selbst fremd – sein kann, haben wir schon gesehen.

⁵⁰⁹ A.a.O., 38.

aber gerade dieses «Geheimnis» inhärenter Teil des Lebens eines Individuums ist, das dieses Leben, gerade *in* seiner Unvollkommenheit seine Vollkommenheit finden lässt, oder, wie wir es oben ausgedrückt haben: Dem Fragment selbst wohnt die Vollendung inne.

6. DAS MOTIV DES LEIDENS IN DER LITURGIE

6.1 Die Motive des Leidens und der Klage in der Liturgie

An dieser Stelle treten wir einen Schritt zurück und sehen für einen Augenblick ab von der Frage, die uns bisher beschäftigt hat, nämlich, wie Verletzlichkeit, Leiden, und Tod sich in dem konkreten Leben Hugo Distlers manifestieren, und werfen, indem wir die Brücke schlagen zum gottesdienstlichen Geschehen der Liturgie, die Frage auf, ob sich in der Liturgie des christlichen Gottesdienstes das Themenfeld «Verletzlichkeit, Leiden und Tod» nicht nur als objektive Gegenstände des christlichen Glaubens, sondern auch als Reflex des individuellen Leben der individuellen Partizipantin erleben lasse.

In seiner Untersuchung «Suffering in Worship» stellt Armand Léon Van Ommen⁵¹⁰ die Frage nach Motiven des Leidens und der Klage innerhalb der Liturgie. Dabei hat er nicht besondere Gottesdienstformen oder Kasualien, wie etwa Beerdigungen, in denen Tod, Klage und Trauern *eo ipso* im Mittelpunkt stehen, im Blick, sondern den allsonntäglich wiederkehrenden Gottesdienst, näherhin die Feier der Messe.⁵¹¹ Armand Léon Van Ommen legt seiner Analyse eine Umfrage zugrunde, die er selbst anhand ausgewählter Teilnehmerinnen und Teilnehmer in anglikanischen Kirchengemeinden innerhalb der Niederlande durchgeführt hat. Van Ommens empirisch-quantitative Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, dass in der Liturgie Stücke fehlen, in denen individuelles Leiden der Teilnehmerinnen und Teilnehmer zum Ausdruck gebracht werden.

Van Ommen attestiert der Liturgie also nicht vom Standpunkt der historischen oder der systematischen Liturgiewissenschaft aus einen Mangel, sondern vom Standpunkt der praktischen Theologie aus, bedient sich aber anthropologischer und dogmatischer Konzepte, um die Daten seiner Umfrage zu analysieren.

Van Ommen präsentiert sein Ergebnis überaus differenziert; neben dem attestierten Mangel, der sich über die «Fläche» des Ordinariums erstreckt, entdeckt er immer wieder liturgische Momente, die durchlässig sind für den Ausdruck von Klage, die Eucharistie etwa, oder Stücke des Propriums: *“Here it needs to be said that it is quite hard to find examples in the liturgical text that explicitly address the frailty of human life. What is*

⁵¹⁰ OMMEN, *Suffering in Worship*.

⁵¹¹ Vgl. A.a.O., 3, s.u.

mentioned in terms of human brokenness and the need for salvation is all set within the context of sin, thereby focusing on sin as trespassing, not sin as a general state of living in a fallen and broken world. The participants in worship do not point to liturgical texts when they talk about the points of connection between their stories and the liturgy. They point rather to those parts of the liturgy which change from week to week: music and songs, the sermon, the readings and prayers of intercession.”⁵¹²

6.1.1 Ausgangspunkt

Armand Léon van Ommen stellt die These auf, dass Liturgie die Frage des Leidens in geeigneter Form auszusprechen habe, nicht, weil Liturgie eine Aussage über den Menschen sei, sondern weil in der Liturgie die Geschichte Gottes und die Geschichte des Menschen einander begegnen: *“The presupposition is that suffering needs to be addressed in liturgy and that liturgy is about meeting with God. In narrative terms, the liturgy is a place where the stories of human beings are connected to the story of God.”*⁵¹³ In der Liturgie geht es, mit anderen Worten, zwar in erster Linie um das, was «hinter» «dieser Welt» liegt, aber die Liturgie ist keine Flucht aus dieser Welt, sondern in der Liturgie bricht der Himmel in die Welt ein.⁵¹⁴ Paradox zugespitzt: Jesus Christus überwindet Leiden und Tod, aber Leiden und Tod sind noch nicht überwunden.⁵¹⁵

In dieser Frage attestiert Armand Léon van Ommen der bisherigen liturgiewissenschaftlichen Forschung Desiderate; denn seine Fragestellung bezieht sich ja auf die Reflexion des Leidens in jedem Gottesdienst und nicht in erster Linie auf Liturgien, die sich besonderen Aspekten des Lebens – rites des passages – widmen. *“The relationship between liturgy and suffering is not much reflected upon from a practical theological perspective or in liturgical studies, at least not with regard to the regular worship services (the literature on the so-called casualia is rich).”*⁵¹⁶

Diesem Desiderat zur Seite stellt Armand Léon Van Ommen indes die Beobachtung, dass die feministische Liturgiewissenschaft sehr wohl das Leiden von Frauen in den Blick genommen habe.⁵¹⁷ Dies ist eine bemerkenswerte Beobachtung, vergleicht man sie mit der besonderen Aufmerksamkeit, die gerade die Aspekte des Leidens in der

⁵¹² A.a.O., 37.

⁵¹³ A.a.O., 12.

⁵¹⁴ Vgl. ebd.

⁵¹⁵ Vgl. ebd.

⁵¹⁶ Vgl. a.a.O., 3, s.o.

⁵¹⁷ Folgende Titel hebt van Ommen besonders hervor: RAMSHAW, Gail, *Reviving Sacred Speech. The Meaning of Liturgical Language: Second Thoughts on Christ in Sacred Speech*, New York, 2000; PROCTER-SMITH, Marjorie, *Praying with Our Eyes Open. Engendering Feminist Liturgical Prayer*, Nashville, TN, 1995; DIES., *In Her Own Rite. Constructing Feminist Liturgical Tradition*, New York, 2000; WALTON, Janet R., *The Missing Element of Women’s Experience*, in: BRADSHAW, Paul F.; HOFFMAN, Lawrence A. (Ed.), *Changing Face of Jewish and Christian Worship in North America*, Notre Dame, IN 1991, 199–217. – Vgl. OMMEN, *Suffering in Worship*, 4. (Diese Bibliographie korreliert in auffälliger Weise mit der bereits erwähnten Beobachtung, dass sich mit Hugo Distlers Biographie und unserem Themenbereich zu einem erheblichen Teil Autorinnen befassen.)

Biographie Hugo Distlers durch weibliche Autoren erfahren haben. *"In a sense the feminist liturgical movement(s) can be seen as one group that thoroughly reflects on suffering and liturgy."*⁵¹⁸

Die forschungsgeschichtlichen Desiderate reflektieren die praktische Wirklichkeit: *"In summary, suffering as a major negative life event is hardly a theme in the liturgy. ... At several points the liturgical text might be possible to address suffering as a negative life event, but the liturgy does not necessarily do so. These places are: the intercessions, the words of welcome, the sermon and the hymns."*⁵¹⁹ In der Liturgie scheint nicht erfahrbar zu sein, dass in ihr in der Tat «Himmel und Erde» aufeinandertreffen, sie scheint die Chance, ein Ort der Solidarität mit den Leidenden zu sein, ebenso zu vertun, wie die, einen Ort der Transformation des Leidens zu bieten.⁵²⁰

6.1.2 Anthropologische Grundfrage

Aus der These Van Ommens ergibt sich zunächst eine anthropologische, dann auch eine dogmatische Grundfrage. Die anthropologische Grundfrage lautet: Erleben Gottesdienstteilnehmer die Liturgie als einen Ort, an dem sie ihr Leiden zum Ausdruck bringen können oder an dem ihr Leiden zum Ausdruck gebracht wird? Diese Grundfrage wird zunächst sofort negativ beantwortet,⁵²¹ im Laufe seiner Ausführungen erfährt diese negative Antwort dann aber eine Nuancierung.

Aus der von Van Ommen unternommenen Evaluation ergibt sich, dass der größte Teil der Befragten zunächst verneint, die Liturgie in irgendeiner Form als Echo – oder als Heilung – ihres eigenen, persönlichen Leidens zu erleben.

Leiden ist, so stellt Armand Léon Van Ommen heraus, eine anthropologische Konstante: *"Suffering is part of life. Many times during the research for this book I have heard people saying that suffering is inherent to life."*⁵²² In Umkehrung zu dem oben gebrauchten Bild vom Einbruch der Liturgie in das Leben der Menschen lässt sich deshalb eben auch genauso zutreffend feststellen: Genau dieses – erleidende – Leben ist es, das die Menschen in der Liturgie vor Gott bringen.⁵²³

Bringen aber Menschen sich selbst vor Gott – dogmatisch gesprochen: als anabatische Antwort auf Gottes Katabasis – bringen sie eine bestimmte Geschichte vor Gott, ein «lebendiges Dokument», *"a living human document"*.⁵²⁴ Der Inhalt dieses «Dokuments» ist ein Narrativ; darauf wird weiter unten eingegangen werden.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ A.a.O., 67.

⁵²⁰ A.a.O., 73.

⁵²¹ Vgl. a.a.O., 2.

⁵²² A.a.O., 4.

⁵²³ Vgl. ebd.

⁵²⁴ Vgl. a.a.O., 11.

6.1.3 Dogmatische Grundfrage

Insofern – gemäß Armand Léon Van Ommen – die Anthropologie nicht losgelöst gesehen werden kann von der Christologie, ergibt sich auch aus der anthropologischen Grundfrage zunächst unmittelbar die dogmatische Grundfrage: *"After all, the central story of the Christian faith is that of God's love expressed in the suffering and death of Jesus Christ and of resurrection life that still shows scars of wounds."*⁵²⁵ Jesus Christus ist der menschgewordene Gott; Gottheit und Menschheit sind in ihm vereint und versöhnt; als anthropologische Konstante ist auch Leiden etwas, das Gott in der Kenosis in der Inkarnation annimmt. Das letzte Wort ist zwar die Überwindung von Leiden und Tod, aber die «vorletzten Dinge» (Dietrich Bonhoeffer) sind von allergrößter Relevanz *in Bezug* auf die letzten Fragen: Auch der Auferstandene trägt noch die Wunden des Kreuzes.

In diesem – dem dogmatischen – Zusammenhang ist hervorzuheben, dass Armand Léon Van Ommen der Liturgiewissenschaft – als Teildisziplin der Praktischen Theologie – durchaus nicht nur deskriptiven sondern auch normativen Charakter zuschreibt.⁵²⁶

6.1.4 Leiden

Ist der theologische Rahmen abgesteckt, müssen wir noch einen weiteren Schritt zurück gehen: Wodurch ist, im Hinblick auf unsere Fragestellung, Leiden charakterisiert?

Die Ausgangsfrage in Armand Léon Van Ommens Untersuchung besteht ja darin, wie Liturgie das Leiden des Menschen aussprechen kann;⁵²⁷ die Frage der Spezifizierung des Leidens wird dabei bewusst außen vor gelassen.⁵²⁸

Leiden ist – und diese paradoxe Definition deckt sich auffällig mit der von Vulnerabilität bei Andrea Bieler – ein «dynamischer Zustand»: *"... [S]uffering involves a state in which someone is, but at the same time the word 'undergoing' shows that it is dynamic."*⁵²⁹ Folgende Indikatoren kennzeichnen Leiden: Das Erlebnis wird vom Subjekt als negativ erfahren, es kann sich sowohl um physisches als auch um psychisches Leiden handeln, es kann sich in der Vergangenheit ereignet haben oder sich in der Gegenwart ereignen:⁵³⁰ *"Life is uprooted."*⁵³¹ An späterer Stelle wählt von Ommen ein starkes Bild, das zwar in Spannung steht sowohl zur beschriebenen Inhärenz des Leidens im

⁵²⁵ A.a.O., 2.

⁵²⁶ Vgl. a.a.O. 13.

⁵²⁷ Vgl. a.a.O., 5.

⁵²⁸ Vgl. ebd.

⁵²⁹ Ebd. – Mit Bezug auf:

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/suffering?q=suffering>, accessed on 12th December 2012.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd.

menschlichen Leben als auch zur Akzeptanz des Leidens durch Gott im Geschehen der Inkarnation, das jedoch als Bild die subjektive Befindlichkeit des Betroffenen im Augenblick des Leidens pointiert zum Ausdruck bringt: "[S]uffering dehumanizes."⁵³² Die unmittelbar Betroffene vermag keinen Sinn in ihrem Leiden zu sehen, der Lebenssinn entzieht sich; erst im Nachhinein, im Vorgang der «Erinnerung» und der Konstruktion des «Narrativs» vermag sie ihr Leiden in einen sinnstiftenden Kontext hineinzustellen – dass für genau diesen Prozess die Liturgie einen Ort biete, ist präzis das Postulat Armand Léon van Ommens.

6.1.5 Liturgie

Liturgie ist nicht nur der «ideale» *Ort* solcher «Transformation» (Andrea Bieler), sondern auch die «ideale» *Struktur*, indem es sich bei ihr gerade *nicht* um eine «Idee», sondern um eine Aktion⁵³³ handelt, eine Aktion, die durch ein Muster⁵³⁴ geregelt ist. Indem eines das andere bedingt, wäre Liturgie auch der ideale Ort, nicht nur für Anbetung, sondern auch für Heilung.⁵³⁵

Heilung beruht auf Erinnerung,⁵³⁶ weil – oben hatte es sich angedeutet – die Leidende in ihrem unmittelbaren «Leidensvollzug» der Sinnstiftung entzogen ist; Sinn kann sich erst im Prozess der Erinnerung und der Konstruktion eines Narrativs einstellen, wobei Erinnerung sich dabei als inhärent biblisches Konzept erweist.^{537,538}

Das Moment der Erinnerung wird sich schließlich auch für Hugo Distlers Komposition der Motette *Totentanz op. 12, 2* als Rahmenkonzept erweisen, und zwar in doppeltem Sinne und auf verschiedenen Ebenen: Zum einen ist es, als Zeugnis der Tonkunst (und basierend sowohl auf einem Zeugnis der bildenden Kunst als auch der Literatur) Zeugnis, das heißt Erinnerung schlechthin; zum anderen ist es – paradoixerweise – eine Erinnerung, die in die Zukunft zu weisen vermag: Erinnere, gedenke, dass Du sterben mußt – *memento mori*.

Aber es ist noch auf einer anderen Ebene – und dies bildet gewissermaßen den Hintergrund unserer eigenen Untersuchung – Erinnerung der Person Hugo Distler, eine Erinnerung an das persönliche Leiden dieses einen Individuums, eine Erinnerung, transformiert in ein Werk der Kunst, das über das eigene Leiden nur indirekt spricht und es mehr verhüllt als offenbart.

⁵³² A.a.O., 11.

⁵³³ Vgl. a.a.O., 6.

⁵³⁴ Vgl. ebd.

⁵³⁵ Vgl. a.a.O., 34.

⁵³⁶ Vgl. «Das Geheimnis der Erlösung ist Erinnerung.» (Baal Schem Tov).

⁵³⁷ Vgl. a.a.O., 97.

⁵³⁸ Vgl. dazu: Metz, *Memoria passionis*.

6.1.6 Eucharistie

Ein besonderer Ort der Erinnerung freilich existiert auch in der «herkömmlichen» Liturgie; bei ihm handelt es sich um die Feier der Eucharistie. In der Eucharistie kommt die Erinnerung in all den genannten Facetten zum Ausdruck: Ihr Ausgangspunkt ist der, an dem sie gleichsam der offenkundigen Sinnlosigkeit des menschlichen Leidens begegnet: *“The Eucharist is a great opportunity to confess that the offering of a Son is horrendous and we do not understand, just as we often do not understand our own suffering.”*⁵³⁹ Doch sodann kommen Aspekte in den Blick, die diesem Leiden einen Sinn verleihen, der Aspekt der Erinnerung, der Aspekt der Transformation, der der Struktur, der einer Aktion und jener der Heilung; und schließlich ist es dieses gesamte Geschehen, das zusammengefasst ist im Aspekt der Anbetung.⁵⁴⁰

Nun scheint es nach Armand Léon Van Ommen aber doch so zu sein, dass – neben und in einem paradoxen Verhältnis zu der Erfahrung, dass die Liturgie keinen «Anhaltspunkt» für das eigene Leiden bietet –, die Feier der Eucharistie – mutmaßlich, weil in ihr die paradoxe Erfahrung der tiefen Sinnlosigkeit und zugleich der tiefen Sinnstiftung des Leidens Jesu Christi koinzidieren und auf einer unbewussten Ebene mit der des Individuums resonieren – als Transformationsachse von Leiden – und so auch als *climax* der Messe – erfahren wird,⁵⁴¹ *“the most important point of connecting the divine story with the human stories.”*⁵⁴²

Die paradoxen Attribute sind Indikatoren der Paradoxie der Eucharistie selbst: Des gebrochenen Leibes wird gedacht, indem dieser Leib immer aufs Neue gebrochen wird; indem dieser Leib gebrochen wird, entsteht Gemeinschaft. Der eucharistische Akt der Erinnerung *“seems to do the opposite. When Jesus says ‘remember me’, he breaks bread and shares it. The Eucharistic act of breaking bread is an act of remembering brokenness in the broken body of Christ. Yet in order to remember his broken body, it is broken again every time and dispersed among the community. ... By the brokenness of Christ the people can be healed. By taking part of the body of Christ, the community becomes the body of Christ. Therefore, healing is found in the Eucharistic community.”*⁵⁴³

⁵³⁹ OMMEN, *Suffering in Worship*, 77.

⁵⁴⁰ Also nicht etwa im Gedanken der Theodizee!

⁵⁴¹ A.a.O., 55f.

⁵⁴² Ebd. – *“In sum, the Eucharistic rite is of utmost importance in connecting to and addressing suffering. All data sources affirm the sense of community, of participation in the ritual by everyone, and that here suffering can even be transformed. Holy Communion speaks to people in many different ways because it contains so many aspects. From an empirical perspective one might suggest that the Eucharist speaks to so many people probably because it draws everyone in. From a theological perspective, one might suggest that it connects to so many people because here God gives of himself in a most obvious and powerful way.”* A.a.O., 59.

⁵⁴³ A.a.O., 127.

Diese Überlegungen, die das scheinbar sinnlose Leiden als in seinem tiefsten Wesen zutiefst sinnerfüllt erweisen, bilden gleichsam ein fernes Echo unserer oben geäußerten Vermutung, das Fragment selbst trage – gerade indem es Fragment bleibt – seine Vollendung in sich.

6.1.7 Klage

Die Eucharistie wird also von Teilnehmenden als Partizipation am Leiden Jesu Christi erlebt; das Motiv des Leidens bleibt in der Liturgie nicht gänzlich außen vor. Worauf beruht, neben dieser reflektierten Erfahrung, auf der Ebene der Intuition der Eindruck, Liturgie biete keine Sprache für das Leiden? Dieser Eindruck beruht in den Augen Armand Léon van Ommens darauf, dass neben der Eucharistie *eine* biblische Ausdrucksform des Leidens schlechthin existiert. Es ist dies die Gattung der Klage. Diese nun aber findet sich an kaum Stelle in der Liturgie; die Klage scheint von der Liturgie völlig ausgeschlossen, was Nicholas Wolterstorff in folgendem Verdikt pointiert zusammenfaßt: *"Though the lament is not entirely missing from the Christian liturgy, its sound is muffled. ... We do not like tears in church."*⁵⁴⁴ Nun wäre aber die Gattung der Klage nicht nur eine wichtige Form der Expression eigener Verzweiflung an Gott – *"Lament is such a language. In the lament the suffering person cries out to God for deliverance. She calls upon the God who appears to be absent in the situation. The hidden God is called back on to the scene."*⁵⁴⁵ – die Klage ist auch eine Form der Begegnung mit Gott – gleichsam auf Augenhöhe; denn *"[n]ot only do human beings suffer, the Scriptures also speak about the suffering of God."*⁵⁴⁶ In dieser Begegnung mit Gott im «Raum» der Klage – *"Lament brings suffering before God and reframes it."*⁵⁴⁷ – ereignet sich eine Transformation,⁵⁴⁸ die dem Leiden seine Sinnlosigkeit nimmt und nicht nur die Beziehung des Betroffenen mit Gott, sondern auch die zur Gemeinschaft affiziert: *"Lament sets free from the bondage to revenge and hatred."*⁵⁴⁹

Indem wir dem *Totentanz* op. 12, 2 Momente der Klage attestieren, nehmen wir dieses Werk gleichsam in Schutz vor dem Vorwurf der Selbstreferentialität und beschreiben es als ein Werk, dass bewusst den Zugang zu und den Dialog mit Gott sucht – mithin ein schlechthin liturgisches Werk.

⁵⁴⁴ WOLTERSTORFF, Nicholas Paul, *Liturgy, Justice, and Tears*, in: *Worship* 62 (1988), 396, zit. nach: A.a.O., 90.

⁵⁴⁵ A.a.O., 110 (Hervorhebung d. Verf.)

⁵⁴⁶ A.a.O., 92.

⁵⁴⁷ A.a.O., 113.

⁵⁴⁸ A.a.O., 111.

⁵⁴⁹ Ebd.

6.1.8 Sinn, Narrativ und Identität

Diese Sinnstiftung ist der Ankerpunkt der ganzen Frage. Oben kam zum Ausdruck, Leiden entmenschliche;⁵⁵⁰ was dieser Terminus besagt, ist, dass eine Sinnlosigkeit des *Leidens* die Sinnlosigkeit des *Lebens* nach sich ziehe. Gewinnt das Leiden jedoch Sinn – was sich im Vorgang des „reframing“⁵⁵¹ ereignet – kann dies im Extremfall die Empfindung des Leidens als Leiden hinfällig machen: „*Whether something is experienced as suffering or not has a lot to do with the meaning that someone gives to circumstances and events, and also with one's ability or disability to cope with these circumstances and events.*“⁵⁵² Die Frage der Sinngebung wirft zugleich – und wir bewegen uns immer noch nicht nur im «Raum» der Klage, sondern auch im «Echoraum» der Eucharistie – die Frage nach dem Narrativ auf. Das „reframing“ bindet das Narrativ des einzelnen Menschen an Gott, es versteht sein Leiden als *sub specie aeternitatis*.

Auf die explizite Form der Klage aber, auf die Möglichkeit, für das Leiden Sprache zu finden – „*By telling the human and the divine stories, (suffering) people find meaning for their lives*“⁵⁵³ – bezieht sich die Frage, ob das «refraiming» abstrakt bleibe oder konkret werde. Konkret wird es dann, wenn das Moment der Entmenschlichung aufgehoben ist; denn „*dehumanizing*“ besagt noch mehr: Es deutet nicht nur auf die Sinnlosigkeit des Leidens und Lebens, sondern es leugnet, negiert und vernichtet die eigene Identität; ist der Sinn des Leidens etabliert, ist die Identität wiederhergestellt.⁵⁵⁴

Wenn man so weit gehen will: Gerade indem die Klage der Sinnlosigkeit des Lebens vor *Gottes* Ohren gebracht wird, gewinnt das Leben seinen Sinn zurück; gerade indem der Mensch (nur) Mensch ist, ist er Mensch vor Gott.

6.1.9 Ritus

«Konkret oder abstrakt» – die Begrifflichkeit dieser Adjektive deutet es bereits an: Der Ritus bietet dem Narrativ einen Halt, da zahlreiche Elemente ihrer selbst „*inherently narrative*“⁵⁵⁵ sind.⁵⁵⁶ An dieser Stelle ist gleichsam die Rückkehr zum Ausgangspunkt gegeben: In der Liturgie begegnen die Geschichte Gottes und die Geschichte des Menschen einander. Narrativ ist die Liturgie Gottes, zugleich aber gilt: „*Narrative is concerned with the identity of people. One of the basic assumptions in narrative theory is that*

⁵⁵⁰ «[S]uffering dehumanizes.» A.a.O., 11.

⁵⁵¹ Vgl. a.a.O., 113, s.o.

⁵⁵² A.a.O., 5.

⁵⁵³ A.a.O., 13.

⁵⁵⁴ A.a.O., 30.

⁵⁵⁵ A.a.O., 13.

⁵⁵⁶ „The narrative nature can be seen in the reading of the lectionary, the preaching of the Gospel, the narrative parts of the Eucharist and the content of hymns. Moreover, the way the whole of the rite is constructed bears a narrative character. A key concept in Eucharistic theology, anamnesis, has a narrative structure by invoking the biblical story of the Last Supper. Note its central place in the Eucharist and therefore in the liturgy, its bringing together of past, present and future, and that it is a central concept for quite a few scholars who argue for a narrative approach to the liturgy.“ A.a.O., 13f.

people understand themselves narratively and thus form their identity narratively. The process of meaning-making that is going on whenever suffering is experienced serves to integrate this experience into one's life story – in other words, into one's identity.”⁵⁵⁷

Ritual und Narrativ sind also nicht zwei divergierende Zugänge zur Liturgie, sondern zwei Facetten desselben Geschehens,⁵⁵⁸ “*narrative and ritual cannot be separated, although they are distinct.*”⁵⁵⁹ Zugespitzt formuliert: “*When we gather for worship, we come for the purpose of storytelling and story listening at least as much as for any other reason.*”⁵⁶⁰

Dabei geht es nicht nur um den systematisierenden Aspekt des Rituals als haltgebendem Moment des Narrativ, es geht auch um seinen psychologischen Aspekt: Das Gegebene und nicht stets neu zu Erfindende der Liturgie macht sie zu einem Schutzraum, innerhalb dessen die Möglichkeit *bestünde*, der Betroffenheit von Leiden Ausdruck zu verleihen. “*Most participants who talk about safety feel safe in the liturgy for one of two reasons or both: the structure of the liturgy and the givenness of the liturgy. The structure is the same every week, and that gives stability and even a sense of objectivity in the chaos of daily life. The givenness of the liturgy means that the liturgy and church are always there. One can be sure that next Sunday there will be a worship service again. This gives a sense of continuity when life is disruptive.*”⁵⁶¹

Es ist dies – unserer Hauptthese zufolge – gewiss einer der Gründe, weshalb Hugo Distler in seiner Komposition *Totentanz op. 12, 2* eine überaus strenge Form schafft, innerhalb derer er sein «eigentliches» Anliegen «formuliert», es dabei freilich mehr «verhüllt als offenbart», wie wir gesagt haben: Das Geschenk ist perfekt verpackt (Schönberg über Brahms).

6.1.10 Rolle und Kontrolle

In der Divergenz von Rolle und Kontrolle der Mitfeiernden in der Liturgie mag die tiefere Ursache für die paradoxe Wahrnehmung liegen, in der Feier der Eucharistie werde Leiden als solches zwar *transformiert*, das individuelle Leiden aber nicht *ausgesprochen*. Innerhalb der Liturgie als narrativem Geschehen spielen die Mitfeiernden zwar eine erhebliche Rolle, aber sie besitzen keine Kontrolle über das, was sich ereignet: “*The participants ... have an important role in the performance of the script – i.e. in telling the story of the liturgy.*”⁵⁶² Doch zugleich haben sie “*very limited control over the story of the liturgy. They have hardly any power in the explicit shaping of the story.*”⁵⁶³ Hier erмангelt es der Liturgie an Mitteln, das Implizite explizit zu machen, die Vielfalt der

⁵⁵⁷ A.a.O., 38.

⁵⁵⁸ Vgl. a.a.O., 14.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ HOGUE, David, *Remembering the Future, Imagining the Past. Story, Ritual and the Human Brain*, Eugene, OR 2003, 99, zit. nach: A.a.O., 151.

⁵⁶¹ A.a.O., 59f.

⁵⁶² A.a.O., 26.

⁵⁶³ Ebd.

Geschichten, die die Mitfeiernden in sich tragen, neben der einen Geschichte Gottes zum Erklingen zu bringen.⁵⁶⁴

6.1.11 Leib

Der wichtigste Aspekt, der zu erwähnen ist – und in diesem Sinne unser Schlussstein, ist die Leiblichkeit.⁵⁶⁵ Sie ist es,⁵⁶⁶ um die es in der gesamten Liturgie geht: Die Leiblichkeit des eingeborenen Sohnes Gottes begegnet der im Bilde Gottes geschaffenen Leiblichkeit des Menschen. Diese Begegnung ist und etabliert Gemeinschaft, zwischen Gott und Mensch, aber auch zwischen Gott und Menschen und so auch zwischen Menschen und Menschen. Sie ist der Ort,⁵⁶⁷ an dem Leiden mithin nicht nur ausgesprochen sein will, sondern hineingesprochen sein soll, um die Gemeinschaft in derselben Weise teilhaben zu lassen am Leiden aller, so wie Jesus Christus das Leiden aller auf sich genommen hat. Anthropologischer und zugleich lakonischer ausgedrückt: Niemand will in seinem Leid allein sein, und van Ommens Studie zeigt, dass die positive wie negative Erfahrung von Gemeinschaft und positive wie negative Erfahrung von Liturgie direkt korrelieren.⁵⁶⁸

Diese Überlegungen sind kongruent mit dem Sachverhalt nicht nur, dass Hugo Distler mit dem *Totentanz op. 12, 2* ein Werk für ein *Ensemble* von Musizierenden schafft, sondern auch damit, dass Distlers Werk insgesamt vor dem Hintergrund einer Gemeinschaftsbewegung, der der Jugend- und Singbewegung, entsteht, welche unter dem Gesichtspunkt einer «wiedergefundenen» Leiblichkeit nicht nur ein bloß historisches Phänomen, sondern mindestens ebenso ein anthropologisches, wenn nicht überhaupt ein theologisches ist.

6.1.12 Hugo Distlers Totentanzmotette

Es scheint beinahe, als liefe die gesamte Untersuchung Armand van Ommens auf die Hauptthese unserer Untersuchung zu. Van Ommen selbst ist es, dem im Laufe seiner Studie die Nähe der Liturgie zum Theater aufgeht, und was Hugo Distler in seinem *Totentanz op. 12, 2* komponiert, ist genau dies: Ein liturgisches Theater, nicht unähnlich den Mysterienspielen des Mittelalters, die auch eines sein wollen: Liturgie, und zugleich ein anderes sind: ein Schauspiel.⁵⁶⁹ Gemeinsam ist beiden, dass sie “*story worlds*”

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Auch für Andrea Bieler ist dieser Aspekt in der Frage der Verletzlichkeit zentral; siehe besonders: BIELER, *Verletzliches Leben*, 13f.

⁵⁶⁶ Vgl. OMMEN, *Suffering in Worship*, 59.

⁵⁶⁷ Vgl. a.a.O., 57.

⁵⁶⁸ Vgl. a.a.O., 138.

⁵⁶⁹ «Die Aufführungsmöglichkeiten sind die mannigfältigsten; der eigentliche Totentanz kann gespielt sowohl als auch vorgelesen werden ...» DISTLER, Hugo, *Nachwort zu den Spruchversen*, in: DISTLER, Hugo,

eröffnen, dass sich ihn beiden „*story worlds*“ begegnen und dass beide die in sie sich begebenden Menschen auch wieder in die «Wirklichkeit» entlassen.⁵⁷⁰

In unserer Untersuchung über die Komposition der Motette *Totentanz op. 12, 2* durch Hugo Distler spielt van Ommens Analyse also geradezu eine Schlüsselrolle: Sie eröffnet die Möglichkeit, die persönliche Befindlichkeit mit liturgischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen, ohne die Liturgie als solche zu sprengen, notfalls auch in der Begründung einer nie dagewesenen liturgischen Form.

Hugo Distler will die Totentanzmotette ausdrücklich als liturgische Musik verstanden wissen. Mit dem Transfer einer bestehenden Kunstform – der des Totentanzes als Werk der bildenden Kunst und der Lyrik – in die Form der Musik und in die Liturgie erweitert Distler das Repertoire liturgischer Formen um eine Form, die in ihrer Anwendung, nicht aber in ihrem Vorhandensein neu ist.

Der Hauptthese der vorliegenden Untersuchung zufolge komponiert Distler damit nicht lediglich eine neue Form der Verkündigung – in diesem Falle etwa der Bußpredigt oder des *memento mori* –, sondern seine Komposition trägt der Tatsache Rechnung, dass der Komponist in der im gottesdienstlichen Leben seiner Zeit und seiner Kirche keine Möglichkeit vorfindet, seinem eigenen Leiden – das sich in seinem Fall in seiner eigenen Todessehnsucht Bahn bricht – Ausdruck zu verleihen.

We do not like tears in church.
(Woltersdorff, in: van Ommen)

Wie weinet meine Mutter so sehr!
O gib mich der Erden wieder her!
(Das Kind, in: Totentanz)

Totentanz op. 12, 2, zit. nach: DISTLER, Hugo, *Geistliche Chormusik op. 12* (Neuausgabe), Kassel et al. 1993, 14–38, 37f.

⁵⁷⁰ Vgl. OMMEN, *Suffering in Worship*, 120.



Der Bürger Müller.
Der Tod.
Der Thürkere.
Der Tod.
Der Schiffer.

unge Schön, Ich hab vor: Datterland mein Leben abgemischt.
Vor habt anden den doch wischen Lebend und gestorben.
Den Jungen warff ich hin durchleben an den Strom
Von mir. Den Altkund hieß Stadt und bürger Arzt.
Und mit aust einer Wund mit See und Leib. Woch wir an des Todes Stad in jenseit Datterland.
Lebendig nicht der Tod, den neu ich für entzwey.
So war der ihr zuvor hier Dorf aber nicht verschoben.
Der Thürkere hatet doch die Hauer nicht werte.
Sowar der Hauer hier dorft aber nicht verschoben.
Wen wach der Hauer hieß als eigentlich werte.
Dort wied ihr er ist dathern, für über freudig grüne
Sack gehoben. Sowar ich bin ich dort dathuriger Verstorbene,
Dort wied ihr er ist dathern, für über freudig grüne
Sack gehoben.

Detail des kopierrestaurierten Lübecker Totentanzes. Im Hintergrund die Silhouette der Hansestadt
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung der akg-images, Berlin)

7. DER TOTENTANZ OP. 12, 2 ALS LITURGISCHES KUNSTWERK UND ALS AUSDRUCK MENSCHLICHER BEFINDLICHKEIT

7.1 Das Werk

Der *Totentanz op. 12, 2* ist eine Motette für 11 Sprecher, 1 Sprecherin, 1 Kinderstimme, vierstimmig-gemischten Chor a-cappella und Blockflöte á 1 ad lib. (Variationen über «Es ist ein Schnitter, heißt der Tod»)⁵⁷¹ nach Texten von Angelus Silesius⁵⁷² und Johannes Klöcking. Die 13 *dramatis personae* sind: Tod, Kaiser, Bischof, Edelmann, Arzt, Kaufmann, Landsknecht, Schiffer, Klausner, Bauer, Jungfrau, Greis, Kind.

An dieser Stelle sei vorausgenommen, was in der musikalischen Analyse an geeigneter Stelle wiederholt werden wird: Das Werk besteht aus 14 Sprüchen, einem Vorspruch, 12 Dialogen und einem Epilog. Die Partitur des Chorparts trägt keine Vorzeichen, doch die Musik präsentiert sich tonal: Der Erste Spruch beginnt in e-Moll, der Vierzehnte Spruch schließt in C-Dur. Die Partitur enthält keine Takt-, sondern Mensurstriche, und die Gesänge haben eine Länge zwischen 9 und 33 Masuren, die Rahmensprüche und der Mittelspruch überragen die übrigen in ihrer Länge, der Schluss spruch ist der längste von ihnen.⁵⁷³

Hugo Distler komponiert das Werk im Jahr 1934⁵⁷⁴ und bestimmt es liturgisch für den Totensonntag, der erst etwas mehr als einhundert Jahre zuvor auf königliche Verordnung hin in Preußen als «Letzter Sonntag im Kirchenjahr» eingeführt worden war.⁵⁷⁵ Trotz oder neben der vom Komponisten selbst vorgeschlagenen Öffnung im Hinblick

⁵⁷¹ In der Analyse bleibt der Blockflötenpart unberücksichtigt, weil sich aus ihm keine theologische Aufwertung des in dieser Untersuchung behandelten Themas ergibt. Vgl. BLANKENBURG, Walter, *Nachwort zu den Flötenvariationen*, in: DISTLER, *Geistliche Chormusik op. 12, 14–38, 38.* – Die Flötenvariationen haben unter anderem eine aufführungspraktische Intention: Sie gehen jeweils unmittelbar den Chorsprüchen voraus und ermöglichen dem Chor auf diese Weise einen Einsatz ohne Neuangabe der Anfangsakkorde. – Joachim Walther bezeichnet die Variationen als «musikalische Abbildung des alten „Lübecker Totentanzes“ mit der Anfangsfigur des Flöte spielenden Todes». WALTER, *Distlers „Totentanz“ und Thema und zwölf Variationen über „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 375–379, 375. Zur Komplexität der Frage nach der Integralität der Flötenstimme innerhalb des Werkes anhand der offenen Fragen nach Ort und Zeitpunkt ihrer Uraufführung siehe aber: LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, 139f.

⁵⁷² Eigentlich: Johann Scheffler, Breslau 1624 – 1677.

⁵⁷³ Vgl. Einleitung zur musikalischen Interpretation.

⁵⁷⁴ Seine Konzeption reicht allerdings bis in das Jahr 1932 zurück: «Seit ihrer Harzreise [1932] hatten Hugo Distler und Maria Thienhaus immer wieder über die Realisierung des Totentanzthemas miteinander gesprochen, und sie war es auch, die ihn dazu anregte, die Verse des Angelus Silesius aus dem Cherubinischen Andersmann in seinem Totentanz zu vertonen. Den entscheidenden Anstoß zur endgültigen Gestaltung des Werkes erhielt Distler dann wahrscheinlich am 25. April 1934 in der 24. Vesper in St. Jakobi, bei der Leonhard Lechners Sprüche vom Leben und Tod und die Motette *Selig* sind die Toten von Heinrich Schütz aufgeführt wurden und ihn tief beeindruckten.» DISTLER-HARTH, *Lebensweg eines Frühvollendeten*, 185.

⁵⁷⁵ Heutige Agenden sprechen in der Mehrzahl vom «Ewigkeitssonntag». (Die Anglikanische und die Römisch-Katholische Kirche feiern am Sonntag vor dem Ersten Advent ein noch viel jüngeres Fest, den im Jahr 1925 eingeführten Christkönigssonntag.)

auf weitreichende aufführungspraktische Möglichkeiten ist Distlers Liturgiebegriff ernstzunehmen: Wiederholt betont er, wie wir gesehen haben, den kerygmatischen Charakter der Kirchenmusik; Kirchenmusik sei im eigentlichen Sinne «Evangelium»⁵⁷⁶, konkret: «Heilsbotschaft von Leben und Tod und Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi».⁵⁷⁷

Der Komponist selbst schreibt ein Nachwort zu seinem Werk. Dasselbe unternimmt der Verfasser der jüngeren der beiden Textvorlagen, Johannes Klöcking. Diese beiden Texte sollen als wichtige und aussagekräftige Quellen hier zunächst ungetkürzt wiedergegeben und interpretiert werden:

I. Nachwort Johannes Klöckings

«Die Sprechverse sind eine Nachbildung der alten niederdeutschen⁵⁷⁸ Strophen des Lübecker Totentanzes. Der heutige Besucher der Totentanzkapelle in der Lübecker Marienkirche sieht an ihrer Stelle unter der bekannten Bilderfolge eine Ersatzdichtung im Barockgeschmack, die von einer Übermalung um 1700 stammt. Nur aus Bruchstücken, die an verschiedenen Orten wieder auf uns gekommen sind, lassen sich etwa 36 der 50 ursprünglichen Strophen von 1463 wieder zusammenfügen. Da manche Gestalten der langen Reihe, vom Zeitenwandel abgeblättert, nicht mehr zum Herzen des Gegenwartsmenschen sprechen, waren Streichungen und manche Umgestaltungen und Ergänzungen unvermeidbar; doch wurde versucht, alle Verse auf Grund alter Zeilen und aus ihrem Geiste zu gestalten, auch in Wortwahl und Sprachtakt das Niederdeutsche durchklingen zu lassen.»⁵⁷⁹

II. Nachwort Hugo Distlers

«Die Worte entstammen dem „Cherubinischen Wandersmann“ des Angelus Silesius. Was die Vertonung anlangt, so mag der Kundige unschwer in Textwahl, Anlage, Länge und Anzahl der Sätze, in Stimmlage, -umfang und -zahl, vielleicht darüber hinaus auch in der Wort- und Sinngestaltung das mächtige Vorbild der Leonhard Lechnerschen „Sprüche von Leben und Tod“⁵⁸⁰ erkennen, die nach den Worten Friedrich Blumes⁵⁸¹, den genialsten Totentanz darstellen, den die Musikgeschichte kennt. Die Aufführungsmöglichkeiten sind die mannigfältigsten; der eigentliche Totentanz kann gespielt sowohl als auch vorgelesen werden, was vor allem bei Aufführung in streng gottesdienstlichem Rahmen das Gegebene ist; es sind außerdem Totentanz wie Chorsprüche jeweils für sich allein darstellbar; es gehören stets zusammen Spruch und nachfolgender

⁵⁷⁶ DISTLER, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329, 1325.

⁵⁷⁷ Ebd.

⁵⁷⁸ Korrekt müsste es heißen: mittelniederdeutsch.

⁵⁷⁹ KLÖCKING, Johannes, *Nachwort zum Totentanz*, in: DISTLER, *Totentanz op. 12, 2*, zit. nach: DISTLER, Hugo, *Geistliche Chormusik*, 14–38, 37.

⁵⁸⁰ LECHNER, Leonhard, *Deutsche Sprüche von Leben und Tod. Fünfzehn Sprüche für vierstimmig-gemischten Chor a cappella auf Texte von Georg Rudolf Weckherlin / Wechherlin*, 1606 posthum.

⁵⁸¹ Musikwissenschaftler (1893 – 1975).

Dialog; eine Umstellung in der Anordnung der Sprüche und Szenen untereinander kann nicht gestattet werden, wohl aber eine größere oder geringere Auswahl. Ebenso ist Transposition in keinem Fall gutzuheißen, die meist tiefere Stimmlage entspricht (auch in der Wahl der Tonarten) dem Charakter der Vorlage. Als künstlerisches Gestaltungsprinzip ergab sich, ganz aus dem Wesen der gedrungenen⁵⁸² Spruchdichtung heraus, größtmögliche Mannigfaltigkeit in der Erfindung unter bewußtem Verzicht auf ausgesprochene Durchführungsarbeit, daher die scharfen Kontraste, die präzise Formung des augenblicklichen⁵⁸³ Stimmungsgehaltes, die gedrängte, aphoristische Kürze. Nur wenige der kleinen Sätze begnügen sich mit der Durchführung nur eines beherrschenden Satzmotivs⁵⁸⁴; besonders typisch für diese Art Gestaltung etwa⁵⁸⁵ ein Satz wie der fünfte Spruch, den ich „Frau Welte“ zu überschreiben geneigt wäre nach der bekannten Statue an der St. Sebaldskirche zu Nürnberg – eine nackte Frauengestalt von blühender Schönheit: so scheint Frau Welte dem Beschauer entgegenzutreten; ihr Rücken aber ist von Schlangen und Würmern zerfressen, ein Bild der Vergänglichkeit.⁵⁸⁶ Wie anders wäre sonst darstellbar jener gespenstische Reigen, jene „Passacaglia“ im wahrsten Sinne des Wortes, zu deren phantastisch bunten, unabsehbaren „Veränderungen“ immer das gleiche „Ostinato“ den Takt schlägt: „Heiß und frisch, wohlmechtig⁵⁸⁷, gsund⁵⁸⁸, schön und prächtig; Morgen⁵⁸⁹ verdorben, tot und gestorben“?»⁵⁹⁰

Was ist, gemäß dieser beiden Nachworte, die eher als Einleitungen aufzufassen sind, mit diesem Werk intendiert? Es handelt sich um «Liturgische Musik», die, indem sie textlich, musikalisch und zeitlich den «den Rahmen [herkömmlicher Gottesdienstgestalt] sprengt»⁵⁹¹, eine neue Gestalt der Liturgie evoziert, in der aufführungspraktisch auch die Grenze zur dramatischen Darstellung, zur Theatervorstellung, überschritten wird. Trotzdem sind diese aufführungspraktischen Möglichkeiten klar definiert und ihre Grenzen sorgsam abgesteckt.

Auch Vorbilder für die Komposition – textliche, musikalische, sogar kunsthistorische – werden benannt. Auf zwei Vorbilder indes bezieht sich der *Totentanz op. 12, 2* nicht explizit, sondern implizit: Indem Hugo Distler die Sammlung, in die er die Totentanz-motette integriert, «Geistliche Chormusik op. 12» nennt, bezieht er sich ganz offensichtlich auf Heinrich Schütz' Sammlung neunundzwanzig fünf- bis siebenstimmiger deutschsprachiger Motetten «Geistliche Chormusik op. 11» (im Original: *Geistliche Chor-Music, Erster Theil*) aus dem Jahr 1648. Und indem Distler diese Sammlung mit der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* (op. 12, 1) beginnen lässt, bezieht er sich ebenso

⁵⁸² Hier = gedrängten, knappen.

⁵⁸³ Vgl. das im Textanalyseteil über den «Augenblick» Gesagte!

⁵⁸⁴ Was die Musikwissenschaft innerhalb dieses Stils als «Soggetto» bezeichnet.

⁵⁸⁵ Sic! Es muss wohl heißen: «... ist etwa ...»

⁵⁸⁶ «In seiner Erinnerung muß Distler sie mit der Vanitas-Figur „Fürst Welt“ aus dem Jahre 1310 verwechselt haben, die früher in der Nähe des Brautportals stand, später aber in die Kirche transferiert wurde, um weitere Umweltschäden zu verhindern.» LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, 139.

⁵⁸⁷ Sic!

⁵⁸⁸ Sic!

⁵⁸⁹ Sic!

⁵⁹⁰ DISTLER, *Nachwort zu den Spruchversen*, in: DISTLER, *Totentanz op. 12, 2*, zit. nach: DISTLER, *Geistliche Chormusik op. 12, 14–38, 37f.*

⁵⁹¹ Vgl. LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, 132.

unausgesprochen auf die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 190 von Johann Sebastian Bach für das Neujahrsfest 1724 in Leipzig.

Neben expliziten und impliziten Bezügen gibt es auch einen formalen Bezugspunkt: Dieser sind Leonhard Lechners *Deutsche Sprüche von Leben und Tod*, die Distler nicht nur rezipiert, sondern an deren zwei Lübecker Aufführungen er auch als ausübender Musiker beteiligt ist. Die erste dieser Aufführungen findet statt im November 1932,⁵⁹² und Hugo Distler wirkt als Sänger mit.⁵⁹³ Die zweite Aufführung ist inhaltlich noch aufgeladener: Es handelt sich um eine Musikalische Vesper in der Kirche St. Jakobi zum Volkstrauertag (Heldengedenktag) am 25. Februar 1934,⁵⁹⁴ also in einer Zeit, da Distler bereits mit der Komposition seines *Totentanz' op. 12, 2* befasst ist. In dieser Aufführung führt Hugo Distler zwei Orgelwerke auf, die ebenfalls den Tod zum Thema haben: Von Johann Pachelbel (1653 – 1706) die Choralbearbeitung über *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* P. 491⁵⁹⁵ und von Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621) die Variationen über *Mein junges Leben hat ein End* SwWV 324.⁵⁹⁶

So auf verschiedenen Ebenen eingebettet in Tradition und Traditionen verstehen sich Dichter und Komponisten offenbar als Überlieferer dieser Traditionen, als Träger von

⁵⁹² HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 56.

⁵⁹³ GRUSNICK, Bruno, *Hugo Distler*, Sonderdruck aus: GRASSMANN, Antjekathrin; NEUGEBAUER, Werner (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck*, Lübeck 1982, 9.

⁵⁹⁴ Vgl. LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, 133.

⁵⁹⁵ Mappe von Pastor Axel Werner Kühl, im Besitz des Hugo-Distler-Archivs, Lübeck, vgl. LÜDEMANN, Winfried, *Eine musikalische Biographie* 133.

⁵⁹⁶ Der Text des den Variationen zugrundeliegenden Volksliedes lautet:

1. Mein junges leben hat ein end,
mein freud und auch mein leid,
Mein arme seele soll behend
scheiden von meinem leib.
Mein leben kan nicht länger stehn,
es ist sehr schwach, es muß vergehn,
es fährt dahin mine freud.

2. Es fährt dahin ein weiten weg
die seel, mit großem leid,
den leib man traurig ins grab legt,
wie aschen er zerstäubt,
als wenn er nie gewesen wär,
auch nimmermehr wär kommen her,
aus meine mutterleid.

3. Ich scheide, arme welt, von dir,
verlassen muß ich dich.
Ich habe keine freude hier,
von dir muß scheiden ich:
Es bleibt mir hier keine ruh,
Man drückt mir dann die augen zu:
Das muß ich klagen dir.

4. Ich klag nicht, das ich scheiden soll
von dir, du schnöde welt,
allein mein herz ist traurens voll,
daß mich mein sünd 'rfällt,
die ich mein tag begangen hab,
die hilft mir von dem leben ab,
und bringt den leib ins grab.

5. O Jesu Christ, du höchster Gott!
Was hab ich doch gethan!
All meine sünd und missethat
klagen mich heftig an:
Dennoch will ich verzagen nicht
vor dein'm göttlichen angesicht,
um gnad ruf ich dich an.

6. Ach Herre Gott! mein creutz und noth
ertrag ich mit geduld,
und bitte dich, Herr Jesu Christ!
wollst mir verzeihn mein schuld,
hilf das ich dich recht fassen kan,
ach nim dich meiner gnädig an
und ewiglich nicht laß.

Traditionen von der alten Zeit in eine neuere Zeit, als Glieder, die die Zeiten miteinander verbinden, als «eingeschmiedet in eine Kette, die tief in die Zeit hinabreicht», wie es Siegfried Lenz in seinem Roman «*Heimatmuseum*»⁵⁹⁷ ausdrückt. Im selben Augenblick aber ist kein «Heimatmuseum» intendiert, sondern ein Werk, das, ebenso wie es tief in der Vergangenheit verwurzelt ist, ebenso tief ins Heute, ins damalige Heute der Dreißigerjahre, spricht. Dichter und Komponist verstehen sich also nicht als solche, die eine Tradition lediglich überbringen, sondern sie für ihre Zeit lebendig machen. Auf diese Weise, durch die Verlebendigung der Tradition, wird diese nicht nur für die Zeitgenossen der beiden Künstler lebendig; sondern auch jede zukünftige Hörerschaft, in deren Zeit das Werk aufgeführt wird, wird in diesen Fluss lebendiger Tradition mithineingezogen.

Die Motette *Totentanz op. 12, 2* «sprengt» die Liturgie nicht eigentlich, sondern sie «transzendifiert» sie, nicht nur den Rahmen der Liturgie, sondern auch den Rahmen der Gattung «Motette» und auf diese Weise auch den Rahmen einer typischen Motettsammlung. Der *Totentanz op. 12, 2* verleiht der Sammlung der *Geistlichen Chormusik* Distlers ihr ganz spezifisches Gesicht. Dies geschieht zwar initial durch den schieren Umfang der Motette, wird dann aber auch durchgeführt in ihrer kompositorischen Konsequenz, die selbst den bis dahin vorgegebenen typischen Rahmen der Gattung «Motette» sprengt. Distlers *Geistliche Chormusik* ist im Gegensatz zu der von Heinrich Schütz keine mehr oder weniger lose Sammlung von Motetten; sondern bereits zu Beginn hat Distler das Ganze im Blick, auf das er hinauswill.⁵⁹⁸ Die Sprengung des gattungsgeschichtlichen Rahmes als «Motettsammlung» durch eine einzige, spezifische Motette ist also zentrales Moment der Sammlung und Ursprung weittragender Konsequenzen und nicht nur eine Beiläufigkeit, die lediglich «am Rande zu erwähnen sei».⁵⁹⁹

Die Transzendierung des Rahmens scheint also gewissermaßen die Methode zu sein, derer Distler sich bedient, um die Tradition für sein eigenes Heute lebendig zu machen und um das Alte für die neue Zeit gültig erscheinen zu lassen: In der Aufnahme und gleichzeitigen Sprengung des Hergebrachten, in dem Respekt vor und in der Unterwerfung unter die Tradition und ihrer gleichzeitigen Transzendierung.

Was durch den *Totentanz* als zweite Motette der Sammlung markant hervorgehoben wird, wird durch die Sammlung selbst gleichsam konsequent durchgeführt: Von den neun Motetten der Sammlung befassen sich vier im weitesten Sinne mit dem Thema Tod (Nr. 2, 5, 6 und 7) und zwei im weitesten Sinne mit der Passion Christi (Nr. 8 und

⁵⁹⁷ LENZ, Siegfried, *Heimatmuseum. Roman* (Neuausgabe), Hamburg 2017, 254

⁵⁹⁸ «Als Distler Anfang Januar 1934 die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* beendet hatte und darauf das Geleitwort zur *Geistlichen Chormusik* schrieb, war in ihm der Plan zur Komposition des *Totentanzes* bereits gereift ...» LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, Augsburg 2002, 132.

⁵⁹⁹ Gegen Lüdemann: Vgl. a.a.O., 132.

9), nur ein Drittel der Motetten der Sammlung (1⁶⁰⁰, 3⁶⁰¹, 4⁶⁰²) wenden sich anderen Bedeutungsfeldern zu:

Nr. 1: Singet dem Herrn ein neues Lied. Motette über Psalm 98

Nr. 2: Totentanz

Nr. 3: Wach auf, du deutsches Reich. Motette zum Reformationsfest

Nr. 4: Singet frisch und wohlgemut. Motette auf die Weihnacht

Nr. 5: Ich wollt, daß ich daheime wär. Motette zum Totensonntag

Nr. 6: Wachet auf, ruft uns die Stimme. Motette über den Choral zum Totensonntag

Nr. 7: In der Welt habt ihr Angst. Begräbnismotette

Nr. 8: Das ist je gewißlich wahr. Motette zum 14. Sonntag nach Trinitatis

Nr. 9: Fürwahr, er trug unsere Krankheit. Passionsmotette

In der *Geistlichen Chormusik op. 12* geht es mithin in erster Linie um die «Auseinandersetzung mit Tod und Ewigkeit».⁶⁰³ Der *Totentanz op. 12, 2* erfährt seine Uraufführung am 19. September 1934 in der Katharinenkirche zu Lübeck durch den Lübecker Sing- und Spielkreis unter Leitung von Bruno Grusnick und unter Mitwirkung des «Dramatischen Laienchores Lübeck».⁶⁰⁴

7.2 Die Theologie der Textkomposition

Distler deutet Sterben und Tod in seinem *Totentanz* in zwei Schritten; zunächst, indem er bereits vorliegende Texte auswählt und zusammenstellt, einem Vorgang, bei dem es sich selbst schon im Wortsinne um eine *compositio* handelt. Danach deutet er Sterben und Tod in einem zweiten Schritt, indem er einen Teil der Texte – die des «Cherubinischen Wandersmanns» des Angelus Silesius, solche Texte also, die gerade nicht ausdrücklich vom Tod handeln – einer «musikalischen Exegese» unterzieht. Wir haben also zwei sich überlagernde Textschichten⁶⁰⁵ vor uns: Vierzehn Sprüche des Angelus Silesius aus der Sammlung «Cherubinischer Wandersmann» und fünfundzwanzig Dialogtexte des Lübecker Librettisten Johannes Klöcking (1883 – 1951).

⁶⁰⁰ Ps 98,3 benennt Gottes Gnade als eigentliche Ursache des Gotteslobes.

⁶⁰¹ Strophe 3 benennt die Gottes Gnade als tiefere Ursache der Reformation.

⁶⁰² Strophen 1 + 2 des «Inkarnationsliedes» besingen die Rettung aus Not zu Seligkeit.

⁶⁰³ A.a.O., 132. – Lüdemann weist auf die Tatsache hin, dass sich bereits im Jahrkreis op. 5 ein «kleiner Totentanz» befindet: *Wohlauf mit mir auf diesen Plan op. 5*, Nr. 32 für zwei Soprane und Alt. Die Überlegung, dieser kleine Satz habe als «Vorstudie» für die große Motette gedient, erscheint indes abwegig. Vgl. a.a.O., 133.

⁶⁰⁴ Vgl. a.a.O. 132. – «Laut Programm muß zum Zeitpunkt der Uraufführung die Partitur schon gedruckt vorgelegen haben, da die Verlagsnummer BA [Bärenreiter, d. Verf.] 752 bereits auf dem Programm erschien.» Ebd.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd.

Im folgenden wird eine «kanonische» Interpretation, die die Texte, so wie Distler sie anordnet, vorgestellt. Dabei spielt die Bedeutung, die die Texte jeweils für sich genommen haben, eine Rolle, die man so zusammenfassen könnte: «*Klöckings Neugestaltung der Dialoge fußt auf dem mittelniederdeutschen Text, der die diesseitsfixierte Weltanschauung vieler Stände kritisiert. Die Verse des Angelus Silesius stehen ganz im Zeichen barocker mystischer Dialektik: Die Seele sehnt sich nach Vereinigung mit Gott, dorthin gelangt sie nur durch Verzicht, Überwindung und Leiden.*»⁶⁰⁶

Der hier gewählte hermeneutische Ansatz geht demgegenüber aber einen Schritt weiter und sucht die Texte daraufhin zu verstehen, wie sie, gerade in ihrer grundsätzlich «unterschiedlichen Geisteshaltung»,⁶⁰⁷ *einander* interpretieren⁶⁰⁸ und gerade auf diese Weise eine «besonders spannungsreich[e]»⁶⁰⁹ – und nach unserem Dafürhalten keineswegs nur «mystisch-meditative[...]»⁶¹⁰ – Theologie hervorbringen.

Um seinen Aufbau zu verdeutlichen, gliedert die hier vorliegende Untersuchung das Werk, ähnlich einer Rede, in ein «Exordium»,⁶¹¹ dann, ähnlich einer Oper, nach «Nummern» und schließlich einer «Conclusio»⁶¹².

Formal verdankt das Stück seine Entwicklung einer vorwärtsgerichteten Kreisbewegung⁶¹³, wie ein Rad, das mithilfe einer Drehung um seine eigene Achse eine Fortbewegung im Raum und in der Zeit vollzieht – der Bewegung eines Planeten vergleichbar. Damit ist folgendes gemeint: Jeder (als Antwort auf die Einrede des zum Tanz Aufgeforderten konzipierte, im Prinzip an die Allgemeinheit gerichtete) Appell des Todes mündet in die Aufforderung einer neuen Figur zum Tanz; darauf folgt ein Silesinisches Alexandrinerepigramm; auf dieses folgt die Einrede des zum Tanz Aufgeforderten; auf diese wiederum die Antwort des Todes,⁶¹⁴ die schließlich in eine neue Aufforderung mündet. Dass es eine Kreisbewegung, geradezu eine Kreismechanik, ist, die die musikalische Entwicklung hervorruft, ist dabei nicht zufällig: Die Kreisform ist eine Anspielung auf den Tanz selbst, und dies nicht nur im übertragenen Sinne: Reinhold Hammerstein glaubt, wie wir gesehen haben, angesichts der

⁶⁰⁶ WALTER, *Hugo Distlers „Totentanz“ und Thema und zwölf Variationen über „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod“*, in: FREYTAG, *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval*, 375–379, 376.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Während Walter «die Zuordnung von Spruch und Dialog» in einigen Fällen für «problematisch, wenn nicht sogar unverständlich» hält. Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Gegen Walter: Ebd.

⁶¹¹ Heinrich Schütz wählt für den Eingangsteil seiner Passionen den liturgischen Begriff «Introitus». Diesen Begriff an diese Untersuchung zu adaptieren, wurde bewusst vermieden, weil sich durch dessen dauernde Verwendung der Eindruck eingeschlichen hätte, Distler habe hierin auf Schütz zurückgegriffen.

⁶¹² Heinrich Schütz wählt an entsprechender Stelle den deutschen Begriff «Beschluss».

⁶¹³ HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, 66.

⁶¹⁴ Auf diese Verschachtelung ist der Umstand zurückzuführen, dass in unserer Analyse nach der jeweiligen Überschrift zunächst noch vom vorangegangenen Dialog die Rede ist; so ist etwa nach der Überschrift zum Bischofsdialog zunächst noch die Antwort des Todes innerhalb des Kaiserdialoges zu besprechen!

Bewegungsdarstellungen auf den Lübecker Gemälden den französischen Branle⁶¹⁵ identifizieren zu können: «Der Branle kann als Kreisreigen oder als zielgerichtete Kette entfalten getanzt werden. Sein charakteristisches Kennzeichen ist der Seitwärtsschritt mit dem Hin- und Herwiegen von einem auf den anderen Fuß.»⁶¹⁶

Jeder Dialog besteht also aus den vier Teilen: Aufruf, Spruch, Einrede und Antwort. Dabei bildet der Spruch das Zentrum dieses Dialogs: quantitativ, im Hinblick auf seinen Umfang; qualitativ im Hinblick auf die Tragweite seiner Bedeutung und seiner Deutungsmöglichkeiten.

Das beschriebene Kreisen bezieht sich aber nur nicht auf seine mikroskopische Dynamik, sondern auch auf seine großformale Architektur, die sich ausnimmt wie ein großer Zirkel mit einer bedeutungsvollen Mitte.

Das Exordium stellt an den Beginn Motto und Grundappell des Werkes: «Wohl dem, der's recht betracht». Ihm gegenüber steht am Ende des Werkes die Feststellung der Conclusio: «Drum ist's verwunderlich».

Die Verwunderung, der die Conclusio Ausdruck verleiht, schließt den Kreis zum Ersten Spruch: «Drum ist's verwunderlich» und «Wohl dem, der's recht betracht» sind beides Ausdrücke des Erstaunens und Anschauens, die einander ergänzen. Dieses Erstaunen und Anschauen soll also in rechter Weise geschehen, und der Schlusssatz, «Drum ist's verwunderlich», beschließt die Frage nicht, sondern hält sie offen über den Schluss hinaus und nimmt so uns, die Hörenden, in die *exhortatio* mit hinein.

Beide Sätze, «Wohl dem, der's recht betracht» und «Drum ist's verwunderlich», sind – eine Paradoxie, die die paradoxe Gedankenstruktur des Werkes widerspiegelt – nicht ihrer Aussageform nach, aber in ihrer tieferen Bedeutung Fragen: «Wer ist es, so wundern wir uns, der dies alles in rechter Weise anschaut?» Sie sind also Rahmenfragen, die eine Kernfrage einschließen. Genau diese Kernfrage wird in der Schlussansprache des Todes – erst dort also, am Schluss des ganzen Werkes (!) – gleichsam enthüllt, und bei ihr handelt es sich, obwohl es eine Frage ist – und dies ist wiederum paradox –, um den Appell des ganzen Werkes: «Wer ist's, der sich zu Gotte kehrt?» Auf diese Weise sind beide Paradoxa komplementär:⁶¹⁷ Die Aussagen enthüllen sich als Fragen, die Frage enthüllt sich als Aussage.

Indem wir den Charakter der formalen Architektur beschrieben haben, haben wir bereits einen wesentlichen Charakterzug des Werkes als solches beschrieben: Das Werk, sowohl seine mehrschichtige Textgestalt wie auch seine musikalische Exegese dieses Textbestands, beruht in ganz wesentlichen Punkten auf einer «Hermeneutik des Paradoxons», auf einer Sicht, dass die Wahrheit, die es ausdrücken möchte, nur durch Formulierungen ausgedrückt werden kann, die einander widersprechen, dass aber im

⁶¹⁵ Oder «Bransle», s.o.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ «Contraria sunt complementa». Nils Bohr (s.a.u.)

selben Augenblick die so ausgesprochene Wahrheit *durch* das Nicht-Sagbare *hinter* das Sagbare hinausgeht. «*Im Paradox liegt die Wahrheit.*»⁶¹⁸

Das Prinzip der Paradoxie steht nicht als artifizielles Prinzip für sich, als *l'art pour l'art*; sondern der Appell, den das Werk charakterisiert, hat eine Richtung. Der Appell ist gerichtet an den Menschen, der immer wieder direkt im «Anlaut» der Sprüche ange- redet wird, nicht lediglich als bloßes Abstraktum «Mensch», sondern auch empathisch und emphatisch als «*Freund*» und auch mahnend als «*Sünder*»:

Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.
Was trotz'st du dann so viel auf ihre Herrlichkeit? (2. Spr.)
O Sünder, wann du wohl bedächtst das kurze Nun,
und dann die Ewigkeit: Du würdst nichts Böses tun! (4. Spr.)
Freund, streiten ist nicht g'nug, du mußt auch überwinden,
wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden! (7. Spr.)
Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen. (10. Spr.)
Mensch, wenn dir auf der Welt zu lang wird Weil und Zeit,
so kehr dich nur zu Gott ins Nun der Ewigkeit. (12. Spr.)

Es ist diese Ansprache, die das ansonsten kunstvoll Konstruierte gleichsam durch eine gewollte Willkür durchbricht. Wie die «Auftakte» «*Mensch*», «*Freund*» und «*Sünder*» auf das Werk verteilt sind, lässt, abgesehen von der «Inklusion» der «*Freund*»-Anreden durch die «*Mensch*»-Anreden, kein strenges mathematisches Muster erkennen, so dass die Tatsache, dass ausgerechnet den Siebten Spruch die Anrede «*Freund*» eröffnet, ein – freilich überaus sprechender – Zufall sein mag:

1	8
2 Mensch	9
3	10 Freund
4 Sünder	11
5	12 Mensch
6	13
7 Freund	14

⁶¹⁸ ZIMMERLING, Peter, *Evangelische Mystik*, Göttingen 2015, 229.

I. EXORDIUM

Erster Spruch:

*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst!
Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekommst!
Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht.
Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht!*

Den ersten Spruch prägen Gegensätze und Antonymien. Dem «*Himmel*»⁶¹⁹ ist der «*Abgrund*», dem «*Tag*» die «*Nacht*» gegenübergestellt. Diesem Gegensatz wird ein doppeltes Paradoxon aus zwei Antonymien zur Seite gestellt: Um «*alles zu nehmen*», ist «*alles zu lassen*»; um «*alles zu bekommen*», ist «*alles zu verschmähen*».

Doch Gegensatz und Antonymien erweisen sich nicht als deckungsgleich: Zu «*lassen*» und zu «*verschmähen*» sind nicht der «*Abgrund*» und die «*Nacht*», sondern die «*Welt*». Insofern entfaltet die Strophe keinen Dualismus, der die «*Welt*» mit dem «*Abgrund*» identifiziert, sondern die «*Welt*» zeigt sich als Raum, der durch den Verlust zu gewinnen ist.

Die «*Welt*» wird an dieser Stelle vielmehr mit der «*Dämmerung*» identifiziert. Sie ist nicht das zu Verschmähende, weil sich in ihr selbst der Abgrund, das Böse manifestierte, sondern sie ist das hinter sich zu Lassende, weil sie die klare Sicht trübt: Sie ist die «*Dämmerung*»!

Diese ist einerseits zu lassen, und sie ist andererseits zugleich der Ausgangspunkt der Bewegung des Lassens: Noch im Sein in ihr, in dieser «*Dämmerung*» – im «*Zwielicht*», wie es später heißen wird – ist klar zu sehen, «*recht zu betrachten*».

Von diesem durch Paradoxa geprägten Ausgangspunkt aus wird der Text eine Vielzahl von Dimensionen entfalten. Paradoxa «erster Ordnung» innerhalb *einer* Strophe werden im Gegenüber *anderer* Strophen zu Paradoxa «zweiter Ordnung»: Während der Erste Spruch vom «*Loslassen*» der Welt spricht, spricht etwa der Siebte Spruch von der «*Überwindung*» der Welt. Dadurch wird das Paradoxon von gleichzeitigem Geben und Nehmen, das die Erste Strophe zum Ausdruck bringt, durch das Paradoxon von gleichzeitiger Passion («*verschmäh*») und Aktion («*überwinden*») überlagert. Die Verben «*lassen*» (Erster Spruch) und «*überwinden*» (Siebter Spruch) verursachen durch ihren «zeitlich versetzten Gleichklang», einem Querstand im Tonsatz ähnlich, ein Innehalten, sie provozieren die Frage des Angeredeten: «Was ist hier gemeint?» Der Angeredete wird selbst in den Zustand gleichzeitiger Passivität – des Innehaltens – und Aktivität – des Nachdenkens – versetzt.

⁶¹⁹ Die Logik der Kursivschreibung innerhalb der Guillems ist folgende: Kursiv in Guillems sind Zitate der gerade besprochenen Textgruppe oder eindeutig zugeschriebene Zitate anderer Textgruppen, recte in Guillems Zitate anderer Textgruppen ohne Zuschreibung markiert. (Kursiv sind darüberhinaus besonders betonte Wörter oder Worte, recte in Guillems besondere Ausdrücke, Kursiv in Guillems schliesslich alle Literaturzitate, die länger sind als ein Ausdruck.)

Dieser semantische Gegensatz von Tun und Geschehenlassen weist über sich hinaus: Er verweist auf einen ontologischen Gegensatz, auf die Relation des *Menschen* zu *Gott*, die durch eine «gegenläufige Spannung von Aktivität und Passivität»⁶²⁰ bestimmt ist. Es besteht ein «Gefälle»⁶²¹ zwischen Gott und dem Menschen, das schöpfungstheologisch und soteriologisch begründet ist. Für die *Schöpfung* gilt, dass Gott den Menschen *ex nihilo* hervorbringt: «*Gott könnte Gott ohne den Menschen sein ... Der Mensch aber könnte nicht sein, wenn Gott nicht der wäre, der er ist ...*»⁶²² Das gleiche gilt auch für die *Neuschöpfung*: An der *iustificatio* ist der Mensch *mere passive* beteiligt; Gott ist der, der allein wirkt.⁶²³

Auf diese Weise ist hier die Sprache in ein Paradoxon «entrückt», ihrem gemeinten Sinn enthoben. «*Lassen*» und «*Überwinden*» besagen keine *actiones*, sondern *passiones*, «ein Betroffenwerden, ein Einbezogenwerden in das Leben Gottes ...»⁶²⁴

Die Antonymien dieser Strophe werden «geborgen» in dem «Umgreifenden» – ein Ausdruck Karl Jaspers'⁶²⁵ –, in dem sie «aufgehoben» – im hegelischen Sinne – sind. Dies spiegelt sich im Klang der Sprache dieser Strophe wider: Der Klang der ersten Hälfte des Ersten Spruchs fällt trotz der schroffen Paradoxa eigenartig harmonisch aus: «*Laß, auf das du nehmest; verschmäh, auf daß du bekommst.*»

Denn das Paradoxon dient nicht dazu, den Menschen zu lähmen und zu annihilieren, sondern es dient im Gegenteil dazu, ihn zu befreien: Das Paradoxon dient zwar dazu, die eigene Position zu destabilisieren,⁶²⁶ verleiht zugleich aber auch das Vermögen, die Grenze der eigenen Wirklichkeit zu überwinden⁶²⁷ und zu einer neuen Wirklichkeit durchzudringen.⁶²⁸

Im Sinne einer musikalischen Metapher könnte man sagen, die erste Strophenhälfte bestehe aus ungleichen, in ihrem gleichzeitigen Erklingen indes konsonanten Tönen.

Die zweite Strophenhälfte erweist sich als ungleich dissonanter. In ihr geht es um den scharfen Kontrast von oben und unten, hell und dunkel: «*Himmel – Tag / Abgrund – Nacht.*» Doch auch das Dazwischen, die «*Dämmerung*», ist unheimlich; für sie ist kein *Wortpaar* nötig, ein *einziger Begriff* genügt, der der Ambivalenz, das Zwielicht zu beschreiben: der der «*Dämmerung*».⁶²⁹

⁶²⁰ DALFERTH, Ingolf, *Umsonst. Erinnerungen an die kreative Passivität des Menschen*, Tübingen 2011, 47.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Ebd.

⁶²³ A.a.O., 52.

⁶²⁴ Ebd.

⁶²⁵ S.o.

⁶²⁶ Vgl. SATA, Lehel Kálmán, *Paradox und mystische Sinnlichkeit. Angelus Silesius' Cherubinischer Wandermann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes* (Poetica, Bd. 140), Hamburg 2016, 94.

⁶²⁷ Vgl. a.a.O., 130.

⁶²⁸ Vgl. a.a.O., 49.

⁶²⁹ Das «Zwielicht» der Liminalität und Vulnerabilität, die, nach Andrea Bieler, von einem substantiellen Kontrollverlust geprägt ist. S.o.

II. KAISERDIALOG

Der Tod I:

*Zum Tanz, zum Tanze reiht euch ein:
Kaiser, Bischof, Bürger, Bauer,
arm und reich und groß und klein,
heran zu mir! Hilft keine Trauer.
Wohl dem, der rechter Zeit bedacht,
viel gute Werk vor sich zu bringen,
der seiner Sünd sich losgemacht –
Heut heißt's: Nach meiner Pfeife springen!*

Die angesprochenen Stände («*Kaiser, Bischof, Bürger, Bauer*») und Adjektive («*arm und reich, groß und klein*») stehen als *partes pro toto* für *alle* Menschen: Niemand ist ausgenommen von der Wirklichkeit, dass sein (irdisches) Leben eines Tages an ein Ende gelangen wird.

Auffällig in diesem Spruch ist das Motiv der Musik in Verbindung mit dem des Todes, und noch auffälliger ist, dass die Trauer als *mögliches* Antidot des Todes gesehen wird – gerade indem es verworfen wird: «*Hilft keine Trauer*».

Das Motiv der Musik ist dem Bild des Totentanzes – eben eines Tanzes – freilich inhärent,⁶³⁰ doch wenn man gleichzeitig – mit Augustinus und Luther – die Musik als *donum Dei* ansieht, kommt es zu einer eigenartigen semantischen Nähe des Todes zu Gott. Wird der Tod hier, in Distlers Totentanz, als Werkzeug Gottes gesehen? – Diese Frage wird uns im folgenden immer wieder begegnen.⁶³¹

Inwiefern nun könnte die Trauer ein Mittel gegen den Tod darstellen? Eine Dimension der Trauer ist gerade das *Festhalten* mitten im Verlust, das Schließenwollen der Lücke, die Gott aufgerissen hat. «*Es gibt nichts*», schreibt Dietrich Bonhoeffer, «*was uns die Abwesenheit eines uns lieben Menschen ersetzen kann und man soll das auch garnicht*⁶³² *versuchen; man muß es einfach aushalten und durchhalten ...*»⁶³³ Das klingt im ersten Augenblick so, als seien die Menschen – beide, die Sterbenden und die Lebenden – dem Tod ausgeliefert. Doch bei genauem Hinsehen ist bei Dietrich Bonhoeffer das Gegenteil der Fall, die Lebenden und die Sterbenden sind nicht dem *Tod* ausgeliefert, sondern sie

⁶³⁰ «Die eindringlichste Bewegung kommt in den Bilderbogen durch das Motiv des Tanzes und der Musik. Die Skelette bewegen sich, im Kontrast zu der statuarischen Bildlichkeit der Ständevertreter, fast immer ekstatisch. Es ist eine Verkehrung der Welt ... Die Todesgestalt scheint vor Leben zu zucken, sie vollführt groteske Tanzsprünge. Ihr häufigstes Attribut ist sinnigerweise das Musikinstrument, nicht das übliche Todessymbol der Sense und Sichel ...». PÖRKEN, *Der Totentanz des Spätmittelalters*, in: WAPNEWSKI, *Mittelalter-Rezeption*, 245–262, 248.

⁶³¹ Vgl. auch die Flötenvariationen über «*Es ist ein Schnitter, heißt der Tod / Hat G'walt vom höchsten Gott.*»

⁶³² Sic!

⁶³³ BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung*, in: DBW VIII, 255f.

beide sind Gott ausgeliefert, und in *diesem* Ausgeliefertsein haben die Lebenden und die Sterbenden *Gemeinschaft* miteinander; «*denn*» und hier ist es Bonhoeffer, der paradox formuliert, «*indem die Lücke wirklich unausgefüllt bleibt, bleibt man durch sie miteinander verbunden.*»⁶³⁴

Doch von Gott ist an *dieser* Stelle (Der Tod I) nicht die Rede. Das versetzt den Tod in eine Position, von der aus er die «*Trauer*» als Gegenpart nicht zu *fürchten* und deshalb um seinen Sieg nicht zu *ringen* braucht: Die Trauer will festhalten; aber es bleibt beim Festhaltenwollen: Was auseinander muss, wird doch zerissen: «*Hilft keine Trauer*» – diesen Sachverhalt kann der Tod als einfache Tatsache feststellen.

Zugleich wird aber an dieser Stelle noch innerhalb desselben Dialogs implizit bereits zum zweiten Mal die Frage aufgeworfen, worin die Parallelen zwischen dem Tod auf der einen und Gott auf der anderen Seite bestehen:

«*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst!*
Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekömmst!

Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht.

Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht!» (Erster Spruch)

Die Implikationen dieses Ersten Spruchs hatte der Tod ausgelegt:

«*Wohl dem, der rechter Zeit bedacht,*
viel gute Werk vor sich zu bringen,
der seiner Sünd sich losgemacht.» (Der Tod I)

Was im Ersten Spruch nur als Prinzip postuliert worden war, «*laß alles, was du hast ... verschmäh die Welt*», manifestiert sich in der Todesrede doppelt: In den Zeilen «*wohl dem, der rechter Zeit bedacht / viel gute Werk vor sich zu bringen / der seiner Sünd sich losgemacht*», wird konkret, worin das «*Loslassen*» der Welt (Erster Spruch) und die «*Überwindung*» der Welt (Siebter Spruch) bestehen: In Ethik («*viel gute Werk*») und in Heiligung («*seiner Sünd sich losgemacht*»). Der Tod ist Anwalt der Gebote Gottes.

Zweiter Spruch:

Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.

Was trotz'st du dann so viel auf ihre Herrlichkeit?

Im Zweiten Spruch kommt noch einmal die Welt in den Blick. Auf diese Weise ergeben sich eine sowohl Überschneidung als auch eine Symmetrie im Aufbau des Eröffnungssteils des Totentanzes: Die Motivanordnung «*Welt – alle Menschen – Welt*» führt einerseits zu einer Überschneidung von Exordium und Hauptteil, andererseits zu einem übergeordneten Eröffnungsteil, der sich in Gestalt einer gewissen Geschlossenheit präsentiert. Mit anderen Worten: Die «*eigentliche*» Eröffnung des *Totentanz' op. 12, 2* hält sich nicht an formale Kriterien *a priori* «*gesetzter*» Formteile, sondern «*schwingt*» nach dem Exordium organisch «*aus*» bis in den Hauptteil hinein.

⁶³⁴ Ebd.

Zugleich ergibt sich auf diese Weise die Möglichkeit, innerhalb des Rahmens des bereits Bekannten «Welt – alle Menschen – Welt» ein neues Motiv zur Geltung zu bringen: die Dimension der Zeit.

Ihre Einführung zeigt sich in Gestalt einer Antinomie: der von Zeit und Ewigkeit. Die Welt, sie ist loszulassen – da sie ohnehin vergehen wird; sie wird vergehen, nicht weil sie *eo ipso* «böse» ist, sondern weil sie schlechterdings nicht an die *Ewigkeit*, sondern an *Zeit* (und mit ihr⁶³⁵ an den Raum) gebunden ist.

Auf diese Weise wird deutlich, dass die Formulierung «*die ... Welt vergehet mit der Zeit*» nicht im umgangssprachlichen Sinne zu verstehen ist – als ob sie vergehe «im Laufe der Zeit» –, sondern im kosmologischen Sinne: Die Welt vergeht «zusammen mit der Dimension der Zeit.»

Es ist aber im Blick zu behalten, in welche Richtung sich das Eschatologieverständnis der Textkomposition entwickeln wird. Der Erste Spruch hatte die Welt im Zwielicht, in der «*Dämmerung*» lokalisiert. Der Zweite Spruch trägt eigenartig dualistisch-gnostische Züge, wenn die «*Welt*» zwar «*vergeht*», ein *neuer Himmel* und eine *neue Erde* (Jes 65,17; Apk 21,1) an dieser Stelle (im Gegensatz zum Ersten Spruch: «*auf daß du sie tausendfach bekömmst*») nicht mehr anklingen.⁶³⁶

Ist das Vergehen der Welt ein (gnostisches) Verdikt über alles Materielle, ist es ein Hinweis darauf, dass «*der Leib ein Kerker*» sei? Diese Frage muss an dieser Stelle noch offenbleiben; hier, in der «*Introduktion*» des Werkes, zeigt sich alles noch sehr ange deutet, und keine theologische Weltsicht wird wirklich ausgeprägt.

Der Kaiser:

*O Tod, dein jäh Erscheinen
friert mir das Mark in den Gebeinen.
Mußten Könige, Fürsten, Herren
sich vor mir neigen und mich ehren,
daß ich nun soll ohn Gnade werden
gleichwie du, Tod, ein Schleim der Erden?
Der ich den Menschen Haupt und Schirmer –
du machst aus mir ein Speis' der Würmer.*

Der Tod «erscheint» stets «jäh»; der *Zeit-Punkt*, in dem er eintritt, lässt sich nicht im voraus bestimmen. Auch hier zeigt sich eine enge Verwandtschaft des Todes mit Gott, dessen Handeln immer «*Gegenwart*» ist, wie das «*Heute*» des Hebräerbriefs ebenso wie das «*Nun*» als erstes Wort zahlloser Kirchenlieder zeigen. Auch der Tod wird immer als «*Gegenwart*» wahrgenommen: «*Heut heißt's: nach meiner Pfeife springen*» (Der Tod I).

⁶³⁵ Die Relativitätstheorie besagt, dass Zeit und Raum nicht zwei voneinander unabhängige Größen seien und macht dies in dem Begriff der Raumzeit «*anschaulich*» – ohne es freilich wirklich *anschaulich* zu machen.

⁶³⁶ Im Exordium war das in einem subtilen Sinne der Fall: «*daß du sie tausendfach gewinnst.*»

Ist der Schleim («gleichwie du, Tod, ein Schleim der Erden») pejorativ gemeint, als ein Schimpfwort? An dieser Stelle scheint dies nicht der Fall zu sein: «Es heiszt: gott hat den menschen geschaffen aus dem schleim der erden»⁶³⁷. Danach hat Gott den Menschen aus dem Organischen, aus dem alles Leben hervorgeht und wohin es zurückkehren wird, geschaffen.

Der Tod ist hier als das Innere der Erde gedacht, der «Schleim» als die Bezeichnung des Ortes, da der Tod seine Wohnstatt hat. Und gleichwie die liturgische Formal «Erde zu Erde, Asche zu Asche, Staub zu Staub» nicht auf ein zyklisches Weltbild deutet, nach welchem sich (ausweglos) alles wiederholen würde und es damit keine eigentlich lineare Zukunft gäbe, kommt hier mit dem Tod und dem Bedeutungsfeld, in das er hineingesetzt wird, ein Potential, eine Möglichkeit in den Blick: Der Tod ist nicht das Ende, sondern offen auf die – den Lebenden allerdings noch verhüllte – Zukunft, auf ein endgültiges Ziel hin.

Der Tod II:

*Herr Kaiser, warst du der Höchste hier,
voran sollst du tanzen neben mir.
Dein war das Schwert der Gerechtigkeit,
zu schlachten den Streit, zu lindern das Leid;
doch Ruhm- und Ehrsucht machten dich blind,
sahst nicht dein eigen große Sünd.
Drum fällt dir mein Ruf so schwer in den Sinn. –
Halt an, Bischof, den Tanz beginn!*

III. BISCHOFSDIALOG⁶³⁸

Auf den ersten Blick nimmt sich dieser Text obrigkeitkritisch aus. Die in Welt und Kirche bestimmenden Figuren müssen auch im Tod vorangehen: Die Ersten werden die Ersten sein.⁶³⁹ Doch dieser Schein trügt, und im Verlauf des Tanzes werden alle Menschen, beziehungsweise ihre Repräsentanten,⁶⁴⁰ aufgerufen: Auch die Letzten werden die Letzten sein. Nicht Obrigkeitkritik ist die Botschaft dieses Spruchs, sondern Gleichheit: Im *fatum* des Sterbens ist kein Unterschied zwischen den Menschen; in diesem Sinne heißt es auch weiter unten: «Was gilt vor dir mein frommer Stand?» (Der Bischof). In demselben Sinne ist auch die Blindheit («doch Ruhm- und Ehrsucht machten

⁶³⁷ Art. «Schleim», in: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. IX, Leipzig 1899, Sp. 608, Z. 42-43.

⁶³⁸ Hier ist eine – wiederholende – Anmerkung nötig: Die Überschrift bezieht sich auf die Werkgliederung, die mit dem Aufruf im jeweils letzten Satz des Todes einen neuen Formteil eröffnet; dies hat zur Folge, dass der auf die Überschrift folgende Abschnitt noch nicht sogleich den Bischofsdialog bespricht, sondern zuerst noch die vorangehende Rede des Todes.

⁶³⁹ In gleichsam ironischer Inversion von Mt 19,30.

⁶⁴⁰ Vgl. das oben zu dem synekdochischen Stilmittel des *pars pro toto* Gesagte.

dich blind») aufzufassen: Zwar wird sie hier vom Einzelnen ausgesagt, doch gemeint sind alle.⁶⁴¹

Dritter Spruch:

*Wann du willst gradeswegs ins ew'ge Leben gehn,
so laß die Welt und dich zur linken Seite stehn!*

Noch einmal geht es um «*die Welt*». Formal wird damit das Vorgehen im Zweiten Spruch aufgenommen: *Ein Motiv wird wiederaufgenommen*, um vor diesem Hintergrund ein *neues Motiv einzuführen* (im Zweiten Spruch war dieses Neue «*die Zeit*») oder aber – wie es diese Stelle realisiert –, dem wiederaufgenommenen Motiv einen *neuen Aspekt* abzugewinnen.

Was hier geschieht, ist folgendes: Weiter oben wurden Welt und Mensch als Gegensätze einander gegenübergestellt («*Laß alles, was du hast*», Erster Spruch); an dieser Stelle werden sie *ineins gesetzt*, identifiziert: «*Die Welt und dich*» ist keine Aufzählung, sondern ein Hendiadyoin. Das Individuum und die es umgebende Welt sind in ihrem tiefsten Grunde ein und dasselbe, chiastisch formuliert: «*Ich bin Welt und die Welt ist in mir.*»⁶⁴²

Diese Interpretation wird gestützt durch Distlers eigenen hermeneutischen Zugang zu den im *Totentanz* vertonten Aphorismen Johannes Schefflers: «.... denken wir an die Spruchdichtung im „Cherubinischen Wandersmann“ des Angelus Silesius. Da sind Gott und Welt völlig eingegangen in das eigene Ich; es grenzt ans Wunderbare, in welchem Maße es dem Dichter gelungen ist, in kurzen Sprüchen, Zweizeilern, Gottesoffenbarung und weltweite Schau zu einem Erlebnis sublimster Eigenart zu bannen.»⁶⁴³

Die Aufforderung, «*die Welt und dich zur linken Seite stehn*» zu lassen, führt, wie die Formulierung selbst enthüllt, in die Aporie. «*Zur Rechten und Linken zu versammeln*»⁶⁴⁴ kann nur von einem Einzigen ausgesagt werden, und das ist nicht das Individuum selbst, das frei wählen könnte.⁶⁴⁵ *Jesus Christus* ist es, der zur Rechten und zur Linken versammelt; deshalb geht das Bild dieses Spruchs – «*zur linken Seite*» – über das Individuelle hinaus und öffnet eine kosmische Perspektive: Alles wird voneinander abgesondert und – im Wortsinne – einer *krisis* unterworfen. Und erst in diese ist dann auch das individuelle Ich, im Gegenüber zu *Jesus Christus*, eingeschlossen. «*So laß die Welt und dich zur linken Seite stehn*» – das ist eine Aporie, die sich nur in *Jesus Christus*, in dem sich beide, Gericht und Gnade, ereignen, auflösen wird.

⁶⁴¹ Vielleicht in implizitem Rückgriff auf Ps 14; Ps 53; Röm 3.

⁶⁴² Vgl. zum Ineinsfallen von Ich und Welt auch: BONHOEFFER, Dietrich, *Nachfolge*, in: DBWIV, München 1989, 158.

⁶⁴³ DISTLER, *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329, 1328.

⁶⁴⁴ Mt 25.

⁶⁴⁵ Vgl. das Bild des Reittiers in Luthers *De servo arbitrio* von 1525. (WA 18).

Exkurs: Auf geradestem Wege

«*Wann du willst gradeswegs ins ew'ge Leben gehen*» – Klingt in diesem «*Gradeswegs*» der Gedanke an einen Selbstmord an? Einen diesbezüglich interessanten Gebrauch desselben Adverbs enthält der Höhepunkt eines Gedichts der schweizerischen Dichterin Regine Ullmann (1884 – 1961) – in freilich genau entgegengesetzter Zielrichtung:

Alles ist sein ...

Du willst dem Geschicke zuvorkommen,
seinen majestätischen Lauf voreilig unterbrechen,
willst dein Leben von dir werfen,
wie man Warenballen aus einem Schiffe wirft,
nur weil man befürchtet und abschätzt,
daß es sie nicht mehr zu halten vermag,
bis es das Land erblickt ...
Und weißt doch nicht,
ob es nicht doch noch trägt,
oder ein anderes Wunder,
vielleicht in Gestalt eines Walfischs
sich bergend,
von seinem Wasserspiele abläßt
und vor dir in silberner Straße einherzieht,
mit seinem eigenen Leibe
das todeserschöpfende Rudern ersparend!
Und weißt nicht, ob der Blitz im Gewölk dich nicht sucht
und dein Schiff und die Bürde so heimwärts kommt
auf gradestem Wege!
Aus der wirbelnden Sturmessäule hinaufgeschleudert!
Von seiner Hand ergriffen
und geheiligt aufgestellt im Himmelsraume.
Weißt nicht, was ihm das liebste ist:
Du selbst
oder die Bürde,
um deretwillen du fährst,
oder das Schiff, worin du sie birgst,
oder das Meer, woren es verpflanzt ist. -
Denn alles ist sein.⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ Regina Ullmann (1884 – 1961), *Alles ist sein. Gedicht* (Hervorhebung d. Verf.)

Der Bischof:

*O lieber Herr, wo soll ich hin?
Nirgendwo kann ich dir entfliehn.
Will ich vor, will ich hinter mich sehen,
ich fühle dich, Tod, stets bei mir stehen.
Was gilt vor dir mein frommer Stand?
Muß alles lassen, was ich fand,
und werd verachteter zur Stund
als ein unrein stinkender Hund.*

«*Stets bei mir stehen*»: Diese Metapher verweist auf die Komplexität der Dimension der Zeit. Bis hierhin lag der Fokus in der Beschreibung der Zeit auf dem «Jetzt», dem «Heut», dem «Nun», in welchem der Mensch dem Tod ausgeliefert ist, in dem er aber zugleich auch Gott verbunden ist: Die Zeit besteht zunächst gleichsam aus einzelnen Punkten.⁶⁴⁷

An dieser Stelle wird ein komplementärer Aspekt einer solchen Beschreibung der Zeit entfaltet, genauer: der Aspekt der in der Dimension der Zeit sich ereignenden Relation zwischen Mensch und Tod.

Die Zeit besteht danach nicht nur «aus einzelnen Punkten», sondern sie bildet «zugeleich eine Gerade»:⁶⁴⁸ Der Punkt ist Teil einer Linie, der «Augenblick» (Elfter Spruch) ist geheimnisvoll eingebunden in die Ewigkeit: «*Ich fühle dich, Tod, stets bei mir stehen*».

«*Stets bei mir stehen*». Geheimnisvoll im Hintergrund klingt in diese Redewendung auch die 6. Strophe des Paul-Gerhardt-Liedes *O Haupt, voll Blut und Wunden* hinein, die Johann Sebastian Bach in der Matthäuspassion zum Zwecke der Evokation eines geradezu herzzerreißenden Bildes vertont:

*Ich will hier bei dir stehen,
verachte mich doch nicht,
von dir will ich nicht gehen,
wenn dir dein Herze bricht,
wenn dein Herz wird erblassen
im letzten Todesstoß,
alsdenn will ich dich fassen
in meinem Arm und Schoß.*

Dieser Choral (BWV 244, Nr. 17) erklingt unmittelbar vor der Verleugnung Petri, und er ist, gegenüber dem vorausklingenden identischen Choral auf den Text der 5. Strophe (BWV 244, Nr. 15) um einen Halbton tiefer gesetzt (Es-Dur statt E-Dur), um durch diese Transposition das Sinnbild völlig menschlichen Versagens hervorzurufen:

In der Verleugnung Petri ist der Vorsatz *Ich will hier bei dir stehen* einem kläglichen Scheitern ausgesetzt – und die Anlage als «Gemeinde»-Choral in Bachs oratorischer Passion symbolisiert überhaupt das menschliche Scheitern des Vorsatzes, bei Christus zu stehen.

⁶⁴⁷ Einen «weltlich gewendeten» musikalischen Diskurs über die Zeit findet man in Distlers Vertonung des Mörike-Gedichts «Um Mitternacht» im Mörike-Chorliederbuch op. 19, 10 (Vgl. auch die illuminierende Analyse dieses Satzes in: LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 49-59.)

⁶⁴⁸ Dies erinnert an den Welle-Teilchen-Dualismus des Lichts.

«*Nirgendwo kann ich dir entfliehn.*» Oder eröffnet sich hier noch ein anderer, abgründiger, Aspekt: Muss man im Falle des Todes geradezu von einer «Un-Zeit» sprechen, von einer, wenn man die raumhafte Eigenschaft der Zeit mitbedenkt, Dystopie? In dieser «Un-Zeit» jedenfalls ist auch der «*fromme Stand*» gleichgültig geworden – «gleich-gültig»: Er gilt nicht *mehr* als der (vielleicht nur vermeintlich) «*unfromme*» Stand.

In dem «*Augenblick*», den der Bischofstext in den Blick nimmt, ist das «*Lassen*» («*Läß alles, was du hast*», Erster Spruch) nicht mehr freiwillig – es ist unausweichlich: «*Muß alles lassen, was ich fand*»: Was ich sammelte, verstand, dachte und glaubte – hier, an diesem Zeit-Punkt wird es mir entrissen!⁶⁴⁹

Der Tod III:

*Besser als andere solltest du wissen,
daß alle Menschen sterben müssen!
Du standest auf dem Erdenreich
den Aposteln Gottes gleich;
aber mit hoffärtigen Sitten
bist du auf hohem Pferd geritten.
Nun hat sich dein Stolz in Angst gewandt. –
Edelmann, halt her dein Hand!*

IV. EDELMANNDIALOG

Zunächst ist also noch der Bischof der Angeredete: Als «*unrein, stinkenden Hund*» hatte er sich selbst erniedrigt; doch auch er muss sich vom Tod sagen lassen, dass, ebenso-wenig wie die «*Trauer*» (Der Tod I), die *contritio* als Maßnahme der Selbsterhaltung⁶⁵⁰ taugt. Selbst der Bischof entgeht dem Urteil des Todes nicht – und auch nicht dessen Ironie: «*Auf hohem Pferd*» ist ein bitteres Wortspiel, das die Höhe des Bischofs als Fallhöhe entlarvt und sie gegen die Höhe des «*Himmels*» (Erster Spruch) ausspielt – was sich auch als sprachmalerisch «*sprechend*» erweist, indem die Adjektive *hoffärtig* und *hoch* sinnreich assonieren, was ihre paradoxe Semantik umso greifbarer macht.

Überhaupt ist an dieser Stelle die Antwort des Todes sprachlich eng an einen Gesang angelehnt. In den Alliterationen, Assonanzen und Reimen verbirgt sich eine Bedeutungstiefe, die immer wieder das Vermeintliche, die ungenutzten Möglichkeiten anklingen lassen: «*Besser als andere ..., daß alle ...*» – dieses sind «*Klänge*», die erahnen lassen, dass der Bischof eine «*falsche Wahl*» getroffen hat; deren fatale Konsequenzen

⁶⁴⁹ Analog sagt der Siebte Spruch: «*Du mußt auch überwinden.*»

⁶⁵⁰ Der Gedanke, das Gewissen sei die letzte Flucht des Menschen vor dem Gericht, sein «*letzte[r] Griff*» nach seiner Selbsterhaltung taucht auf bei Dietrich Bonhoeffer: BONHOEFFER, Dietrich, *Akt und Sein*, in: DBW II, München 1998, 137.

ebenso klangmalerisch zum Ausdruck kommt: «*Gott – gleich, hoffärtig – hoch, Sitten – geritten, Angst – gewandt.*»

Vierter Spruch:

*O Sünder, wann du wohl bedächtst das kurze Nun,
und dann die Ewigkeit: Du würdst nichts Böses tun!*

Das kurze Nun fasst, im «u» assonierend, prägnant zusammen, was schon oben über die Dimension der Zeit zum Ausdruck gebracht worden war, und erinnert dabei an das «*nû der zît*» Meister Eckhart von Hochheims. Gott und Tod sind beide immer Gegenwart; aber auch die – irdische – Geschichte des Menschen, sein Herkommen vom «*Schleim der Erden*» (Der Kaiser) und sein Hingehen dorthin, dies ist vor Gott nur Gegenwart. Und ebenso ist es – zunächst – auch dem Individuum nur Gegenwart; in dem Augenblick, in dem er – plötzlich – «alles überblickt»: in der Stunde seines Todes – nur ein «*Jetzt*», ein «*kurzes Nun*».

Zugleich jedoch ist dieses kurze Nun geheimnisvoll verbunden mit der Ewigkeit, das «*Jetzt*» ist im selben Augenblick ein «*Stets-bei-mir-Stehen*» (Der Bischof). Damit steht die Textkomposition der Vorstellungswelt Meister Eckharts nahe: «*Das Nun, darin Gott den ersten Menschen schuf, und das Nun, darin der letzte Mensch vergehen wird, und das Nun, darin ich spreche, die sind gleich in Gott und nichts als ein Nun.*»⁶⁵¹

Von hier aus ist der Edelmann der Angesprochene. Die Adjunktion der Sprüche des Cherubinischen Wandersmannes zu den Totentanzversen Johannes Klöckings führt dazu, dass der Edelmann durch den Vierten Spruch bereits als Sünder angesprochen ist, noch ehe er oder der Tod etwas über sein Leben haben verlauten lassen können. Dies lässt sich, im Sinne des oben auf den Personenkreis bezogenen *pars pro toto*, übertragen auf die Gesamtheit der im Totentanz Angesprochenen: Diese Textkomposition geht davon aus, dass alle Menschen der Kategorie des Sünderseins zugehörig sind.⁶⁵²

Der Edelmann:

*Tod, ich bitt, du mögest einhalten!
Laß mich Luft holen vor deinem Schalten!
Meine Zeit hab ich übel verbracht,
Sterben hab ich gering geacht.
Ich dachte nichts als Saufen und Prassen,
schindet' und plagt' mein Untersassen.
Nun soll ich reisen, ob ich nicht will,
und weiß der Reise nicht das Ziel.*

⁶⁵¹ MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 2*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 1, Frankfurt / Main 2008, 31.

⁶⁵² Vgl. das zu «*Tod II*» Gesagte.

Wie zuvor der Bischof, so versucht auch nach ihm der Edelmann in der *contritio* eine letzte Flucht in die Selbsterhaltung: *Tod, «ich bitt, du mögest einhalten»*: Der Tod möge «innehalten», weder Zeit-Punkt noch Ewigkeit sein.

In diesem Sinne eröffnet die Antwort des Edelmannes eine weitere Dimension des «Nun» des Todes: Der Tod ist nicht nur ein «Nun», er ist auch ein Weg, eine unfreiwillige Reise – «*Nun soll ich reisen, ob ich nicht will*» –, ein «Nun», das von (ewiger) Dauer ist. Der Tod setzt den Menschen in *seinem* «Jetzt» «gefangen».

Mit anderen Worten: Was «in Wirklichkeit» nur ein Moment ist, ist für das Individuum «eine Ewigkeit», vielleicht die «Hölle».

Der Tod IV:

*Hättst du dir die Armen mit deinem Gut
zum Fürsprech gemacht, wär dir wohler zu mut;
aber wer durfte von Not und Gebrechen
vor dir großem Herren sprechen!
Deiner Pracht warst du gewärtig,
für mein Kommen wenig fertig ...
nun bist du verstöret gar und ganz. –
Meister Arzt, tritt an zum Tanz!*

V. ARZTDIALOG

Zunächst antwortet der Tod dem Edelmann. Die Idee der Fürsprache durch die Armen knüpft vage an die Empfehlung Jesu Lk 16,9 an, in der von der Fürsprache durch Menschen im Hier und Jetzt im Hinblick auf die Ewigkeit, konkret: auf das Reich Gottes, die Rede ist.

Mit «*deinem Gut*» ist, wiederum im Sinne eines *pars pro toto*, nicht nur pekuniäres Vermögen, sondern jede Begabung und jedes Mandat⁶⁵³, das Menschen in die Pflicht nimmt, «*viel gute Werk*» (Der Tod I) zu tun, zu verstehen.

Auch an dieser Stelle rückt der Aspekt der Zeit ins Zentrum. «*Gewärtig*» und «*fertig*» ist der Angesprochene nicht gewesen im Hinblick auf das Nun des Todes – der in all diesen Zusammenhängen, wie wir gesehen haben, in einem vielschichtigen Sinn als Ausführungsorgan Gottes zu verstehen ist: Der Angesprochene hatte seinen Ort nicht in derselben Raum-Zeit-Dimension Gottes bzw. des Todes – sondern: «*deiner Pracht warst du gewärtig*» – und erfährt sich nun, da der Tod auftritt, aus seiner eigenen Raum-Zeit-Dimension herausgerissen, als «*verstöret gar und ganz*».

⁶⁵³ Im Sinne Martin Luthers und Dietrich Bonhoeffers (BONHOEFFER, Dietrich, *Ethik*, in: DBW VI, München 1992.)

Dies zieht Konsequenzen auf der Kommunikationsebene nach sich: Die Armen können nun⁶⁵⁴ für ihn nicht «sprechen», weil sie auch *mit* ihm nicht «sprechen» konnten. Das Sprechen ist hier paradox, antagonistisch: Die nicht sprechen durften, sind nun ganz verstummt. Dieser Sachverhalt enthält potentiell die Dynamik des Dramas: Der versäumte «Moment» ist uneinholbar. Auch an dieser Stelle begegnet uns auf diese Weise ein Eckhartsches Motiv: «*Einen Augenblick scheiden, ist ewiglich von Gott geschieden.*»⁶⁵⁵

Fünfter Spruch:

*Dein bester Freund, dein Leib, der ist dein ärgster Feind,
er bind't und hält dich auf: Dein bester Freund, so gut er's immer meint!*

Der Silesische Leibspruch steht sinnfällig in der Mitte des Arztdialoges; in ihm geht es um das Paradoxon einer simultanen Freund-Feind-Beziehung des Menschen zu seinem eigenen Leib. Auch diese Stelle scheint auf den ersten Blick gnostisch-dualistische Züge zu tragen; ebensogut aber kann man den «Leib» an dieser Stelle, gemäß der *par-pro-toto*-Struktur, in einem umfassenderen Sinne, nämlich im Sinne des Paulinischen «sark» oder der Lutherischen «Welt» verstehen.⁶⁵⁶ In ähnlicher Weise, in der im Dritten Spruch «Ich» und «Welt» identifiziert werden – «*So laß die Welt und dich zur linken Seite stehn*» – scheint «dein bester Freund, dein Leib» auf die Unteilbarkeit der «Person» hinzudeuten.

Der Arzt:

*Ich bin dein Widerpart gewesen,
half manchen Menschen vor dir genesen,
die schwer in Seuchen litten Not.
Kommst du nun zu mir selber, Tod,
da hilft nicht Kunst noch Arzenei,
fühl gar umsonst den Puls dabei ...
Mein Schwachheit willst du all besehen;
welch Urteil wird mir da geschehen?*

Im Arztdialog kommt es zur unverhüllten Gegenüberstellung der beiden Hauptantagonisten. Der Verteidiger des Lebens⁶⁵⁷ – «*Ich bin dein Widerpart gewesen*» – steht dem Advokaten des Sterbens gegenüber. Alle bisher alludierten Antagonismen materialisieren sich an dieser Stelle; es ereignet sich eine «*jähe*»⁶⁵⁸ «*Implosion*» des Gegensatzes

⁶⁵⁴ Im jetzigen Nun, im entscheidenden Augenblick!

⁶⁵⁵ MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 12*, in: LARGIER, *Meister Eckhart*, 481.

⁶⁵⁶ Diese Frage betrifft letztlich Luthers Anthropologie, die zurückgeht unter anderem auf Röm 8,1-17, nach der – nach lutherischer Auffassung – die paulinische Unterscheidung zwischen pneuma und sark keine Unterscheidung zwischen Dimensionen innerhalb eines Menschen markiert, sondern die *ganze* Person in ihrem Gottesbezug definiert.

⁶⁵⁷ Nicht im theologischen, sondern im «*weltlichen*», im «*diesseitigen*» Sinne.

⁶⁵⁸ Der Kaiser, s.o.

zwischen Leben und Tod: In ironischer Inversion von 1. Kor 15,55 überwältigt der «Tod den Feind des Todes»: «*Kommst du nun zu mir selber, Tod?*»

Geradezu atemberaubend nimmt sich der Euphemismus aus, der diesen Vorgang, der ja nichts anderes ist als ein Vorgang extremer Gewalt, zum Ausdruck bringt: «*Mein Schwachheit willst du all besehen.*»

Die rhetorische Schlussfrage klingt dagegen geradezu schmerzlich, nicht als eine offene *Frage*, sondern als eine offene *Wunde*: «*Welch Urteil wird mir da geschehen?*»

Der Tod V:

*Gerechter Wahrspruch soll dir werden
nach deinen Werken hier auf der Erden.*

All dein Tun liegt Gott offenbar:

*Du brachtest manchen in Leibesgefahr,
Arme und Kranke schatztest du schwer,
gabst dein Wissen nicht billig her*

und prunktest hoch in Gelehrsamkeit. –

Kaufmann, schnell, mach dich bereit!

VI. KAUFMANNSDIALOG

Die Logik von Tun und Ergehen, die in fast allen Dialogen anklingt, manifestiert sich in der Antwort des Todes auf die Einrede des Arztes am deutlichsten, «*nach deinen Werken hier auf der Erden / all dein Tun liegt Gott offenbar*»; doch noch bleibt offen, ob es sich um eine kausal einlinige «Theologie der Werkgerechtigkeit» handelt, oder ob nicht vielmehr das «Tun als Frucht des Seins» (Mt 7,16) im Hintergrund steht.

Auffällig ist die inhaltliche Nachbarschaft der beiden *vocationes*, der des Arztes zu dem der Geistlichkeit. Beide werden durch das Bild der eigenen vermeintlichen Höhe – also eigentlich ihrer Fallhöhe – als verwandt markiert: «*Und prunktest hoch in Gelehrsamkeit*» ist ein Echo auf «*bist du auf hohem Pferd geritten* (Der Tod III – Antwort an den Bischof).

Sechster Spruch:

*Der Reiche dieser Welt, was hat er für Gewinn,
daß er muß mit Verlust von seinem Reichtum ziehn?*

Die Frage des Sechsten Spruches ist lakonisch und scheint bereits auf den ersten Blick ohne weiteres verständlich: Welchen Gewinn trägt der Reiche in seinem Tod davon? Doch der Kontext der Frage lädt diese mit einem enormen Mehrwert auf. Den Antagonismus, besser: die paradoxe Antinomie von Gewinn und Verlust – wie sie der Erste Spruch exponiert hatte – «*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst*» –, nimmt der Sechste Spruch auf und spitzt sie durch die dem Reichen angedrohte Sanktion – «*daf*ß

er muß mit Verlust von seinem Reichtum ziehn» – zu: Aus Sollen und Können wird Zwang und Müssten.

Es handelt sich hier um dieselbe sprachliche Dynamik wie in der Eröffnung des Totentanzes: «*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst.*» Auch dort hatte es sich um eine als Antagonismus verkleidete Antinomie gehandelt, welche die zweite Zeile vertieft hatte: «*Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekömmst.*»

Der Sechste Spruch ist somit eine inhaltliche – nicht aber geometrische – Achse des Ganzen, an dem das Werk gleichsam von neuem beginnt.

Ebenso wie der Bischofsdialog weiter geht als bis zu einer bloßen Obrigkeitkritik, so geht auch der Sechste Spruch über eine bloße Sozialkritik hinaus: Das *pars-pro-toto*-Prinzip gebietet es, den «*Reichen*» als Metapher eines «*Reichtums*» im allerweitesten Sinne⁶⁵⁹ zu verstehen.

Der Kaufmann:

*Wie sollt ich für dich bereitet sein!
Ich tat mein Geld in Häuser hinein,
meine Böden sind voll Kornes getragen,
meine Ware liegt auf Schiffen und Wagen ...
Hab selbst viel schwere Fahrt getan –
doch keine ging so hart mich an.
Könnt ich mein Rechnung klar abschließen,
möcht mich der Tod nicht so verdrießen.*

Die Eingangsfrage ist zwar ihrer grammatischen Struktur, nicht aber ihrer gemeinten Aussagen nach, eine Frage: «*Wie sollt ich für dich bereitet sein*» ist ein Echo der Aussage des Todes, «*Für mein Kommen wenig fertig*» (Tod IV) gegenüber dem Edelmann.

Auch in anderer Hinsicht erweist sich der Kaufmannsdialog als eine Metamorphose des Edelmanndialogs; er ist eine weitere Meditation der Frage der Raum-Zeit-Dimension. Der Edelmann hatte eingestanden: «*Nun soll ich reisen, ob ich nicht will, und weiß der Reise nicht das Ziel*»; der Kaufmann bekennt: «*Hab selbst viel schwere Fahrt getan / doch keine ging so hart mich an*»; auch er erlebt die zur Ewigkeit gedehnte Gegenwart, kann kein Ende des Zustandes des Todes erkennen und fürchtet eine Ewigkeit in der Finsternis, die das Gegenteil ist von Licht, Durchsichtigkeit und Klarheit: «*Könnt ich mein Rechnung klar abschließen.*»

Der Tod VI:

*Wer ehrlich seinen Handel führt, der
nicht mehr aufschlägt, als ihm gebührt,*

⁶⁵⁹ Vgl. Mt 5,3.

*dem wird Gerechtigkeit geschehn,
wenn alle vor dem Richter stehn.
Hast du auf keinen Trug gedacht,
so ist dein Rechnung wohl gemacht,
braucht keine Ziffer mehr hinein. –
Komm her, Landsknecht, ich warte dein!*

VII. LANDSKNECHTSDialog

Die Respons des Todes auf die Klage des Kaufmanns ist, gegenüber der auf die Klage des Edelmanns, überraschend: Nicht bestätigt er, wie in allen Dialogen bis zu diesem Zeitpunkt, die Selbstbezeichnung des Angeredeten – «*Ich tat mein Geld in Häuser hinein ...*» –, sondern er hält sie offen: «*Wer ehrlich seinen Handel führt / nicht mehr aufschlägt, als ihm gebührt / dem wird Gerechtigkeit geschehn / wenn alle vor dem Richter stehn*». Bei diesen Worten muss es sich keineswegs um eine ironische Wendung handeln; denn der Schluss der Ansprache, «*ist dein Rechnung wohl gemacht, braucht keine Ziffer mehr hinein*», scheint mit der Möglichkeit zu rechnen, dass der Kaufmann zwar «*Geld in Häuser hinein*» getan habe, dabei aber nicht zwingend unredlich vorgegangen sein muss: «*Hast du auf keinen Trug gedacht.*»

Siebter Spruch:

*Freund, streiten ist nicht g'nug, du mußt auch überwinden,
wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden!*

Der Siebte Spruch ist eine Metamorphose des Ersten Spruchs,
«*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst!*
Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekommst!
Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht.

Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht!», wie wir es in der Besprechung des Ersten Spruchs bereits angedeutet hatten. Worin das auf den ersten Blick passive «*Loslassen*» und «*Verschmähen*» besteht, wird im Siebten Spruch präzisiert: Es scheint passiv, ist aber gleichwohl eine Aktion, ein Kampf: Das «*Loslassen*» besteht in aktivem «*Überwinden*». Die Verben, die sich in der Isolation des Ersten vom Siebten Spruch als antagonistisch widersprechen würden, erweisen sich im Zusammenklang von Erstem und Siebtem Spruch als komplementär: «Die Überwindung führt zum endgültigen Besitz.» Endgültig – im tiefsten Sinne dieses Wortes – ist der Widerspruch aufgehoben in der Synthese der zweiten Zeile: «*Ew'ge Ruh und ew'ger Frieden.*» Der Ausdruck *Ew'ge Ruh und ew'ger Frieden* ist natürlich ein Topos, doch es sind Worte, die noch einen ganz anderen Klang haben, hört man sie im Zusammenhang mit Hugo Distlers eigener Biographie.

Exkurs: Ein Brief im Spiegel des Totentanzes

Der Theologe und Zeitgenosse Hugo Distlers, Dietrich Bonhoeffer, schreibt nach dem Suizid des Komponisten einen Kondolenzbrief an dessen Ehefrau, in dem die Worte Ruhe und Frieden die Funktion eines Telos einnehmen. Der Brief sei deshalb an dieser Stelle ein weiteres Mal ungetkürzt wiedergegeben und im Hinblick auf das Motiv der Ruhe hin kommentiert:

«Sehr verehrte gnädige Frau!

Sie kennen mich nicht, und ich habe auch Ihren Mann leider nicht gekannt, aber ich habe seine Musik geliebt, und ich habe von seinem Sterben gehört, und so möchte ich Ihnen gerade als einer der vielen Unbekannten schreiben, die am Leben und Sterben Ihres Mannes und nun an Ihrem Schmerz tiefen Anteil nehmen.»

Die Eröffnung des Briefes stellt Leben und Sterben des Briefobjektes in einer Weise einander gegenüber, die dessen Leben und Sterben fast in einem Zusammenklang erklingen lassen, so dass dieses besondere, einmalige Sterben wie ein notwendiger Teil dieses besonderen, einmaligen Lebens erklingt: Als habe sich in diesem Leben dieser Tod abgezeichnet. Das Resultat dieses Zusammenklangs ist aber kein Einklang, sondern eine Dissonanz: Der Schmerz, der nicht ein allgemeiner Topos bleibt, sondern der sich manifestiert im Schmerz der hinterbliebenen Ehefrau Hugo Distlers, Waltraut Distler. An diesem Schmerz nimmt der Autor des Briefes Anteil – «An-Teil» –, d.h. er macht sich selbst zu einem Teil dieses Schmerzes. Damit nimmt er zugleich Anteil an diesem einen Leben und diesem einen Sterben, die diesen Schmerz hervorgerufen haben, er macht sich selbst zu einem Teil dieses Lebens und Sterbens.

«Vorgestern hörte ich die Musikalischen Exequien, die Ihr Mann selbst aufführen wollte und die nun seinen Tod beklagten und alle die um ihn Betrübten trösteten. Als der Chor von der Ruhe der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten, da war es wie eine Bitte der Lebenden für den Toten und wie ein Segen des Toten für die Lebenden, der alle Selbstanklagen zum Schweigen bringt und den Sinn auf das Letzte ausrichtet.»

Der Autor – und damit beginnt der Corpus des Briefes – berichtet ein eigenes Erlebnis, dem, in Bezug auf den Briefanlass, eine tief symbolische Bedeutung innewohnt. Es handelt sich um die Aufführung eines Werkes, das gattungsgeschichtlich ein Requiem, also eine Totenmesse, darstellt, das der Verstorbene *selber* hatte musizieren wollen und das nun *über* ihn musiziert wird. Dadurch kommt es zu einer Konstellation, die vergleichbar ist mit der in einer Frage gekleidete Aussage des Arztes im Totentanz: «*Kommst du nun zu mir selber, Tod?*». Das Subjekt der Handlung ist zum Objekt der Handlung geworden.

«Wer um das Lebenswerk und den Tod Ihres Mannes weiß, der wird bei seinen Gedanken über Gegenwart und Zukunft nicht mehr daran vorbeikommen.»

Wie schon in der Eröffnung des Briefes stehen Leben und Tod auch hier in unmittelbarer Nachbarschaft – das eine gewissermaßen untrennbarer Teil des anderen – nicht nur so, als habe sich dieser Tod in diesem Leben abgezeichnet, sondern auch, als ob dieses Leben in diesem Tod sich fortsetzte. In diesem Augenblick wird das Schicksal dieses einen Individuums in einen größeren Zusammenhang gestellt: Gedanken über

Gegenwart und Zukunft im Blick auf die besonderen Zeitläufte, von denen das Schicksal dieses Einen nicht isoliert werden kann.

«Der Gedanke an den Frieden und die Ruhe, die Ihr Mann sich durch so tiefe Dunkelheit hindurch erobert hat und wohl nur noch so erobern konnte, möge unsere Herzen festigen und uns dazu auffordern, den Menschen um uns herum schon auf dieser Erde zu dem Frieden und der Ruhe zu helfen, die im Kreuz und in der Heiligen Schrift allein zu finden sind.»

Auf die Gedanken über die Verflochtenheit des Schicksals des Einzelnen in die Dimensionen von Gegenwart und Zukunft erfolgt die *climax* des Briefes: In Worten vom Frieden und der Ruhe ist die Erlösung von einem Leben beschrieben, das wesentlich von Dunkelheit geprägt gewesen war. Diese Erlösung war und ist gleichzeitig der Höhe- und Kulminationspunkt dieses Lebens.

Doch der Gedanke an die Ruhe bringt den Brief nicht zum Stillstand, sondern motiviert eine neue Bewegung: Ausgehend vom Erlebnis eines einzelnen Lebens bewegen sich seine Gedanken in Richtung auf das Leben aller Lebenden, überschreiten dabei den Kreis, den der Schreiber und seine Leserin bilden, und öffnen den Horizont, in welchem dem Schreiber und der Leserin alle Menschen anbefohlen sind.

Und parallel zu der Einheit von Ruhe und Frieden als dramatischer *climax* des beschriebenen Lebens steht der «Schlussstein» des Briefes: das Wort vom Kreuz, das synkdochisch für Jesus Christus steht.

«In ehrerbietiger Teilnahme
grüßt Sie Ihr sehr ergebener Dietrich Bonhoeffer»⁶⁶⁰

Der Briefschluss bestätigt die Haltung der Anteilnahme und sorgt auf diese Weise für eine Inklusion des Briefkorpus: Eröffnung und Beschluss «konfirmieren» die Haltung der Anteilnahme und schließen den Inhalt des Briefes – den Schmerz der Witwe Hugo Distlers *und* dessen Leben und Sterben – in diese Haltung ein. Auf diese Weise ist die Haltung der Anteilnahme sowohl am Schmerz wie auch an Leben und Tod theologisch in die Nähe der Stellvertretung gerückt. Der Autor des Briefes steht an der Seite, wenn nicht gar an der Stelle der Trauernden und auch des Toten, indem er deren Leid mitträgt, dieses Leid aber auch bedeutungsvoll und fruchtbar werden lässt für alle Menschen.⁶⁶¹ Dass sich dies alles unter dem Bild des gekreuzigten und im Wort (und Sakrament) verkündigten Jesus Christus abspielt, ist Hinweis darauf, dass solche Stellvertretung nur tragfähig ist angesichts der «Ur-Stellvertretung» Jesu Christi.

«Ruhe» und «Frieden» erweisen sich unter dem Bild des Gekreuzigten nicht als «Stillstand» und «Abwesenheit», sondern als Ziel und Bestimmung des Menschen, als dessen Gleichgestaltung mit Jesus Christus.

⁶⁶⁰ Dietrich Bonhoeffer an Waltraut Distler, 15. November 1942, zit. nach: DBW XVI, 368f.

⁶⁶¹ Wie sehr diese Überlegung naheliegt, zeigt der Satz Dietrich Bonhoeffers aus seiner Ethik: «Weil Jesus – das Leben, unser Leben – als der Menschgewordene [sic] Sohn Gottes stellvertretend für uns gelebt hat, darum ist alles menschliche Leben durch ihn wesentlich stellvertretendes Leben.» BONHOEFFER, Dietrich, *Ethik*, in: DBW VI, München 1992, 257.

Der Brief Dietrich Bonhoeffers an Waltraud Distler erweist sich, so gelesen, als ein entscheidendes hermeneutisches Instrument der Interpretation des *Totentanz'* op. 12, 2 vor dem Hintergrund der Biographie Hugo Distlers.

Der Landsknecht:

*Ich weiß, mich meinet der Tod.
Schuf andern oft Todesnot –
nun hat sich das scharfe Schwert
wider mich selber gekehrt.
Will denn niemand mir Gnade geben?
Ich bitt dich, Tod, laß mich noch leben,
laß mich noch Gotte dienen baß⁶⁶²,
den ich bei meinem Handwerk vergaß!*

Der «antagonistische Parallelismus», der die Dialektik des individuellen Handelns gegenüber anderen und des Handelns des Todes gegenüber dem Individuum ausdrückt,⁶⁶³ findet sich hier zum letzten, abschließenden Mal, «*Schuf andern oft Todesnot / nun hat sich das scharfe Schwert / wider mich selber gekehrt.*», die Schärfe dieses Vorgangs in «anschaulichen» Alliterationen abbildend: «*Schuf / scharfes Schwert.*

Auf diese Weise steht dieser Dialog an einer Schnittstelle; ihm folgt noch der Schiffmannsdialog, der dem Muster, dem die Dialoge bis zu dieser Stelle weithin folgten, treu bleibt – «männliche Person – Beruf – Bekenntnis – Urteil» –; in der Folge aber ändern sich zunächst die Umstände und die Reaktionen, danach der Personenkreis; gleichzeitig nimmt die Theologie eine klarere Färbung an. «*Um die völlige Gleichheit vor dem Tod zu repräsentieren, werden auch die nicht-ständischen und berufsunspezifischen Lebensalter in diesen Tanz des Todes gezogen ...»*⁶⁶⁴

Der Tod VII:

*Tritt nur hervor, dir hilft kein Klagen;
mußt deinen Packen selber tragen;
glaub schon, er lastet dir genug.
Dein Werke zeugen ohne Trug,
was Gut und Böses du getan;
der Lohn wird dir bemessen dran.
Niemand kann dich vom Urteil lösen. –
Schiffmann, dein Zeit ist hie gewesen!*

⁶⁶² = besser.

⁶⁶³ Z.B. «*Mußten Könige, Fürsten, Herren / sich vor mir neigen und mich ehren / daß ich nun soll ohn Gnade werden / gleichwie du, Tod ... / Der ich der Menschen Haupt und Schirmer / du machst aus mir ein Speis der Würmer*» (Der Kaiser); «*Kommst du nun zu mir selber, Tod?*» (Der Arzt); «*Hab selbst viel schwere Fahrt getan / doch keine ging so hart mich an*» (Der Kaufmann).

⁶⁶⁴ KAISER, Gert, *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Frankfurt 1995, 21.

VIII. SCHIFFMANNSDIALOG

Zunächst wird der Landsknecht angesprochen. Ebensowenig wie weiter oben die Trauer (Der Tod I) oder die *contritio* (Edelmann dialog) verhilft hier das Klagen des Landsknechts – «*Will denn niemand mir Gnade geben?*» –, dem Tod zu entrinnen. Im Schiffmannsdialog war der Lohngedanke bisher am deutlichsten hervorgetreten: «*Was Gut und Böses du getan; der Lohn wird dir bemessen dran.*».⁶⁶⁵ In der Antwort des Todes auf die Einrede des Landsknechts wird dieser Gedanke zugespitzt: Neben dem Tun-Ergehen-Zusammenhang scheint keine andere eschatologische Dimension zu existieren; niemand ist da, der einem die Last abnimmt: «*Mußt deinen Packen selber tragen.*» – Immerhin, auch hier scheint die Möglichkeit eines positiven Ausgangs nicht gänzlich ausgeschlossen: «*Dein Werke zeugen ohne Trug / was Gut und Böses du getan / der Lohn wird dir bemessen dran*»; auch diese Schlussfolgerung des Todes ist, ebensowenig wie die des Kaufmannsdialogs – «*Hast du auf keinen Trug gedacht / so ist dein Rechnung wohl gemacht*» – zwingend ironisch zu verstehen.

Bemerkenswert an dieser Stelle ist der «interpretatorische Zirkel» der «Werke» gegenüber sich selbst; nicht «zeugen» sie von einer «Gesinnung», sondern sie zeugen von sich selbst: «*Dein Werke zeugen ..., was ... du getan.*» Diese Autoreferentialität könnte so zu verstehen sein, dass die «Handlungen» des Landsknechts – als *par-pro-toto* aller Menschen – gerade nicht von seinem «Wesen» unterschieden werden können, wie es Denkmodelle vorsehen, die zwischen dem Menschen und seinem Verhalten einen Unterschied machen; sondern des Menschen Handlungen sind Teil seiner selbst und nicht bloß dessen Zeugnis.⁶⁶⁶

Achter Spruch:

*Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist,
das Schiff dein Leib, die Seel ist's, die nach Hause reist.*

Der Bischofsdialog hatte gezeigt, wie der Zeitpunkt des «Jetzt» Gottes und des Todes dem davon Betroffenen wie eine «Ewigkeit» erscheint: nicht als plötzliche Erlösung, sondern von quälender Dauer. Ein komplementärer Aspekt der Zeitdimension zeigt sich auch im Achten Spruch. Auch wo der Tod statt eines «Urteils» (Der Tod VII) ein Heimkommen «nach Hause» ist, vollzieht sich dieses nicht als bloßer Moment, der sich dem individuellen Erleben sofort wieder entzieht, sondern als eine «Heimreise»: «*Die Seel ist's, die nach Hause reist.*» Welt und Leib sind hier nicht mehr negativ konnotiert, sondern sie sind selbst das Medium der Reise nach dem Zuhause des Menschen. Auch der Mensch, der nach Hause kommt, erlebt das Jetzt des Todes als in die Dimension

⁶⁶⁵ Vergleichbar mit der Unerbittlichkeit des Tun-Ergehen-Zusammenhangs des Kaufmannsdialogs: «*Nach deinen Werken hier auf der Erden. / All dein Tun liegt Gott offenbar.*»

⁶⁶⁶ Falls Apk 14,13 («denn ihre Werke folgen ihnen nach») in einem ähnlichen Sinn zu verstehen ist, könnte man in der Ansprache des Todes an den Landsknecht einen versteckten Rückgriff auf diesen Vers erkennen.

der Zeit erstreckt, es nimmt ihn subjektiv als Reise wahr, «*die Seel ist's, die nach Hause reist*», und zugleich als Erwachen einer Erinnerung – «*nach Hause*» –: Tod ist hier nicht Transformation in etwas unbekanntes Neues hinein, sondern die Rückkehr an den «eigentlichen» Ort des Menschen: Zu Gott, von dem die Seele ausgegangen ist, kehrt sie wieder zurück.

Was in diesen Texten im Zusammenhang mit der Dimension der Zeit, genauer: den Dimensionen der Zeit, ausgebreitet wird, erinnert in vielerlei Hinsicht an die Zeitphilosophie, besser: die Zeittheologie, Meister Eckharts. Meister Eckhart bündelt, wie wir im Edelmann dialog gesehen haben, die Begrifflichkeit der Zeit in dem Begriff des *nū*, auch er unterscheidet zwischen drei Dimensionen des *nū*: der des *nū der zīt*, des «*Augenblick[s], der innerhalb der Zeit ist, mithin also flüchtig, keine Dauer umfassend ...*»⁶⁶⁷, so dann dem ewigen *nū*⁶⁶⁸, und schließlich gerade dem «*Absehen auf größere*⁶⁶⁹ Zeiteinheiten»⁶⁷⁰, das mit einem «*negativ[en] nū*»⁶⁷¹ identisch ist.

Das ewige *nū* «*kann sich*» – und dies ist eine Beobachtung, die auch durch die Texte des *Totentanzes* hindurchscheint – «*durch das kleinste zeitliche Jetzt hindurch eröffnen*»⁶⁷² Mit anderen Worten: «*Dieses ewige Nun ist, bildlich ausgedrückt, die zum Punkt verdichtete Zeit, die keinerlei Erstreckung besitzt, weder zeitlich noch räumlich, und entsprechend auch nicht in den Kategorien von Sukzession oder Ausstehendem zu denken ist. Alles ist in ihm beschlossen und zugleich auch immer neu.*»⁶⁷³ Das bedeutet: «*Das Nun, darin Gott den ersten Menschen schuf, und das Nun, darin der letzte Mensch vergehen wird, und das Nun, darin ich spreche, die sind gleich in Gott und nichts als ein Nun.*»⁶⁷⁴

Führt man diesen Gedanken aber weiter, so zeigen sich auch Differenzen zwischen der Theologie des *Totentanzes* und der Theologie Meister Eckharts: Während die Eschatologie des *Totentanzes* auf das Jenseits ausgerichtet ist, entfaltet sich die Eschatologie Meister Eckharts schon im Diesseits, im Hier und Jetzt jedes Einzelnen. «*Aus diesem Aspekt der Nähe Gottes leitet sich auch eine, wenn man so will, spezielle Eschatologie Eckharts her, die ganz und gar nichts Vertagendes, Jenseitsorientiertes oder Apokalyptisches an sich hat. Vielmehr deutet er eschatologische Aussagen der Heiligen Schrift als jeden unmittelbar betreffend. Dafür das Reich Gottes nahe ist, bedeutet, dass die Gnade jeden jederzeit treffen kann, wenn er sich denn nur Gott zuwendet. ... Anfang, Ende und Gegenwart sind für Eckhart ... ja ohnehin im gegenwärtigen, ewigen Nun beschlossen ...*»⁶⁷⁵

⁶⁶⁷ WALTHER, Markus, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik. Eine vergleichende Fallstudie zu Christentum und Islam anhand der Texte von Meister Eckhart und al-Ğazālī*, Würzburg 2018, 279.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Sic! – Muss heißen: «von größeren».

⁶⁷⁰ A.a.O., 280.

⁶⁷¹ Ebd.

⁶⁷² A.a.O., 282 («... aber es ist doch in keiner Weise mit ihm zu identifizieren», ebd.)

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 2*, in: LARGIER, Niklaus, *Meister Eckhart I*, 31.

⁶⁷⁵ WALTHER, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 287.

Dieses «individuelle, unmittelbare Betreffen» ist auch in den Texten des *Totentanz' op. 12, 2* in Bezug auf die tanzenden Figuren beschrieben; zugleich aber ist der Tod eine *krisis*, die das Nachfolgende als Resultat des Vorangegangenen herausstellt. Und dann ist es wohl auch so, dass der Totentanz als *gemeinsame* Bewegung *Einzelner* beschrieben wird, eine Bewegung, die die delikate Balance zwischen Individualität und Kollektivität aushält, ohne das eine gegenüber dem anderen zu gewichten.

Noch ein weiterer Bezug zur mystischen Literatur, zu Johannes Tauler und Daniel Sudermann, lässt sich aus dem Achten Spruch heraushören, indem dieser als ein fernes Echo auf das Lied *Es kommt ein Schiff, geladen*⁶⁷⁶ gelesen werden kann, in dem die Inkarnation Christi im Bild der Schiffsreise beschrieben wird. Der Achte Spruch beschreibt eine zu dieser Reise komplementäre Bewegung: die Reise des Menschen Christus entgegen – die anabatische Antwort auf die Katabasis Gottes.

Der Schiffer:

*Ich weiß nicht, Tod, wie es konnt geschehn –
ich hab dich oft mir nah gesehn;
aber wenn ich an Land gesessen,
war aller guter Vorsatz vergessen.
Mein alter Adam, frech und geil,
betrog mich um mein besser Teil.⁶⁷⁷
Nun steh ich in der Sünden Not,
hilf mir, lieber Herr, durch deinen Tod!*

Die helle Stimmung, durch die der Achte Spruch im Bild der «*Seele, die nach Hause reist*», auf die Rede des Schiffers vorauswirft, verfinstert sich mit den Worten des Schiffers zunächst «*jäh*».

Die erste Hälfte der Schiffersrede erinnert an den «antagonistischen Parallelismus» der Landsknechtsrede – «*schuf andern oft Todesnot / nun hat sich das scharfe Schwert wider mich selber gekehrt*» –, bewegt sich aber von hier aus in eine andere Richtung: «*Ich hab dich oft mir nah gesehn / aber wenn ich an Land gesessen / war aller guter Vorsatz vergessen.*» Hier wird kein Parallelismus des eigenen Handelns in der Vergangenheit mit dem gegenwärtigen Handeln des Todes ausgedrückt, sondern Vergegenwärtigung und Vergessen: «*Ich hab dich oft mir nah gesehn ... aller ... Vorsatz vergessen.*»

Gegen Ende aber lichtet sich die Strophe. Obwohl die Terminologie im Bedeutungsfeld der «*Sünde*» verbleibt, wohnt dieser Begrifflichkeit ein Potential inne: «*Vergessen*» ermöglicht umgekehrt Erinnerung und Heimkommen; der alte Adam kann ersäuft werden (Luther), die Sünde kann vergeben werden. Zum ersten Mal in diesem Werk scheint ein erlösungstheologischer Ansatz auf.

⁶⁷⁶ S.u.

⁶⁷⁷ Vgl. Lk 10,42.

Der Tod VIII:

*Hätt'st du Gottes Wort von Jugend an
recht vor deine Augen getan
und fleißig dein Werk danach geübt
so ständst du nicht um dich selber betrübt.
Du sahst genugsam das End vor Augen;
nun will dein Reue wenig taugen.
Zieh ein die Segel, laß dein Sach! –
Komm, frommer Mann, folg mir gemach!*

IX. KLAUSNERDIALOG

Doch diese erlösungstheologische Hoffnung wird – wiederum: «jäh» – zerstört. Es ist der den Irrealis ausdrückende Konjunktiv II des ersten Wortes, der sie – in der Antwort des Todes an den Schiffer – infrage stellt: «*Hätt'st du Gottes Wort von Jugend an.*» Gemeint ist: Was auf der «Zeitgeraden» des Lebens nicht geübt wurde, kann im «Punkt» des Todes nicht eingeholt werden; das Jetzt ist wirkliches Jetzt, dem jede zeitliche Erstreckung, die Versäumtes nachzuholen erlaubte, abgeht. Auch hier taugt die *contritio* nicht als *remedium*.

Im Gegensatz zum Kaufmannsdialog sind «Werke» an dieser Stelle nicht Ursache des Heils («*dem wird Gerechtigkeit geschehn*», Der Tod VI), sondern vermittelndes Scharnier zwischen Haltung und Heil («*dein Werk danach geübt*»). Die Haltung selbst besteht in der Einstellung zu Gottes Wort, die aber sofort greifbare Gestalt annimmt. «*Vor Augen haben*» meint: anschauen können, Gottes gewärtig sein, in seiner Gegenwart leben. Gottes hätte der Schiffer «*von Jugend an*», also sein Leben lang, gewärtig sein sollen, doch nicht nur Gottes, auch seines eigenen Todes, seiner eigenen Sterblichkeit: «*Du sahst genugsam das End vor Augen.*»

Wie schon früher im Kaiserdialog scheinen auch an dieser Stelle Gott und der Tod wieder zu einer Person zu verschmelzen: Der im Indikativ der Wirklichkeit Gottes lebt, lebt zugleich im Imperativ des *memento mori*. Wer die Gegenwart des einen verdrängt, verdrängt mir ihr auch die Gegenwart des anderen.

In der Antwort des Todes geht es also nicht um «Werkgerechtigkeit», sondern um «Gottvergessenheit». Diese markiert der Tod als «unvergebar»: Wenn der Mensch im «Jetzt» Gottes nicht ist, ist auf diese Weise auch Gott diesem Menschen nicht «gewärtig»; dann ist keine Instanz präsent, die vergeben könnte.

Neunter Spruch:

*Das überlichte Licht schaut man in diesem Leben
nicht anders, als wenn man schier ins Dunkle sich begeben.*

Der Klausnerdialog wird unterbrochen durch einen – im Wortsinne – *mystischen* Spruch. Mußt – die Augen schließen, «*ins Dunkle sich begeben* –, das muss demnach der, der ans «*Licht*» gelangen will.

Bei diesem Licht handelt es sich nicht um eine gnostische Erleuchtung, sondern um eines, das das menschliche Fassungsvermögen ganz und gar übersteigt; es ist – die Hyperbel «*überlicht*» bringt es zum Ausdruck – die Gottesbegegnung.

Einer Hyperbel ganz ähnlicher, durch einen Komparativ konstruierter, Struktur wird sich wenige Strophen später der Dreizehnte Spruch bedienen: «*Die Seele, die noch kleiner ist als klein.*» Auch dort wird es um die *unio mystica* gehen: «*Wird in dem Himmelreich ... sein.*»

Der Neunte Spruch aber entfaltet vor dem Hintergrund des Ersten Spruches eine bemerkenswerte Dialektik. «*Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht. / Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht*», hatte es dort in antynomer Ausdrucksweise geheißen. Der Neunte Spruch führt durch die Antonymie hindurch geradewegs in die Antinomie hinein: Der ins Licht will, muss ins Dunkle.⁶⁷⁸

Das Paradox löst sich nicht auf, wenn man versucht, zu lesen: «*Muß erst ins Dunkle sich begeben*». Hier ist nicht von jenseitigem Leben die Rede, das *per aspera ad astra* zu erreichen wäre, sondern es existiert beides im selben Augenblick: das Leben hier und das in Ewigkeit, das Dunkel und das Licht.

An dieser Stelle zeigt sich wieder eine größere Nähe zu Meister Eckhart. Dessen Eschatologie zeichnet, wie wir gesehen haben, eine Diesseitsbezogenheit aus, die «*gar nichts Vertagendes, Jenseitsorientiertes oder Apokalyptisches*» an sich hat, sondern «*eschatologische Aussagen der Heiligen Schrift als jeden unmittelbar betreffend*» deutet.⁶⁷⁹ Deshalb noch einmal: «*Dass das Reich Gottes nahe ist, bedeutet, dass die Gnade jeden jederzeit treffen kann, wenn er sich denn nur Gott zuwendet. ... Anfang, Ende und Gegenwart sind für Eckhart ... ja ohnehin im gegenwärtigen, ewigen Nun beschlossen ...*»⁶⁸⁰ Der «*ins Dunkle sich begibt*», schaut jetzt – «*in diesem Leben*» – «*das überlichte Licht.*»

Hier ist erneut ein «*Paradox zweiter Ordnung*»⁶⁸¹ erreicht. Zuerst begegnete uns das Widerspiel von Passion und Aktion des Ersten Spruches im Gegenüber des Siebten Spruches: Die Welt passiv loszulassen und sie gleichzeitig aktiv zu überwinden war die erste Stufe der Dialektik. An dieser Stelle aber wird einerseits gleichsam auch die Weltüberwindung überwunden (in *diesem Leben*), andererseits auch die Ausrichtung zum Licht mit der Gleichzeitigkeit ihres Gegenteils – *ins Dunkel* – verbunden.

⁶⁷⁸ In ein ganz ähnliches Paradox führt der Spruch: «*Mensch, so du willst das Sein der Ewigkeit aussprechen / so mußt du dich zuvor des Redens ganz entbrechen.*» (Cherubinischer Wandersmann, Zweites Buch, Nr. 68).

⁶⁷⁹ WALTHER, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 287.

⁶⁸⁰ Ebd.

⁶⁸¹ Vgl. die entsprechende Explikation im Exordium.

Der Text deutet, gerade indem er das Unaussprechliche selbst unausgesprochen sein lässt, auf das, was jenseits von Lassen und Überwinden, jenseits von Licht und Dunkel, jenseits jeder nur denkbaren Möglichkeit liegt: Gott selbst ist der, der herabsteigt, nicht erst «dort», sondern schon ins Hier und Jetzt. Der Text macht – im Wortsinne – anschaulich, dass «das Paradoxon ... ein Grenzphänomen oder genauer gesagt ... ein Phänomen der Grenzüberschreitung»⁶⁸² ist, «das die Leser durch ihre performative Kraft, dazu bewegt, als rationale und unabänderlich gedachte Auffassungen im Zeichen ... Widersinnigkeit neu zu definieren.»⁶⁸³

Der Klausner:

*Das Sterben bringt mir wenig Leid;
wär ich nur recht von Grund bereit
und mein Gewissen frei und rein!
Oft brach der Böse bei mir ein
mit Anfechtungen schwer und groß.
Herr, mach mich meiner Sünden los!
Ich bekenn und bereu sie von Herzensgrund.
Sei mir gnädig zur letzten Stund!*

Die Rede des Klausners erscheint wie eine rechtfertigungstheologische Auflösung der vorausgegangenen eschatologischen Komplexitäten. Der Tun-Ergehen-Zusammenhang früherer Reden – «nach deinen Werken hier auf der Erden. / All dein Tun liegt Gott offenbar» (Der Tod V) – wird durchbrochen, der Klausner beschreibt sich selbst als *simil iustus et peccator*. Gerade dort, wo er seiner selbst nicht recht traut – «wär ich nur recht von Grund bereit» –, setzt er sein Vertrauen – «das Sterben bringt mir wenig Leid» – in die Sündenvergebung als Antwort auf die *confessio* seiner Sünden – «Herr, mach mich meiner Sünden los / ich bekenn und bereu sie von Herzensgrund» – und auf den Erfolg seines Appells an Gottes Barmherzigkeit: «Sei mir gnädig zur letzten Stund.»

Der Tod IX:

*Du magst wohl fröhlich tanzen gehn,
im Himmel wirst du auferstehn.
Solche Arbeit, wie du sie getan,
heftet der Seele Flügel an.
Dein Beispiel wär vielen zu Frommen,
würd ihnen nicht so hart ankommen;
aber nun stehn sie da gar sauer. –
Tritt ein in den Reigen, Ackerbauer!*

⁶⁸² SATA, *Paradox und mystische Sinnlichkeit*, 130.

⁶⁸³ Ebd.

X. ACKERBAUERDIALOG

Der Tod bestätigt zunächst das Vertrauen des Klausners – «*du magst wohl fröhlich tanzen gehen*» – und erweist durch diesen vollmächtigen Zuspruch erneut seine Nähe zu Gott: Ist der Tod ein Instrument Gottes, so vermag er auch dessen Urteile zu kommunizieren; dies wird besonders augenfällig an der Stelle, an der die Ansprache des Todes fast ein Zitat ist: «*Du magst wohl fröhlich tanzen gehen*» klingt wie ein fernes Echo auf 1. Thess 5, 16: *Seid fröhlich allezeit*.

Darüber hinaus erfährt an dieser Stelle der Bewegungsmodus des Tanzes eine Differenzierung: Alle bisherigen Personen tanzen, und alle sind sie einem für sie nachteiligen Urteil unterworfen. Auch der Klausner beginnt mit einem Tanz, doch dieser Tanz wird sofort überhöht; er wird zum Fliegen: «*heftet der Seele Flügel an*». Die Bewegung des Fliegens, deren Aufwärtsgerichtetsein evident ist, führt den Klausner in den «*Himmel*», den der Erste Spruch implizit als den *eigentlichen* Ort des Menschen, der Achte Spruch explizit als seine «*Heimat*» apostrophiert hatte.

Bemerkenswert ist, dass der Tod die klausnerische Hoffnung auf seine «Rechtfertigung aus Gnade» scheinbar mit einer Kantschen Pflichtethik *avant la lettre* beantwortet: «*Solche Arbeit, wie du sie getan*» erscheint auf den ersten Blick als Heilsgarant. Im Licht des zuvor erklungenen Schiffmannsdialogs aber handelt es sich bei den «Werken» nicht um «Bedingungen der Möglichkeit» des Himmelreichs, sondern um *Konsequenzen* des Gnadenvertrauen im Sinne von Apk 14, 13: «*Denn ihre Werke folgen ihnen nach.*»⁶⁸⁴

Der Text macht das Exzessionelle der Gnade deutlich, indem er das Allgemeine wiederum einblendet – «*aber nun stehn sie da gar sauer*» – und auf diese Weise als stets präsent markiert: Die bis zum Auftritt des Klausners Tanzenden erfahren ausnahmslos das Gericht. Diese Verurteilten sind nicht allein «*verstimmt*», wie man umgangssprachlich sagt, sondern sie sind im wahrsten Sinne «*sauer*», voller «*Galle*», von «*Melancholia*» erfüllt, voller «*Schwarzer Galle*»; sie leben im «*Dunkeln*», in der «*Finsternis*», in der «*Hölle*».

Zehnter Spruch:

*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.*

Der Zehnte Spruch gibt allem, was bisher über Arbeit und über Werke gesagt wurde, eine unerwartete Wendung. Auf den ersten Blick ist in diesem Spruch von Arbeit nicht die Rede; doch es fällt auf, dass der Spruch sich im Zentrum von Sprüchen befindet, in denen verschiedene Aspekte der «*Arbeit*» ausgeleuchtet werden: «*Solche Arbeit, wie du sie getan*» (Der Tod IX), «*ich hab mein ganze Lebenszeit / mit schwerer Arbeit hingebracht*»

⁶⁸⁴ Vgl. Fußnote zum Schiffmannsdialog.

(Der Bauer). Auf diese ihn unmittelbar umgebenden Sprüche wirft der Zehnte Spruch – «*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen, / den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.*» – ein bemerkenswertes Licht.

Vom «*Rosen-Brechen*» ist an dieser Stelle die Rede. Dieses «*Rosen-Brechen*» entfaltet nun eine ambivalente Bedeutung, durch die das Motiv der «*Arbeit*» in einen überraschenden christologischen Zusammenhang gestellt wird.

Dass das «*Rosen-Brechen*» in der Mythologie als erotisches Symbol für das *Liebeseinverständnis* gebraucht wird, kann in diesem Kontext unbeachtet bleiben; entscheidend ist an dieser Stelle, dass es hier als das Symbol des *Leidens*, näherhin als das des Leidens Christi zu verstehen ist. Damit scheint zunächst in keinem Zusammenhang zu stehen, dass es – im Sinne der Textkomposition – genau dieser Spruch ist, der zugleich die Antwort des Bauern motiviert, in dem von «*schwerer Arbeit*» die Rede ist. Doch durch die Konstellation gerade dieser divergenten Bezugspunkte wird die Arbeit des Menschen in einen Zusammenhang mit Christus und seiner «*Arbeit*»,⁶⁸⁵ mit seinem Tun und Sein *pro nobis* gebracht. Wie ist dieser Zusammenhang genau zu verstehen?

Im Klausnerdialog hatte sich der Tun-Ergehen-Zusammenhang als in seiner Gültigkeit begrenzt erwiesen; dem Klausner schließt sich *trotz* seiner Sünden der Himmel auf: «*Herr, mach mich meiner Sünden los!*» (Der Klausner), «*im Himmel wirst du auferstehn*» (Der Tod IX).

Hier, im Ackerbauerdialog, wird die Gültigkeit von Ursache und Wirkung als im Hintergrund noch immer valabel in Erinnerung gerufen: «*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen, / den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.*»

Das, was dem Ackerbauern aus seinem Alltag vertraut ist – dass allein die Arbeit Früchte hervorbringt – nimmt der Spruch auf und überträgt es auf die Frage des himmlischen Lohns.

Die Konsequenz des Handelns existiert – aber sie kann durchbrochen werden. Dies geschieht präzis in dem, was das Bild evoziert: In dem Leiden Christi. Hier wird Christus als der *Erlöser*, als *Auflöser* des Tun-Ergehen-Zusammenhangs vorgestellt; «*stechen*» ist damit zugleich als eine Anspielung auf die sogenannte Urverheißenung Gen 3,15b: *Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen.*

Der Vorgang der Erlösung wird an dieser Stelle freilich nicht dogmatisch *expliziert*; stattdessen verdichtet sich das *Bild*, wenn man ihm noch weiter auf den Grund geht: Die Rosen werden *gebrochen*, ebenso wie der Leib Christi gebrochen wird. Dies ist zunächst das Tun Christi, der sich freiwillig hingibt; zugleich ist es – indem Christus sich gerade in die Hände der Menschen gibt – das Tun der Menschen. Auf diese Weise sind das Tun Christi und das Tun des Menschen ineinander verwoben, und die Bedeutung der «*Arbeit*» des Menschen entfaltet sich über den Lohngedanken hinaus

⁶⁸⁵ Vgl. Jes 43,24.25.

eschatologisch: In geheimnisvoller Weise deutet sich an, dass Gott sich durch den Menschen opfern lässt.

Die paradoxe Gegenseite dieses Sachverhalts ist freilich, dass es Gott selbst ist, der sich auf diese Weise opfert, und dies bringt noch eine weitere Deutungsdimension des Bildes mit sich, die gleichsam zu einer dogmatischen Klärung der Frage des Leidens an sich führt:

«*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.»*

Das anthropologische Ideal ist – christologisch gedacht – die Gleichgestaltung des Menschen mit Jesus Christus. Das Ideal der «Arbeit» des Menschen ist mithin die, die ihn Christus ähnlich werden lässt. Das Tun aber, das die *pro-me*-Struktur (Dietrich Bonhoeffer, Christologievorlesung) Jesu Christi im eigentlichsten Sinne repräsentiert, ist das Vergießen seines eigenen Blutes. Auf diese Weise ist der Prototyp der Arbeit des Menschen sein eigenes Blutvergießen, dass im Extrem- und zugleich Idealfall im Martyrium bestehen kann, das aber als Norm schon grundgelegt in der Taufe des Menschen – die in ihrem Verständnis nach Röm 6 den Menschen bereits mit dem Sterben Christi in Verbindung bringt.

In dieser Hinsicht nimmt der Zehnte Spruch eine Schlüsselstellung im Gefüge der Textkomposition ein. Der Diskurs der verschiedenen Textschichten dreht sich in weiten Zügen um die Arbeit und deren Lohn, den Tun-Ergehen-Zusammenhang und dessen Gültigkeit, aber auch um dessen Grenze. Dieser Tun-Ergehen-Zusammenhang wird an dieser Stelle für einen Moment christologisch *aufgehoben*. Dies im doppelten Sinne des Wortes: Er wird zunächst in die Perspektive Jesu Christi erhoben und erweist sich – sofern er in diesem Lichte betrachtet wird, aber eben nur in diesem Licht – auch als aufgehoben, seiner Gültigkeit entzogen. Dieser Vorgang ist in seinen wichtigsten Augenblicken mit dem Phänomen des Leidens verbunden und verleiht diesem auf diese Weise Sinn.

Der Zehnte Spruch hat Anklänge, wie schon der Achte Spruch, an das Lied «*Es kommt ein Schiff, geladen*», dessen fünfte und sechste Strophe diese Gleichgestaltung ebenfalls mit dem Motiv des Versehrtwerdens beschreiben:

*Und wer dies Kind mit Freuden
umfangen, küssen will,
muß vorher mit ihm leiden
groß Pein und Marter viel,*

*danach mit ihm auch sterben
und geistlich auferstehn,
das ewig Leben erben,
wie an ihm ist geschehn.*

All dies weist, ethisch, auf folgendes hin: Arbeit ist Konstante des Lebens, sie kann schicksalhaft und unbewusst durchlitten oder bewusst und christologisch erlebt werden.

Der Bauer:

*Mit Tanzen weiß ich nicht Bescheid,
ich hab mein ganze Lebenszeit
mit schwerer Arbeit hingebbracht
trug Sorg und Müh bei Tag und Nacht,
wie ich den Acker dazu brächt,
daß er viel Ernte geben möcht.
Stets war ich bang um Zehnt und Pacht;
Deiner' ich nicht gedacht.*

Die Ackerbauernantwort beginnt mit einer Doppeldeutigkeit: «*Mit Tanzen weiß ich nicht Bescheid.*» Hier ist mehr gemeint als nur die Bewegung des Körpers; der Kontext des Sterbens indiziert, was der Ackerbauer wirklich meint: *Mit Sterben weiß ich nicht Bescheid.*

Selbst diese Aussage ist noch doppeldeutig: Entweder ist er nicht vorbereitet, sowenig wie die anderen Figuren vorbereitet sind; oder er vertraut darauf, dass er dem Tod entgehe; dass der Tod, wie der des Klausners, auch für ihn nur ein Durchgang zum Ewigen Leben sei.

Die Antwort des Todes bestätigt letztere Bedeutungsvariante: «*Wenn ich dein Tagwerk wohl anseh / mein ich, daß Gott dich nicht verschmäh.*»

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die übrigen Sätze des Ackerbauern interpretieren: Die Arbeit, von der hier die Rede ist, hat nichts mit Kantscher Pflichtethik zu tun; sondern sie verweist – deutlicher noch als «Der Tod IX» – auf Apk 14,13 («*denn ihre Werke folgen ihnen nach*»). Deutlicher sogar noch als auf Apk 14,13 verweist sie – durch die angedeutete Kollokation «Müh' und Arbeit» («*Ich hab mein ganze Lebenszeit / mit schwerer Arbeit hingebbracht / trug Sorg und Müh bei Tag und Nacht.*») – auf Ps 90,10b («*und wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Müh' und Arbeit gewesen*»).

Ackerbauerndialog und Klausnerdialog erhellen sich auf diese Weise gegenseitig; und auch wenn der Ackerbauer im Sinne einer *confessio* einräumt, er sei nur auf «*Zehnt und Pacht bedacht*» gewesen, so ist auch das kein «*Selbstgerichtsurteil*», sondern eine Referenz auf sein *esse simul iustus et peccator*.

Der Tod X:

*Wenn ich dein Tagwerk wohl anseh,
mein ich, daß Gott dich nicht verschmäh.
Dein Einsaat ist, wie auf dem Feld,
auch in dem Himmel wohl bestellt.
Gott wird dir alle Müh zumal*

*droben lohnen in seinem Saal.
Drum fürcht dich nun nicht allzusehr. –
Schön Jungfrau, nach dir steht mein Begehr!*

XI. JUNGFRAUENDIALOG

Die Antwort des Todes referiert, wie gesagt, nicht auf Kantsche Pflichtethik oder Werkgerechtigkeit; die Werke («*Wenn ich dein Tagwerk wohl anseh*») sind hier nicht «*Bedingung der Möglichkeit*» des «*Himmels*», sondern ihre Konsequenz.⁶⁸⁶ Mit der Metapher der Saat antwortet der Tod auf die der Ernte, bleibt damit «*im Bild*» und begiebt dem Bauern «*auf Augenhöhe*»; dasselbe gilt für «*Müh*» als Antwort auf «*Müh und Arbeit*». Lohn erscheint in diesem Dialog gänzlich losgelöst vom Tun-Ergehen-Zusammenhang.

Auf diese Weise nähert sich die Denkweise dieser Textkomposition wiederum der Theologie Meister Eckharts. Auch bei ihm ist der Lohngedanke ambivalent. Der Lohngedanke ist für ihn gleichsam «*zu kurz*» gedacht. An die Stelle des Blicks *sub specie aeternitatis* tritt der Blick auf die Gegenwart, die in präzisem Sinne «*Gegenwart*» bleibt, auch wenn der Lohn – angeblich – erst im «*Leben nach dem Tod*» erwartet wird. Die Rede vom «*Ewigen Leben*» verschleiert hier die «*wahre Absicht*» des Lohngedankens, die Größenordnung wird nicht bedacht. «*Die andere Ebene hinsichtlich des zeitlichen Jetzt ist die ethische. Eckhart arbeitet dabei weniger mit dem expliziten Begriff des nū, des Augenblicks etc. Gerade in ethisch-praktischen Belangen äußert sich die fehlerhafte Haltung ja zunächst auch eher im Absehen auf größere Zeiteinheiten, wie es ... dem Absehen auf Lohn der Fall ist. Dennoch kann man diesbezüglich auch im deutschen Werk Eckharts eine Art „negatives nū“ extrapolieren ...»*⁶⁸⁷

Angesichts dieser «*Unübersichtlichkeit*» im Hinblick auf den Tun-Ergehen-Zusammenhang neigt Meister Eckhart dazu, den Lohngedanken fallenzulassen. «*Eckhart mahnt seinerseits aus demselben Grund, sich vor den Sorgen und Kümmernissen innerhalb der Zeit zu verschließen und das „Schielen“ auf ausstehenden Lohn zu unterlassen.*»⁶⁸⁸

Elfter Spruch:

*Auf, auf, der Bräut'gam kommt: Man geht nicht mit ihm ein,
wo man des Augenblicks nicht kann bereitet sein.*

Der Elfte Spruch lässt vorausahnen, worauf es im Jungfrauendialog hinausläuft: Die Jungfrau ist, wie auch der Kaufmann, *nicht* bereit. Sie ist nicht im «*Augenblick*», nicht

⁶⁸⁶ In demselben Sinne könnte man auch Mt 7,16 verstehen.

⁶⁸⁷ WALTHER, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 280.

⁶⁸⁸ A.a.O., 505. – Vgl. MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 74*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.): *Meister Eckhart II*, 115.

im «Jetzt» und «Heute», sie lebt weder in der Gegenwart des Todes noch – eines ist durch das andere bedingt – in der Gegenwart Gottes.

Die Konstellation von «Jungfrau» und «Bräutigam» markiert durch seinen offensichtlichen Bezug auf Mt 25,1-13 den Jungfrauendialog als Parabel. Es geht nicht um *die Jungfrau und ihren* unzeitigen Tod, sondern um die Frage des Bereitet- oder Unbereitetseins an sich.

Die Zeitdimension des Bereitetseins wurde in den Sprüchen und Reden immer wieder erörtert. An dieser Stelle erfährt die Rede vom Bereitetsein jedoch eine überraschende Intensivierung. «*In ihn eingehen*», dies ist sowohl eine mystische wie eine erotische Rede, die auf die leib-seelische Dimension der Gleichgestaltung mit Jesus Christus verweist, indem sie die körperliche Dimension dieser Gleichgestaltung explizit in den Blick nimmt und auf diese Weise dualistisches Denken, das das Materielle gegen das Unstoffliche ausspielen will, ausschließt.

«*Man geht nicht mit ihm ein / wo man des Augenblicks nicht kann bereitet sein*»: An dieser Stelle freilich ist der negative Fall nicht nur als Möglichkeit angesprochen, sondern als Faktum vorausgeahnt. Hier kommt es nicht zur Gleichgestaltung, wie die Jungfrauenede erweisen wird.

Die Jungfrau:

*Könnt ich doch einen Korb dir geben,
noch jung und schön ein bißchen leben!
Der Welt Lust fang ich an zu schmecken;
wer mocht unliebre Zeit aushecken?
Pfui⁶⁸⁹, daß du hinter mich gegangen,
in deinem Netze mich zu fangen!
O laß mich noch kosten das Glück der Erden!
will fromm in meinem Alter werden.*

Die Jungfrau möchte nicht nur nicht sterben, sie möchte auch nicht – diesen weiteren Blickwinkel erlaubt die in früheren Sprüchen und Reden immer wieder anklingende Nähe des Todes und Gottes – Gott begegnen. Sie ist nicht darauf bedacht, in Gottes «Augenblick», in Gottes Gegenwart zu leben. Das bedeutet – sofern alle Bedeutungsschichten des «Jetzt» und «Nun» miteinbezogen werden –, dass sie *überhaupt nicht* im Jetzt, im Nun oder im Heute zu leben gedenkt; denn gerade im Jetzt, im Nun und im Heute – und nicht in einem etwa separaten Bereich – gewinnt Gott Gegenwart.

⁶⁸⁹ PFUI, pfuy, interjection zum ausdrucke des abscheues, ekels, unwillens, der verachtung und des hohnes; gesteigert durch wirkliches oder angedeutetes aus- und anspeien: dasz man sogar, bei äuszerst bitter verachtung, ausspeit, oder doch wenigstens durch pfuy! dieses ausspeien andeutet. ... mhd. phiu, phui aus griech. φεῦ, lat. phui (vgl. pfei, pfi); nd. fu stimmt mit lat. fu bei Plautus (theil 41, 350). Art. «Pfui», in: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. XIII, Leipzig 1899, Sp. 1808, Z. 1-8.

«*Ein bißchen leben*», diese Synekdoche erinnert den Leser sofort an Tucholsky: «*Ein wenig heißt hier: ewig.*» Die ganze Jungfrauenrede ist – anachronistisch gesprochen – ein Echo der viert- und der drittletzten Strophe des Gedichts «*Der Mensch*»:

«Wenn der Mensch fühlt, daß er nicht mehr hinten hoch kann, wird er fromm und weise; er verzichtet dann auf die sauern Trauben der Welt. Dieses nennt man innere Einkehr. ...

Der Mensch möchte nicht gern sterben, weil er nicht weiß, was dann kommt. Bildet er sich ein, es zu wissen, dann möchte er es auch nicht gern; weil er das Alte noch ein wenig mitmachen will. Ein wenig heißt hier: *ewig.*»⁶⁹⁰

Obwohl die Totentanzdichtung später entstanden ist als das Gedicht Kurt Tucholskys, liegt die Vermutung eines bewussten Bezugs Klöckings in seiner ironischen Wendung auf die Tucholskys nicht nahe. Dennoch ist die zeitliche Koinzidenz dieser beiden in ihrem «ironischen Niveau» ungemein ähnlichen Formulierungen – sie liegen nur knapp drei Jahre auseinander – bemerkenswert.

Der Tod XI:

*Bei Nacht umgehen gleich den Dieben,
das ist mein echt und recht Belieben.
Wer jung ist, zeitig in sich kehr!
Der Menschen Lüste trügen sehr.
Niemand hat hier ein bleibende Statt;
der Welt Lust seid ihr balde satt.
Tanzt willig drum nach meiner Weis'! –
Geh, heb dich von dein'm Lager, Greis!*

XII. GREISENDIALOG

Die Jungfrau erhält aus dem Munde des Todes eine biblische Antwort: Ihr Wunsch, auf Erden «*ewig*» (Tucholsky) zu leben, wird unter unverhüllter Bezugnahme auf Hebr 13,14 abschlägig beantwortet: «*Niemand hat hier ein bleibende Statt.*»⁶⁹¹

Im Hintergrund der Begegnung des Todes mit der Jungfrau steht freilich «*Der Tod und das Mädchen*» als zeitloses Sujet, das seinen Ursprung im Mittelalter hat und dessen Spuren bis in die Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zu verfolgen sind. Der Jungfrauendialog des Totentanzes und das entsprechende Gedicht Matthias

⁶⁹⁰ TUCHOLSKY, Kurt, *Der Mensch. Gedicht (Auszug)*, 1931.

⁶⁹¹ Hebr 13, 14: «*Denn wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.*»

Claudius⁶⁹² ist reich an erotischen Anspielungen.⁶⁹³ Diese sind gleichsam ein «Nebenbild» der Erotik der *unio mystica*, die sich des Bildes von Bräutigam und Jungfrau als Gegenüber von «Christus und der Seele»⁶⁹⁴ bedient. Schon der erste Ausspruch der Jungfrau, «Könnt ich doch einen Korb dir geben», weist in die Richtung «weltlicher» Erotik, indem die Redewendung «jemandem einen Korb geben» ursprünglich eine außereheliche erotische Konnotation besitzt.

Allein, sie muss. Die Häufigkeit und Bedingungslosigkeit des «Muss» in den Texten des Todestanzes ist sprechend.⁶⁹⁵ An dieser Stelle muss die Jungfrau eine «schaurig-erotische» Beziehung mit dem Tod eingehen, sie muss «in ihn eingehen» wie die «Klugen Jungfrauen» in den «Bräutigam» eingehen dürfen.⁶⁹⁶

«Bei Nacht umgehen gleich den Dieben / das ist mein echt und recht Belieben» hat, deutlicher noch als seine Vorlage 1.Thess 5,2 («Der Tag des Herrn kommt wie ein Dieb in der Nacht.»), einen ironischen Anklang. Uwe Pörksen hat darauf hingewiesen, dass die ironisch-sarkastische Haltung in den Originalfassungen des Lübecker Totentanzes noch deutlicher zum Ausdruck kommt als in der abgemilderten Neudichtung Klöckings. Der Tod «spricht in der Haltung ironischer Überlegenheit und aus dem Gefühl der Allmacht, wie vorher die Toten: spottend, hämisch, sarkastisch. Der Inhalt seiner Rede ist höhnisches Echo, Satire, Aburteilung.»⁶⁹⁷

Nirgends in diesen Texten geht die Ironie jedoch soweit, das Leben als solches zu verhöhnen. Er «äfft die Rolle des Galans» nicht nach und folgt nicht der «Konvention: der

⁶⁹² Matthias Claudius, *Der Tod und das Mädchen*. Gedicht (1774):

Das Mädchen:

Vorüber! Ach vorüber!

Geh wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen:

Sei gutes [sic] Muts! Ich bin nicht wild,

Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

(Vergleiche auch die Vertonung dieses Gedichts durch Franz Schubert, op. 7; Nr. 3, 1817.).

⁶⁹³ Dazu mehr bei: KAISER, Gert, *Der Tod und die schönen Frauen*.

⁶⁹⁴ Wir haben bereits gesehen, dass der Begriff der Seele hier nicht dualistisch enggeführt zu verstehen ist.

⁶⁹⁵ Aus der Perspektive des Todes: «Muß alles lassen, was ich fand» (Der Bischof); «... daß alle Menschen sterben müssen» (Der Tod III); « daß er muß mit Verlust von seinem Reichtum ziehn» (Sechster Spruch); « du mußt auch überwinden» (Siebter Spruch); «mußt deinen Packen selber tragen» (Der Tod VII); «den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen» (Zehnter Spruch). Aber auch aus der Perspektive des Menschen- im Sinne des «antagonistischen Parallelismus»: «Mußten Könige, Fürsten, Herren / sich vor mir neigen und mich ehren» (Der Kaiser).

⁶⁹⁶ Vgl. Mt 25,1-13.

⁶⁹⁷ PÖRKSEN, Uwe, *Der Totentanz des Spätmittelalters*, in: WAPNEWSKI, (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption*, 245-262, 248.

*höhnisch das Leben nachhäffende Tod».⁶⁹⁸ Im Gegenteil: Der Tod in diesem Totentanz nimmt das irdische und zeitlich begrenzte Leben zutiefst ernst, in den Dialogen von Johannes Klöcking zumindest als *Bereitung* des «überirdischen»⁶⁹⁹ und zeitlich unbegrenzten Lebens, in den Epigrammen vielleicht sogar – im Eckhartschen Sinne – als Ewigkeit *in* der Zeitlichkeit, Licht *im* Dunkel.⁷⁰⁰*

Ähnlich wie im Bischofsdialog erklingt hier eine «Sprachmusik» voller bedeutungintensivierender «Konsonanzen» – Alliterationen, Assonanzen und Reime – einander bedeutungintensivierender Begriffe: «*Dieben / belieben, Lüste / trügen, balde / satt, willig / Weis'*».

Zwölfter Spruch:

*Mensch, wenn dir auf der Welt zu lang wird Weil und Zeit,
so kehr dich nur zu Gott ins Nun der Ewigkeit.*

Dieser Spruch ist der drittletzte der vierzehn Sprüche. Er bietet die letzte Meditation über die Zeit, bevor im letzten Spruch die Essenz des Diskurses über die Zeit zusammengefasst wird. Der Spruch bildet die Mitte des Greisendialogs, der bereits im Begriff des «Greises» eine Abhandlung des Themas der Zeit ankündigt. Es handelt sich um den Spruch, der – zufällig oder nicht – durch seine Ordnungszahl im Gefüge des Ganzen an das Verstreichen der Zeit gemahnt: Als Zwölfter Spruch erinnert er an die zwölf Stunden des Tages und an die Zwölfzahl des Jahres.

Die Zweidimensionalität der Zeit, wie sie sich in den bisherigen Texten präsentiert hatte – als «*Nun*» und als «*Reise*»: als Punkt in der Sicht Gottes, als Dauer in der Wahrnehmung des Menschen – wird hier, gleichsam im Zeitraffer, noch einmal vergegenwärtigt.

Der Spruch ist zweiteilig – und enthält doch gleichsam einen unsichtbaren dritten Teil. Das Zu-Lang, die quälende Zeiterfahrung in der Welt wird gebrochen am «*Nun*» Gottes. Der Spruch *spricht* über die «quälende Ewigkeit», und er *spricht* über den Bruch am «*Nun*». Doch das «*Nun der Ewigkeit*» hängt als paradoxe Aussage – Nun / Ewigkeit – «in der Luft» und erscheint als ein Ausdruck, der eine Fortsetzung, eine Auflösung des Paradoxon provoziert. Der Spruch klingt, als breche er plötzlich ab und als sei die Fortsetzung nur im Verstummen vor dem Unsagbaren präsent: Was er – als Pendant der «quälenden Ewigkeit» – *verschweigt*, ist: die «selige Ewigkeit».

So scheint es fast, als sei der zweite Vers die Spiegelachse, an der sich der erste Vers zu einem unsichtbaren Gegenüber hin spiegelt. Das Pendant zur «quälenden

⁶⁹⁸ Gegen Kaiser: KAISER, Gert, *Der Tod und die schönen Frauen*, 23.

⁶⁹⁹ Vgl. das «überlichte» Licht (Neunter Spruch).

⁷⁰⁰ Ebenfalls Neunter Spruch.

Ewigkeit» auf der Welt ist die «selige Ewigkeit» bei Gott – doch sie bleibt unausgesprochen, ist noch nicht *sichtbar*.

Der Greis:

*O Tod, wie hab ich auf dich geharrt!
War allzu lang mein Leidensfahrt.
Konntest mich armen Alten nicht finden?
War dir gesetzt, zu strafen mein Sünden?
Krankheit ist wohl eine schwere Plag,
wie die Welt heut fährt, ich nicht sehen mag.
So wolle Gott meine Fehle vergeben,
mich einlassen in sein ewiges Leben.*

Der Greis appliziert den komplexen Diskurs über die Zeit als Erfahrung auf seine eigene Person. Er hat «geharrt», «lang» war seine «Leidensfahrt», nach der er nun auf ein «ewiges Leben» hofft. Dieses Hoffen ist freilich im theologischen Sinne zu verstehen, nicht als vage Möglichkeit, sondern als sichere Erwartung: «Harren».⁷⁰¹

Der Rahmen der Strophe selbst symbolisiert den Kontrast von Leben den Tod: Der «Tod» erklingt als erstes Wort, das «Leben» erklingt als – damit auch im eschatologischen Sinne – letztes Wort und bringt auf diese Weise die eigentliche, nämlich die vor Gott existierende, Realität präzis zur Geltung: Der Tod hat nicht das letzte Wort, sondern das Leben, jener ist das Tor zu diesem.

Doch der Durchgang vom Tod zum Leben ist gebunden an eine Bedingung der Möglichkeit: «War dir gesetzt, zu strafen mein Sünden?»; dies ist die alles entscheidende Frage. Die alles entscheidende Bitte lautet an dieser Stelle: «So wolle Gott meine Fehle vergeben.» Diese Bitte wird an dieser Stelle bereits voller Zuversicht vorgetragen und gleichsam bereits als eine «Antwort» auf die «Frage».

Vergebung ist mithin der Schlüssel, der die Tür öffnet, die den Tod zu einem Tor macht, das in das Leben führt. Darauf vertraut der Greis. Er ist die einzige Figur in diesem Reigen, die den Tod sehnuchtsvoll erwartet – «harrt» –; er ist auch die Figur, die das Gebot des Neunten Spruchs umsetzt, indem er sich «ins Dunkel begibt» – «als wenn man schier ins Dunkle sich begeben» (Neunter Spruch) – um «das überlichte Licht zu schauen» (daselbst); er verschließt die Augen «Wie die Welt heut fährt, ich nicht sehen mag». Der Greis ist die Person, die sich im – paradoxen – Wortsinne der Mystik – μετι – des Neunten Spruchs «öffnet», indem sie sich der «Welt» «verschließt».

Der Tod XII:

*Komm, Alter, faß mich bei der Hand,
du sollst nun in das ander Land.
Dein Leiden wirst du bald vergessen,*

⁷⁰¹ Vgl. etwa Ps 130,5.

*wenn du vor Gottes Fuß gesessen.
Da gehn der Engel Melodein
lieblich zu deinen Ohren ein;
all Streit will sich in Einklang fügen. –
Folg nun, klein Kindlein in der Wiegen!*

XIII. KINDLEINDIALOG

Als erstes fällt auf, dass in der Antwort des Todes auf die Rede des Greises das in diesem Kontext sonst so unausweichliche Verb «müssen» fehlt. An seiner Stelle steht das Verb «sollen» – «du sollst nun in das ander Land» –, das an diese Stelle geradezu den warmen Klang des «Dürfens» annimmt: «Du sollst – darfst – nun in das ander Land.» So «entschärft» hat die Aufforderung «komm» an dieser Stelle nichts Bedrohliches mehr, sondern klingt wie eine Einladung.

Die vorangehenden Figuren stehen einsam dem Tod gegenüber. Der Greis dagegen ist nicht auf sich gestellt: «Fafß mich bei der Hand»; der Tod – Gott selbst? – geleitet ihn und lässt ihn nicht allein. Dem Übergang «in das ander Land» ist der Schrecken des Plötzlichen genommen. Auf diese Weise sind die Rede des Greises und die des Todes *durch eine Bewegung* direkt miteinander verbunden: Mit den Worten, «wie die Welt heut fährt, ich nicht sehen mag», hatte sich der Greis «schier ins Dunkle begeben»⁷⁰²; der Tod geht ihm bei dieser Bewegung zur Hand. Dies geschieht ganz wörtlich: Die Bewegung des Greises unterstützend reicht er ihm seine Hand: «Fafß mich bei der Hand.»

Wenn dieser Übergang dann mit der Metapher «in das ander Land» beschrieben wird, so weckt dies Assoziationen der Heimreise – «die Seele ist's, die nach Hause reist» (Achter Spruch) –, der das Plötzliche, Unvorbereitete, «Furchtbare» genommen ist.

«Dein Leiden wirst du bald vergessen.» In derselben Weise, in der der Greis seine Rede singt – «lange Leidensfahrt», «Fehle vergeben / ewiges Leben» –, werden ihm nun «der Engel Melodein» in Aussicht gestellt, bei denen es sich ebenfalls um einen Gesang handelt, der alle Dissonanzen sich in Konsonanzen auflösen lassen wird: «All Streit will sich in Einklang fügen.»

Dreizehnter Spruch:

*Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein,
wird in dem Himmelreich der schönste Engel sein.*

Im Dreizehnten Spruch schließt sich ein Kreis, der Reigen des Totentanzes bewegt sich

⁷⁰² Neunter Spruch.

auf sein Ende zu; bei den hohen Ständen hatte die Einladung begonnen, an dieser Stelle erreicht sie die Kinder.

Das hier ausgesprochene *conundrum* entzieht sich der Begrifflichkeit: Ein Paradox ist es nicht; aber «kleiner» zu sein als «klein» ist auch ein Ding der Unmöglichkeit.^{703,704} Um *Unmöglichkeit* also geht es, *Unmögliches* ist der Sinn der paradoxen Rede im Totentanz. «*Kleiner als klein*»⁷⁰⁵ – diese Formulierung ist Zusitzung der paradoxen Rede. Wie im Paradoxon – «*um das Licht zu sehen, sich ins Dunkle begeben*» – die Grenze der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit überschritten werden soll,⁷⁰⁶ so ist das Ziel seiner Zusitzung – «*kleiner als klein*» –, «*jede Form des Dualismus zu überwinden*».⁷⁰⁷

Erst im *Unmöglichen*, Apophatischen ist demnach Gott zu begegnen, und die «*noch kleiner sind als klein*»⁷⁰⁸ sind zumindest verwandt mit denen, die, «*um das Licht zu sehen, sich ins Dunkle begeben*», sie werden «*in dem Himmelreich der schönste Engel sein*» und sind damit in größerer Nähe zu Gott als die, die es dem Augenscheine nach sind: Bischof und Kaiser, Edelmann und Arzt.

Das Kind:

*O Tod, wie soll ich das verstehn,
ich soll tanzen und kann nicht gehn?
wie magst du deinen Ruf anheben,
dass ich soll sterben vor meinem Leben,
abscheiden, eh ich angekommen,
eh denn gegeben, werden genommen?
Wie weinet meine Mutter so sehr!
O gib mich der Erden wieder her!*

All dies entzieht sich dem *Bewusstsein* des Kindes. Es befindet sich «am anderen Ende» der Größe «Tanz», der sich in zwei Dimensionen hinein ausdehnt: in das «*Fliegen*» (Der

⁷⁰³ «... Das geht so weit, daß das Paradox geradezu zum ‚auffälligen Abwesenden‘ der Rhetoriken wird, da es das regulative Prinzip rhetorisch-poetischen Sprechens überhaupt ist und weniger in einzelnen Stilfiguren festgemacht werden kann. ...» GEYER, Paul, *Das Paradox. Historisch-systematische Grundlegung*, in: GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992, 11–26, 12.

⁷⁰⁴ Vgl. auch das zu der analogen Formulierung «*überlichtes Licht*» Gesagte. (Neunter Spruch).

⁷⁰⁵ Bei Meister Eckhart gibt es sogar eine Verbindung des Gedankens vom «*Kleinsten*» zum Thema der Zeit. Dazu mehr bei: WALTHER, Markus, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 280. – Auch bei Eckhart gibt es einen negativen und einen positiven Pol: Dem Satz «... die Welt und die Zeit seien ein „Kleines“». Kommt ihr nicht über die Welt und über die Zeit hinaus, so sehet ihr Gott nicht» (MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 70*, in: LARGIER, *Meister Eckhart II*, 59) steht der Satz «Einen Augenblick scheiden, ist ewiglich von Gott geschieden» (MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 12*, in: LARGIER, *Meister Eckhart I*, 481) gegenüber.

⁷⁰⁶ SATA, *Paradox und mystische Sinnlichkeit*, 49.

⁷⁰⁷ HAGENBÜCHLE, Roland, *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in: GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland, *Das Paradox*, 27–44, 27; vgl. auch: SATA, *Paradox und mystische Sinnlichkeit*, 49f.

⁷⁰⁸ Darauf weist auch Mt 19, 13–15 par hin, in dem in dieser Perikope offenbleibt, ob «*Kinder*» lediglich im Literalsinne oder weitergehend im Figuralsinne gemeint sind.

Tod XI) einerseits und in das «*Gehen*», über das das Kind etwas sich Betreffendes, und zwar Negatives, aussagt, nämlich, dass es dies noch nicht kann: «*Kann noch nicht gehen*». Das Kind befindet sich also genaugenommen «jenseits des anderen Endes» – «*soll sterben vor meinem Leben*» –, es ist «*kleiner als klein*», es befindet sich sogar in paradoixer Weise *innerhalb* des Totentanzes *außerhalb* seiner Bewegung – «*Tanz, Reise*» – («*abscheiden, ehe ich angekommen*»), und es befindet sich schließlich *außerhalb* der Dimension der Zeit selbst («*eh denn gegeben, werde genommen*»), ist darum ist schon jetzt «*im Himmelreich der schönste Engel*».

Es ist seine Mutter, die noch ganz «in dieser Welt» lebt; trotz des Todeskontextes ist sie die einzige, von der «*Weinen*» ausgesagt wird. Aber es ist nicht die «*Mutter*» der Pietá, die Stabat Mater dolorosa, die im Weinen ganz in der Nähe des Gekreuzigten verbleibt; es ist die, die sich der Traurigkeit der Welt (2.Kor 7,10) ergibt: «*O gib mich der Erden wieder her*» – diesen Satz, so könnte man fragen: Wer spricht ihn wirklich? – Das Kind jedenfalls ist «*ohne Sünde*»: «*Gott weiß, warum er mich pfeifen schickt, und wen er ohn Sünd zu sich entrückt.*» (Dem Kind antwortend, der Tod XIII).

Der Tod XIII:

*Gott weiß, warum er mich pfeifen schickt,
und wen er ohn Sünd zu sich entrückt.*
*Gott weiß, weshalb er die Guten und Bösen
läßt lang, läßt kurz hie treiben ihr Wesen.*
*Ich pfeif euch zum Frieden, ich pfeif euch zur Qual,
ich pfeif euch in Gottes ewigen Saal.*
*Ich pfeife so laut, daß jeder mich hört –
Wer ist's, der sich zu Gotte kehrt?*

Das Kind ist «*ohne Sünde*» – ohne einen *Sund*, den es von Gott trennt; Gott hat es «*ohn Sünd zu sich entrückt*». Und ein letztes Mal erweist sich der Tod mindestens als der Erfüllungsgehilfe Gottes – wenn nicht sogar ein «*Gesicht*» desselben, seine «*linke Hand*» (Luther). «*Gott weiß*» bezeichnet zwar einen Hinweis des Todes auf Gott, scheint aber im selben Moment darüber Hinausgehendes zu *implizieren*: Auch der Tod hatte sich im Verlauf des Tanzes nicht «*unwissend*» gezeigt: «*Gott weiß*» meint hier: «*Auch der Tod weiß*».

Auch vom Kind war diese Nähe des Todes und Gottes zueinander wahrgenommen worden, indem es über den Tod in fast derselben Weise gesprochen hatte, in der im Buch Hiob über Gott selbst gesprochen wird: «*Eh denn gegeben, werde genommen*»; dies ist ein Anklang an Hi 1,21 – «*Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen*» –, dessen Aussage in den Worten des Kindes gleichsam unterlaufen wird.

Als Antwort auf die Aussage des Kindes nimmt auch der Tod ein Hiobmotiv auf, indem sein Hinweis auf «*Gott weiß, weshalb er die Guten und Bösen / läßt lang, läßt kurz hie treiben ihr Wesen*» zwar nicht in seinem Wortlaut, aber in seinem Tenor an das gesamte Kapitel Hiob 38 erinnert.

Der Tod schließt mit der größtmöglichen Öffnung: Dem alles umfassenden Aussagesatz, «*ich pfeife so laut, daß jeder mich hört*», folgt die ganz und gar offene – zugleich aber auch beinahe etwas «*ratlos*» klingende – Frage, «*wer ist's, der sich zu Gotte kehrt?*», die ein letztes Mal die größtmögliche Nähe Gottes und des Todes anklingen lässt.

XIV. CONCLUSIO

Vierzehnter Spruch:

*Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit,
hat keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit.
Drum ist's verwunderlich, daß du die Welt so liebst,
und aufs Vergängliche dich allzusehr begibst.*

Die Seele, ob sie gleich «*kleiner ist als klein*» (Dreizehnter Spruch) ist zum Allergrößten bestimmt, «*über das hinaus nichts Größeres gedacht werden kann*» (Anselm of Canterbury),⁷⁰⁹ nämlich Heimat bei Gott zu haben: «*nach Hause*» (Achter Spruch) zu kommen.

Inmitten dieser Extreme, die beide sich der Dimension der Zeit entziehen, weil sie sich in der Ewigkeit ereignen und, obwohl sie und gerade weil sie Extreme sind, einander – wie in einem Kreis – berühren, ist sie – die Seele – dieser – der Zeit – *unterworfen*; deshalb «*hat sie keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit*», wie Augustinus wusste: «*quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*» (Confessiones, Liber primum, Caput).

«*Drum ist's verwunderlich*» – es gibt, abgesehen von der Vorsehung und Ordnung Gottes und der Hinordnung auf Gott, die bei Augustinus anklingen, keine Erklärung für das Phänomen, dass der Mensch «*die Welt so liebt*» (Vierzehnter, letzter, Spruch), «*auf ihre Herrlichkeit trotzt*» (Zweiter Spruch) «*seinen Leib zum besten Freund*» sich «*erkiest*»⁷¹⁰ (Fünfter Spruch).

Im Angesicht der quantitativen Verhältnisse von Verdrängung des Todes und *memento mori*, die den Totentanz als Ganzen ausmachen, schließt dieser letzte Spruch nicht mit einer, etwa dogmatischen, Proposition, sondern er klingt aus, den Hörer in nachdenklicher Stimmung zurücklassend.

Und genau dies ist die psychologische Manifestation der Werkidee. «*Drum ist's verwunderlich*» – «*wohl dem, der's recht betracht*» – diese beiden Sätze des ersten und letzten der Sprüche bilden Rahmen des Werkes. Sein Zentrum, nicht als in der

⁷⁰⁹ Proslogion, Proposition I.

⁷¹⁰ Vgl. «*Wer die Musik sich erkiest, hat ein himmlisch gut gewonnen*», Vorspruch zu Hugo Distlers Mörike-Chorliederbuch op. 19.

Werkarchitektur lokalisierbare, sondern als durch ihre persistente Abwesenheit anwesende⁷¹¹ Mitte – die rechte «Gegenwart» – erinnert wiederum an Meister Eckhart: «Diese Gegenwart ... ist letztlich das Ziel, zu welchem Eckhart seine Zuhörer bzw. Leser führen will. Ist die Gegenwart Gottes gegeben bzw. realisiert, stellt sich menschliches Fragen und Mühen ein.»⁷¹²

Dies ist der Telos des ganzen Werkes: Ein *memento mori*. Trotz permanenten Anspiegels auf «Urteile»⁷¹³ – die Möglichkeit der *conversio* bleibt stets erhalten. Gott ist dem Menschen entweder *nahe* oder *ferne* – so zumindest scheint es. Doch in der tiefsten Wirklichkeit ist er dem Menschen nur *nah* – wie bei Meister Eckhart.⁷¹⁴ «Gemäß Eckhart bleibt Gott aber nahe und durch Zurückwendung gibt sich Gott auch wieder vollends in die Seele.»⁷¹⁵ Denn: «Gott geht nimmer in die Ferne, er bleibt beständig in der Nähe; und kann er nicht drinnen bleiben, so entfernt er sich doch nicht weiter als bis vor die Tür.»^{716,717}

Wie bei Eckhart bereits das «kleinste ethische Übel die gänzliche Verfehlung»⁷¹⁸ darstellt, haben wir gesehen: «Einen Augenblick scheiden, ist ewiglich von Gott geschieden.»⁷¹⁹ Auf der anderen Seite gilt, dass im «empirischen Hier und Jetzt» nicht nur das «negative *nū*»⁷²⁰ existiert – als Sünde, als Sünd zwischen Gott und den Menschen – sondern auch ein positives *nū*, indem Gott im Vorgang der *conversio* «die Sünden sofort vergeben kann.»⁷²¹ «Selbst alle Sünden, „die von Adams Zeiten je geschahen und hinfort je geschehen werden“ vergibt Gott nach Eckhart „rasch in Kürze ... ganz und gar ... mitsamt der Strafe.“»⁷²²

«Die Seele» hat sowohl in diesem Werk als auch bei Meister Eckhart eine Urbestimmung, nämlich «sie ist geborn zur Ewigkeit». «Die Ewigkeit bedeutet letztlich für den Menschen die heilspendende Perspektive, durch die die Zeit ihre Erfüllung findet, ja sogar aufgehoben scheint und ihren geißelnden Charakter verliert.»⁷²³

⁷¹¹ Vgl. nochmals: «... Das geht so weit, daß das Paradox geradezu zum ‚auffälligen Abwesenden‘ der Rhetoriken wird, da es das regulative Prinzip rhetorisch-poetischen Sprechens überhaupt ist und weniger in einzelnen Stilfiguren festgemacht werden kann. ...» GEYER, *Das Paradox*, in: GEYER; HAGEN-BÜCHLE *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, 11–26, 12.

⁷¹² WALther, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 283.

⁷¹³ «Welch Urteil wird mir da geschehen?» (Der Arzt), «Niemand kann dich vom Urteil lösen.» (Der Tod VII).

⁷¹⁴ WALther, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 283

⁷¹⁵ A.a.O., 287.

⁷¹⁶ MEISTER ECKHART, *Reden der Unterweisung* (Nr. 17), in: LARGIER, *Meister Eckhart II*, 385.

⁷¹⁷ Diese Parabel weist voraus auf Luther – „Sich, er steht hinder der wandt und sicht durch die fenster‘, das izt szo vil, unter dem leidenn, die uns gleich von ym scheyden wollen wie eine wand, ja eine maurenn, steht er vorborgen unnd sicht doch auff mich und lesset mich nit. Dan er steht und ist bereit, zu helffen in gnaden, unnd durch die fenster des tunckeln glaubens lesset er sich sehen.“ LUTHER, Martin, *Von den guten Werken*, WA VI, 208) und scheint vielleicht ein spätmittelalterlicher Topos zu sein.

⁷¹⁸ WALther, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 504.

⁷¹⁹ MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 12*, in: LARGIER, *Meister Eckhart I*, 481.

⁷²⁰ WALther, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 504.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² MEISTER ECKHART, *Reden der Unterweisung* (Nr. 17), in: LARGIER *Meister Eckhart II*, 381.

⁷²³ WALther, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik*, 286.

Interessant ist deshalb, was *nicht* ausgesprochen wird in diesem Totentanz: An keiner Stelle ist von Hölle oder von Auferstehung die Rede. Beide Konzepte fehlen auch bei Meister Eckhart fast vollständig: «*Etwas Vergleichbares ist bei Eckhart nicht auszumachen, wiewohl es ihm ja ebenfalls um das Schicksal der menschlichen Seele geht. Er greift aber fast nie auf die auch im Christentum sehr vertrauten Konzepte von jüngstem Gericht, Hölle, Fegefeuer und Paradies zurück. Auch die Perspektive hin auf den Tod fehlt bei Eckhart weitgehend, er ist für ihn nur ein Kennzeichen des verfallenden Daseins in der Zeit ... Vom Todesgeschehen oder Wiederauferstehen spricht Eckhart aber nicht oder fast nie. Einzig die Frage nach dem Ursprung des Todes wird bei ihm mitunter aufgeworfen, allerdings auch nicht vertieft bearbeitet.*»⁷²⁴

An dieser Stelle zeichnen sich aber auch, bei allen Anklängen, die Unterschiede der vorliegenden Textkomposition zur Theologie Meister Eckharts ab: Im *Totentanz* ereignet sich mit dem Eintritt – besser: Auftritt – des Todes eine Zeitenwende, eine *krisis*; bei Meister Eckhart dagegen wird «*das Motiv des Sündenfalls*» im wesentlichen «*als Verlust des höheren Intellekts und der Konzentration auf das Sinnliche gedeutet ...*»⁷²⁵ Entsprechend wird «*der topos von der Nähe des Gottesreiches*»⁷²⁶ gedeutet: Die βασιλεία τοῦ Θεοῦ ist bei ihm nicht in erster Linie ein universales und in der Gemeinschaft der Ekklisia erwartetes Ereignis am «*Jüngsten Tag*»,⁷²⁷ sondern sie wird als möglicher Durchbruch⁷²⁸ jedes individuellen Menschen zu Gott im «*Hier und Jetzt*»⁷²⁹ begriffen. Man kommt nicht um die Erkenntnis herum, dass Eschatologie bei Meister Eckhart, «*in einer für das Christentum*» durchaus «*untypischen Weise verstanden*»⁷³⁰ wird, während die Textkomposition des *Totentanz' op.12, 2* durch seine durchgehend synekdochische Sprechweise, der Einzelfigur die Rolle des *paris-pro-toto* zuschreibend, immer das Ganze der Erlösung im Auge hat: Das *memento mori*, der Aufruf zur *conversio* richtet sich – darin noch Eckart verwandt – an den Einzelnen,⁷³¹ sieht den Einzelnen aber immer – darin über Eckhart hinausgehend – als Glied der Gemeinschaft der Menschen.

⁷²⁴ A.a.O., 477.

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Vgl. ebd.

⁷²⁸ Vgl. ebd.

⁷²⁹ Ebd.

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Ein Kirchenbegriff etwa zeichnet sich weder in den Sprüchen Johann Schefflers noch in den Gedichten Johannes Klöckings ab.

7.3 Die Musik des Totentanzes op. 12, 2

7.3.1 Hugo Distler als *Musicus poeticus* – Hugo Distler als Vermittler des sogenannten Alten

Im folgenden wird untersucht, inwiefern der Komponist Hugo Distler als *Musicus poeticus* anzusprechen ist in demselben Sinn, in dem der Musikwissenschaftler Hans-Heinrich Eggebrecht den Komponisten Heinrich Schütz als *Musicus poeticus* anspricht,⁷³² indem er diesen als in seiner *musikalischen Sprache* die *gesprochene Sprache* einerseits, andererseits die in ihr zum Ausdruck kommende Theologie und Poesie zum Ausdruck bringend beschreibt – und in dessen Nachfolge⁷³³ Hugo Distler sich sieht.

Diese Untersuchung erhebt den Anspruch größtmöglicher *Sorgfalt*; unmöglich scheint indes, in der Deutung jedes einzelnen Phänomens einen Anspruch auf *Vollständigkeit* zu erheben. Der Wort-Ton-Bezug bei Hugo Distler ist ähnlich reich wie ein Brueghel-Gemälde, auf dem man auch nach Jahren enger Vertrautheit immer noch staunend neue Details und Zusammenhänge entdecken kann. Jede noch so kleine Erscheinung kann theoretisch in immer noch kleinere Subphänomene unterteilt werden, und eine ihrer Intention nach *vollständig* deutende Beschreibung des Werkes würde in einen *regressus ad infinitum* führen.

Auch Hugo Distler, so werden wir sehen, setzt in seiner *musikalischen Sprache* einerseits die *gesprochene Sprache*, andererseits die in ihr zum Ausdruck kommende Theologie und Poesie in Musik um. Inwieweit das bewusst geschieht, kann nicht in jedem Einzelfall ermittelt werden. Zu vermuten ist, dass Hugo Distler weniger mit der formalen musikalischen Figurenlehre vertraut war, wie es im Vergleich zu ihm Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen in derselben Weise wie die theologischen und literarischen Autoren seiner Zeit waren. Zahlreiche musikalische Figuren, die sich als kongruent mit einer formalen Figurenlehre erweisen, hat Hugo Distler womöglich intuitiv und aufgrund seiner Vertrautheit mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in seine eigenen Kompositionen einfließen lassen.⁷³⁴

So ähnlich sich die Komponisten Heinrich Schütz und Hugo Distler im Hinblick auf die ausgeprägte sprachbezogene Linearität ihrer Musik sind, so ist gleichzeitig zu beachten, in welchem Maße Hugo Distler der zeitgenössischen Musik zugetan war, indem er «sich *kompositionspraktisch nicht ausschließlich rückwärts orientiert, sondern sich*

⁷³² EGGBRECHT, *Musicus Poeticus*.

⁷³³ Siehe dazu: HANHEIDE, *Komponieren in dunklen Gefahren*, in: *Schütz-Jahrbuch* 31, 7–14.

⁷³⁴ Ursula von Rauchhaupt konstatiert in Bezug auf die Rezitative der Choralpassion ein streng konstruktivistisches Verfahren, das sich im *Totentanz* m.E. nicht nachweisen lässt. Vgl. RAUCHHAUPT, *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers*, 118.

auch ... der damals kompositionstechnisch progressivsten Elemente bedient»⁷³⁵ und welche Auswirkungen dies auf seinen eigenen vokalen Kompositionsstil hatte.⁷³⁶ Distlers Versuch, dem «Geist» der «Alten Musik» gerecht zu werden, sie aber auch für seine Zeit «gültig» zu machen, führt deshalb zu einer für Distler idiomatischen Verschmelzung von Rückbezug und Vorwärtsgewandtheit, die ein reines Epigonentum überwindet: «Distlers Stil zeichnet sich in seinem ... Vokalwerk besonders durch die Symbiose von älteren und modernen Satz- und Kompositionstechniken aus. Obwohl dieser Stil, besonders durch die Linearität der Stimmführungen, auch Parallelen zu anderen Zeitgenossen aufweist, bildet er doch unverwechselbare Charakterzüge aus, die in dieser Intensität und Dichte eine singuläre Erscheinung innerhalb der modernen Chorliteratur darstellen. Die Klarheit und Transparenz seiner Satztechnik ist bedingt durch das Primat der melodischen Linie über die Harmonik. Trotz einiger progressiver Elemente ... bleibt die Tonalität noch immer gewahrt. Die gesteigerte Bewegungsintensität im rhythmischen Bereich führt zu einer abwechslungsreichen, prosanahen Differenzierung und Textausdeutung.»⁷³⁷

Dabei ist freilich auch die *Bewertung* seiner Nachfolge kompositionsgeschichtlicher Vorbilder rezeptionsgeschichtlichem Wandel unterworfen und fällt je nach Vergangenheits- oder Zukunftsbezug des jeweiligen Autoren oder der jeweiligen Autorin unterschiedlich aus und «[s]eine Symbiose verschiedener Elemente wird, je nach dem Grad der Affinität der Autoren, entweder als positives Kriterium oder pejorativ dargestellt.»⁷³⁸ Dabei ist Distlers «Eklektizismus» nicht zu vergleichen mit dem Strawinskys oder Prokof'evs: «Zwar greift er auch auf musikalische Ausdrucksmittel zurück, die eine lange historische Tradition aufweisen (z.B. Fauxbourdon-Satz, Pentatonik, Melismatik) und durch ihre unkonventionelle Handhabung etwas klanglich Neuartiges bewirken, aber der spezifische, unverwechselbare Klang seiner Musik ergibt sich auch aus der Verwendung neuartiger musikalischer Mittel (z.B. „rhythmische Raffungen“, Polyrhythmik und -metrik, strenge Linearität des Satzes und den daraus resultierenden Akkordbildungen, Cluster etc.)»⁷³⁹

Auf diese Weise zeigt sich im Hinblick auf die Sprachbehandlung im engeren Sinne ein wesentlicher Unterschied zwischen Hugo Distler und Heinrich Schütz: Hugo Distler bleibt in seinem Melos enger an der Sprache als sein Vorbild Heinrich Schütz und entfaltet eine «Sprachmusik», die mehr als an Heinrich Schütz an die Sprachbehandlung in der Vokalmusik Modest Musorgskijs erinnert, eine Verwandtschaft, die, soweit zu erkennen ist, bisher noch nicht gesehen wurde und als bewusste Bezugnahme seitens Distlers aus den Quellen nicht belegt werden kann. «[M]ehrfaeh bezeugt» indes ist, «dass sich Distler sehr für moderne Kompositionen interessiert hat. Sein besonderes

⁷³⁵ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 125.

⁷³⁶ An dieser Stelle ist vielleicht ein flüchtiger Blick auf die geradezu atemberaubenden Gegensätze zu werfen, welche das 20. Jahrhundert in kompositionsgeschichtlicher Hinsicht hervorgebracht hat: Diese lassen sich etwa deutlich greifen in der Tatsache, dass die beiden so ganz unvergleichbaren Komponisten Geistlicher Musik Hugo Distler und Olivier Messiaen dasselbe Geburtsjahr verbindet.

⁷³⁷ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 256.

⁷³⁸ A.a.O., 19.

⁷³⁹ A.a.O., 24.

Interesse galt Paul Hindemith, aber auch Werken von Igor Strawinsky, Kurt Weill oder Arthur Honegger.»⁷⁴⁰ Noch vor diesen und deutlicher als diese ist Modest Musorgskij der erste Komponist, der das Melos der Musik bewusst aus dem der Sprache hat hervorgehen lassen,⁷⁴¹ im Gegensatz zu seinen Vorgängern, deren «Sprachmusik» ihre Wurzeln entweder in der Gregorianik oder dann zunehmend – so auch bei Johann Sebastian Bach – in der Instrumentalmusik hatte.⁷⁴²

Was dies für die Melodiebildung bei Hugo Distler bedeutet, legt am konzisensten Winfried Lüdemann dar: «*Distlers vokale Deklamation, vor allem in den Motetten, zeichnet sich durch ihre unmittelbare Nähe zum gesprochenen Wort und durch ihre starke Intensität, die auf diese Weise erreicht wird, aus. In melodischer Hinsicht beruht sie ganz allgemein auf folgendem Prinzip: Der Text wird einer gewissen mittlere Tonhöhe zugewiesen. Diese bekommt die Funktion einer Tonachse. Wörter oder Silben, die stärker oder schwächer als der mittlere Wert betont werden sollen, erklingen dann entsprechend über oder unter der Tonachse. Dieses Verfahren erlaubt es dem Komponisten, die verschiedenen Silben des Textes hierarchisch einzustufen und dadurch dem Text eine gewisse Interpretation aufzuprägen.*»⁷⁴³

Auf der rhythmischen Ebene hat diese Art musikalischer Sprachbehandlung häufige Taktwechsel oder Polymetrik zur Folge; Distlers Art musikalischer Sprachbehandlung zeigt sich in letzter Konsequenz darin, dass die Rhythmisierung der Vokalmusik Distlers sich häufig überhaupt nicht an die Vorgaben des Takts hält, sondern sich ganz und gar – mehr als etwa nur hemiolisch – dem Sprachfluss anschmiegt,⁷⁴⁴ und dass durch «Überlagerung zweier Metren er auf subtile Weise die Schwiebigkeit» erreicht, «die seine Vokalmusik so einzigartig macht.»⁷⁴⁵ Mit anderen Worten: «[Distler] rhythmisiert immer sehr bewußt, nutzt auch kleinste rhythmische Finessen aus, um die Sprache unter bestimmten Aspekten einzufangen und den Gehalt einer inhaltlichen Aussage transparent werden zu lassen.»^{746,747}

⁷⁴⁰ A.a.O., 122f.

⁷⁴¹ Dies gilt in besonderer Weise für Musorgskis musikdramatisches Schaffen. In seinen Liedern für Singstimme und Klavier – aber auch in den Opern selbst – ist freilich auch eine Wechselwirkung zwischen sprachgeneriertem Melos und Anlehnungen an russische Volksmusik auszumachen.

⁷⁴² Womit sich im Spätbarock das Verhältnis «Vokalmusik generiert Instrumentalmusik» umgekehrt hatte.

⁷⁴³ LÜDEMANN, Winfried: *Vokale Gestaltungsprinzipien in Hugo Distlers Instrumentalstil*, in: *Musik und Kirche*, 61 (1991), 1–15 / 137–149, 2. Vgl. «Es ist fast so, als wollten sie [=die Wechseltöne] damit der Hierarchie der Silben eines Prosatextes genauestens Rechnung tragen.» LÜDEMANN, *Eine musikalische Biographie*, 351.

⁷⁴⁴ Vgl. exemplarisch die Analyse von «Denk es, o Seele», Mörike-Chorliederbuch op. 19,21, in: LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 34f.

⁷⁴⁵ A.a.O., 46.

⁷⁴⁶ A.a.O., 100. – Während im Totentanz aber insgesamt ein mystisch-meditativer Duktus vorherrscht, wirkt im Vergleich zu ihm das Mörike-Chorliederbuch bewegter: «Die Wirkung von dauernder „rhythmischem Raffung“ und dauerndem Taktwechsel schlägt sich in einer gewissen Nervosität und Unruhe des ganzen Satzes nieder. Distler lässt kaum einmal eine stereotype oder ostinate Motorik aufkommen.» Ebd.

⁷⁴⁷ Auch ein Vergleich mit der Textbehandlung Richard Wagners, besonders in den späten Opern (Ringtrilogie und Pasifal) drängt sich auf: «Das Verhältnis von Wort und Ton aber ist ein gänzlich anderes. Ohne ins Detail gehen zu wollen und die Entwicklungsschübe in beiden Œuvres zu berücksichtigen,

7.3.2 Die musikalische Exegese der Textkomposition

An dieser Stelle sei in Erinnerung gerufen, was oben gesagt wurde: Der *Totentanz op. 12, 2* ist ein Werk aus 14 Sprüchen, einem Vorspruch, 12 Dialogen und einem Epilog. Die Musik präsentiert sich tonal, wenngleich die Partitur des Chorparts keine Vorzeichen trägt – wie er auch statt Taktstrichen Mensurstriche enthält: Der Erste Spruch beginnt in e-Moll, der Vierzehnte Spruch schließt in C-Dur; die Gesänge weisen eine Länge zwischen 9 und 33 Masuren auf, die Rahmensprüche und der Mittelspruch ragen in ihrer Länge hervor, der Schlussspruch als *summa* zeichnet sich durch die größte Ausdehnung aus.⁷⁴⁸

Wenn im folgenden die Einzelsätze analysiert werden, so liegt der Fokus auf dem Wort-Ton-Verhältnis, dem eine knappe Analyse der Form, der Harmonik und der Melodik jeweils – mal mehr mal weniger getrennt von der Wort-Ton-Analyse – vorausgehen.⁷⁴⁹ Dabei liegt es auf der Hand, dass die Beschreibung der ersten Sätze «dichter» ausfällt als die der späteren Sätze, bei denen bereits zuvor Besprochenes – entsprechend der musikalischen Entwicklung innerhalb der Sätze, in denen Neues sich fast immer aus bereits Bekanntem entwickelt – in vielen Fällen vorausgesetzt werden kann. Dabei geht es, wie gesagt, nicht darum, jedes einzelne Detail zu erklären und zu deuten, sondern in erster Linie darum, das Gesamtbild in den Blick zu bekommen und anhand dessen den Sinn für Distlers Komponieren, für seine «musikalische Poetologie» zu schärfen. Im Sinne einer solchen «Organik» schien es weder ratsam, jede Einzelbesprechung demselben Schema folgen zu lassen noch die einzelnen Paradigmata hermetisch voneinander abzusondern.⁷⁵⁰

Nicht zuletzt verhält es sich zweifellos so, dass auch der Autor dieser Arbeit selbst seine eigene Hermeneutik, sein eigenes Erleben in die Deutung dieses Werkes einbringt, und die Interpretation gar nicht neutral und abstrakt, sondern ausschließlich in Gestalt eines Oszillierens zwischen objektiver Beweisbarkeit und subjektiver Imagination erfolgen kann. «Eine Erkenntnis kann nicht getrennt werden von der Existenz, in der sie gewonnen wird.» (Dietrich Bonhoeffer)⁷⁵¹

könnte man sagen: Boito und Verdi vertonen – Wagner verklanglicht.» THIELEMANN, Christian, *Mein Leben mit Wagner*, München 2012, 52.

⁷⁴⁸ Vgl. Einleitung zur Textinterpretation.

⁷⁴⁹ Der Akzent liegt dabei auf Beobachtungen, die die Studienarbeiten, die im Kapitel über den Forschungsstand resümiert werden, übergehen, statt in deren Referieren.

⁷⁵⁰ In den Deutungen selbst handelt es sich evidentermaßen um unbeweisbare Annahmen, angestrebt wird lediglich die – aus Sicht des Autors – größtmögliche Plausibilität; um aber die Lesbarkeit nicht beständig durch den Konjunktiv zu hemmen, wurde durchgehend der Indikativ verwendet.

⁷⁵¹ Vgl. BONHOEFFER, Dietrich, *Nachfolge*, in: DBW IV, 38.

7.3.3 Die Einzelsätze

I. DER ERSTE SPRUCH

Erster Spruch:

*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst!
Verschmäh die Welt, daß du sie tausendfach bekömmst!
Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht.
Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht!*

a) Form

Der Erste Spruch hat die Barform Stollen-Stollen'-Abgesang: **A-B-A'-B'-C-D'**. C und D gehen motivisch aus A und B hervor.

Der Spruch hat die Satzstruktur einer «Motette mit Zwischenspielen» und besteht aus 25 Mensuren, eine Taktunterteilung, die nicht nur schon in ihrem äußerlichen Partiturbild den Eindruck des Historismus wach werden lässt, sondern die auch ein für Hugo Distler wesentliches Merkmal der Rhythmisierung seiner Musik bestimmt. «Seine Affinität zur Musik der vorbachschen Zeit verdeutlicht Distler u.a. durch die Verwendung der Mensuralnotation. ... Die metrisch-rhythmisiche Begrenzung des Taktstrichs wird ... bewußt durchbrochen. Der Verzicht auf durchgehende Taktstriche bedeutet bei Distler, die übliche Betonung auf der „1“ als „schwerem Taktteil“ zu verhindern und so den Ausführenden schon graphisch anzuzeigen, daß die rhythmische Gestaltung auf Akzentvielfalt und schwebende Leichtigkeit hin angelegt ist.»⁷⁵²

Der motettische Aufbau des ersten Satzes stellt sich mithin folgendermaßen dar: Der Dux erklingt im Sopran und wird im Alt in der Unterquinte real imitiert; Tenor und Bass imitieren nur noch den Motivkopf, der Tenor augmentiert den Terzfall in der Oktave als Quintfall, der Bass imitiert tonal im Abstand der Unterseptime.⁷⁵³

⁷⁵² LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 90. – Ein wichtiges Zäsurmittel, dessen Distler sich bedient, sind die Phrasierungszeichen, siehe: KRUSE, *Probleme des Komponierens in der Zeit von 1920–1945*, 41.

⁷⁵³ Sämtliche Partiturausschnitte sind mit freundlicher Erlaubnis des Bärenreiter-Verlags, Kassel, der Internetseite für gemeinfreie Noten entnommen: <http://petruccilibrary.ca>. Siehe: <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/534449%2Fpute> (abgefragt am 22. August 2019).

T o t e n s o n n t a g

Motette Nr. 2 aus der „Geistlichen Chormusik“ zum Totensonntag
von Hugo Distler

Erster Spruch

Ruhig, nicht langsam (Zeitmaß I)

d=69

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Laß al = les, was du hast, laß al = les, laß al = les
Laß al = les, was du hast, laß al = les, laß
Laß al = les, laß al = les, laß
Laß al = les, was du hast

Der Aufbau von den höheren zu den tieferen Registern ist Spiegel eines Phänomens, das die Vokalmusik Distlers auch auf der «Mikroebene», also auf der Ebene der Stimmführung selbst prägt: «Die Bewegungsrichtung der Distlerschen Melodik ist überwiegend deszendierend. Selten beginnen Melodien in tiefer Lage und steigen dann zum Ende einer Phrase auf.»⁷⁵⁴

Ebenso wie das Eingangssoggetto⁷⁵⁵ wird sich die Satzstruktur⁷⁵⁶ – die Imitationsfolge der motettischen Einleitung von den höheren zu den tieferen Stimmen – als für das ganze Werk als modellhaft herausstellen. Es gibt daher in diesem Werk Sprüche, die choralartig-homophon beginnen, es gibt einen Spruch (12), in dem der Tenor in der Art eines Vorsängers⁷⁵⁷ beginnt, aber es gibt im *Totentanz op. 12, 2* keinen Spruch, in dem etwa der Bass beginnt und der dann beispielsweise in der Form einer instrumentalen Choralbearbeitung fortgeführt wird.

b) Harmonik

Die harmonische Progression des Satzes besteht zunächst im wesentlichen aus einem e – C – e – Pendel, bildet großformal ein Subdominantpendel und lässt A in Takt 5 über einem Orgelpunkt auf der Tonika mit Picardischer Terz schließen. Der Verzicht auf harmonische Entwicklungen und «modulatorische Arbeit» – eine Charakteristik

⁷⁵⁴ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 56.

⁷⁵⁵ Uns scheint hier die Terminologie der Musik des 15. – 17. Jahrhunderts in der Regel angebrachter als die des 19. und 20. Jahrhunderts, in welcher die Rede von einem «Thema» immer auch dessen «Durchführung» impliziert.

⁷⁵⁶ Die Nomina «Satz» und «Spruch» werden in diesem Text, ebenso wie die aus ihnen hervorgehenden Komposita, synonym verwendet.

⁷⁵⁷ Wie häufig auch im *Mörike-Chorliederbuch op. 19*.

Distlerscher Musik überhaupt⁷⁵⁸ – verleiht dem Satz einen ruhig-geschlossenen, geradezu meditativ in sich gekehrten Charakter.

Es handelt sich also um eine tonale Anlage, die nicht auf einen tonikalen *Rahmen* verzichtet,⁷⁵⁹ sondern auf einen eigentlichen *Gegenpol* zur Tonika, der zu dieser in einer konsequenten Dominantbeziehung⁷⁶⁰ stünde. Die Konsequenz dieser Art von Tonalität ist im Tonsatz selbst – also auf der «Mikroebene» des Satzes –, dass im herkömmlichen Sinne dissonante Akkorde oder Quartklänge ihre Dissonanzwirkung verlieren, weil ihnen aufgrund der fehlenden tonalen Polarität keine Strebewirkung mehr eigen ist.⁷⁶¹

c) Melodik

«*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst.*» = A. Der Kopf des Eingangssoggetto – das auf diese Weise als Eingangssoggetto zugleich des ganzen Werkes erklingt – besteht aus einem Terzfall, der im Verlauf des gesamten Werkes – in Wiederholungen, Transpositionen und Inversionen – eine entscheidende Rolle spielen wird,⁷⁶² einem

⁷⁵⁸ Dieses für die Musik Distlers charakteristische Phänomen beobachtet bereits Ruth Pirkel-Leuwer in Bezug auf Vertonungen aus dem Mörike-Chorliederbuch op. 19. Vgl. PIRKEL-LEUWER, Ruth, *Mörike-Lyrik in ihren Vertonungen. Ein Beitrag zur Interpretation* (Dissertation), Bonn 1953, 58.

⁷⁵⁹ Gegen: LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 81.

⁷⁶⁰ Die Stufenfolgen V – I oder VII – I mit Leitton im Dominantakkord zum Tonikagrundton.

⁷⁶¹ Vgl. LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 81.

⁷⁶² Beispiele:

anschließenden Halbtorschritt abwärts und schließlich dem Pendel mit einer tieferen Wechselnote. Der rhythmische Fluss beginnt mit zwei ruhigen Vierteln, erreicht seinen Höhepunkt in einer Spannung erzeugenden synkopischen Halben, um dann in zwei Achteln auszuschwingen.

d) Wort-Ton-Verhältnis

«*Laß alles.*» Der lakonische Imperativ dieses Satzes wird in der melodischen Gestalt des Terzfalls und der sich fortsetzenden stufenweisen Abwärtsbewegung in eine musikalische Bewegung der Entspannung transformiert: «*Laß alles.*» Dies wird also gleichsam nicht nur *geboten*, sondern *vorgeführt* und zur *imitatio* empfohlen. Dieser melodischen Abwärtsbewegung entgegengesetzt ist im Sopran eine aufwärtsführende Sequenz derselben, die eine Spannung erzeugt gegenüber der Abwärtsbewegung und die – in Form der Figur der *gradatio* – sinnfällig macht, dass das Loslassen zugleich ein «Überwinden» (Siebter Spruch) ist.

Freund, strei
 du mußt auch, wo du willst
 Die Welt ist lich te
 Freund, wer in je ner Welt will lau ter
 Man geht
 lensch, wenn dir auf der Welt zu langi
 so kehr dich nur zu
 Die See le, wel che hier noch klei ner
 Die See le, weil sie ist ge born zur Ewig keit,

Soprano *p*

Laß al = les, was du hast, laß al = les, laß al = les

Der hauptmotivische Terzfall, der das Loslassen «anschaulich» macht, wird, wie angedeutet, im ganzen weiteren Verlauf der Motette eine wesentliche Rolle in der Motivbildung spielen. Auf diese Weise ist dem Werk ein musikalisches Motto mit einem engen Textbezug verliehen: Musikalisch «abgebildet» ist das Loslassen in seinen verschiedenen Facetten, als Schwäche und als Stärke, als Schmerz und als Erlösung. Die zahlreichen eingesprungenen und frei einsetzenden Dissonanzen in den ersten beiden Mensuren

, was du

al = les

p

Laß

interpretieren dieses Loslassen als mit Beschwerlichkeit, ja mit Schmerzen verbunden und verleihen ihm einen leidensbezogenen Charakter. Allerdings handelt es sich hier sozusagen um einen weichen, fast bittersüßen Schmerz: Die Dissonanzen sind nie scharf oder heftig, immer sind sie – ihres freien Eintretens zum Trotz – durch eine organische Stimmführung abgemildert und in der Harmonik aufgefangen. Die Dissonanzbehandlung zeigt sich nie formelhaft oder schematisch, sondern, mit Bezug auf den Text ausgedrückt: Der abgebildete Schmerz ist stets nuanciert, individuell. Dies ist überaus typisch für die Kompositionsweise Hugo Distler: «Die Behandlung von Intervallkonstellationen, wie sie im herkömmlichen Satz als Vorhaltsdissonanzen auftreten, entspricht bei Distler weitgehend nicht der Norm. Nur in wenigen Fällen werden ... in einer Kadenz Sekundreibungen als Vorhalte aufgefaßt und dementsprechend aufgelöst.»⁷⁶³

«Auf daß du alles nehmst.» = B. Bereits Mensur 3 führt zu einem klanglichen Kontrast zur Introduktion; an dieser Stelle wird eine erste große klangliche Spreizung über dem Tonikagegenklang erreicht, deren Spannung sich in einer Achtelfiguration, die die Aussage «Alles» sinnfällig macht, entlädt.

Das Indefinitpronomen «alles» wird motivisch sinnfällig durch die Figur der *circulatio*, die andeutet, dass «alles» wirklich alles umfasst, beschrieben. Der weitgehende Verzicht auf Dissonanzen interpretiert dieses Indefinitpronomen, das im Hauptsatz negativ als das zu Lassende gedeutet wurde, im Finalsatz positiv als das zu Gewinnende. Indem Hauptsatz und Nebensatz – «Hauptthema» und «Seitenthema» – aus

⁷⁶³ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 131.

demselben Kernmaterial gewonnen werden – der Terz –, verdichten sie den Kontrast der *complementa*⁷⁶⁴ zum Paradox: «*Laß alles, was du hast, auf daß du alles nehmst.*»

B ist ein Zwischenspiel mit raschem harmonischen Wechsel in Vierteln und Achteln. Die «*Explosion*» einer ruhigen Bewegung des Beginns eines Stückes in eine raschere Bewegung ist – so ungewöhnlich sie für einen Vokalstil ist, der in seiner Melodiebildung im wesentlichen der Melodiebildung der Musik des 16. Jahrhunderts folgt – bei Distler stets besonders auffällig und sorgt in seiner Musik für scharfe Kontraste schon in der ersten musikalischen Entwicklung. Wenn Lemmermann beobachtet, «... *der Rhythmus bei Distler erzeugt nach einem ruhigen Beginn durch die Verkürzung sofort eine gewisse Unruhe.*», so trägt das adverbiale Adjektiv «*sofort*» die entscheidende Aussage.⁷⁶⁵

«*Verschmäh die Welt.*» = **A'** folgt dem Muster von **A** und transponiert es. Das dem «*Lassen*» korrespondierende Verb «*verschmähen*» erhält, in logischer Konsequenz, dasselbe Motiv wie das Ausgangsverb «*loslassen*»: einen Terzfall. Die Imitation erfolgt in einer **A** nicht identischen, aber ähnlichen Reihenfolge. Die Dissonanzbildung beginnt hier bereits mit der ersten Imitation und führt zu einer **A** gegenüber erhöhten Spannung. Schließlich wird **A'** wird mithilfe der *circulatio* aus **B** in den Mittelstimmen um zwei Masuren verlängert. Diese Art «*Binnen-Coda*» durch Reprise auch des **B-Motivs** verleiht dem Formteil eine besondere Dichte.

⁷⁶⁴ «*Contraria sunt complementa*». Nils Bohr (s.a.o.)

⁷⁶⁵ LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 35.

Zeitmaß I

Der dritte Formteil verleiht dem Satz nochmals einen deutlichen Spannungszuwachs. Das Moment der «schmerzhaften Überwindung», die dem Verb «*verschmähen*» schon in A entlockt worden war, wird entfaltet: Das «*Lassen*-Motiv» wird im Verlauf von A' *verlassen* und an seine Stelle tritt in den Oberstimmen ein Seufzermotiv in exponierter Lage. Auf diese Weise ist der *psychologische* Hintergrund des Verlassens hörbar gemacht: Der Verzicht ist nur dann ein wirklicher *Verzicht*, wenn man eigentlich *behalten* will.

Dem Duktus der Steigerung entsprechend, fällt auch die Harmonik in A' dissonanter aus als die in A. A' schließt wie A – nach einer großformalen Andeutung einer verminderten II. Stufe – über einem Orgelpunkt auf der Tonika.

«*Daß du sie tausendfach bekommst.*» = B' ist ein verlängertes, aber nicht transponiertes B. Das Adjektiv «*tausendfach*» wird sinnfällig analog zu «*alles*» behandelt. Auch B' schließt auf der Subdominante.

«*Im Himmel ist der Tag, im Abgrund ist die Nacht. / Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht.*» = C: Der Abgesang – der das Vierfache des Textes der je vorausgegangenen Formteile zu bewältigen hat⁷⁶⁶ – nimmt Motive des Stollens auf, so

⁷⁶⁶ In den meisten Sätzen des *Totentanzes* op. 12, 2 – wie seiner Vokalmusik überhaupt – lässt sich das genaue Gegenteil beobachten: «Charakteristisch für die formale Gestaltung bei vielen Sätzen Distlers

dass der Text eine paradoxe musikalische Würdigung erfährt: Das Motiv des Himmels wird nicht aufwärts, sondern noch weiter abwärts geführt, die Folge Sprung – Schritt wird an dieser Stelle invertiert; das Motiv des Abgrunds führt in einem Sextsprung aufwärts; der Orgelpunkt wird vom Bass als Liegeton an die Mittelstimmen weitergereicht und rückt vom Schluss – wie in A – an den Beginn des Formteils C. Harmonisch führt dieser in das Feld von G-Dur.



«*Hier ist die Dämmerung*». An dieser Stelle im Satz ist das tiefe Stimmenregister erreicht: Die Ungewissheit, das Zwielichtige, Janusköpige, die der Text dieses Schlussteils über die Welt aussagt – sie verkehrt an dieser Stelle das *Offensichtliche* der «Licht»-Gewissheit ins Paradoxe der «Licht»-Unsichtbarkeit und löst beides in der offenen Nachdenklichkeit auf: «*Wohl dem, der's recht betracht*.»



«*Wohl dem, der's recht betracht*.» Den Schlusstakten ist eine Reminiszenz an den Anfang eingeschrieben: Der Terzfall wird – in seiner Augmentierung – in den Unterstimmen wiederaufgenommen und führt aus dem nur angeklungenen G-Dur in dessen Subdominante, wendet damit die Haupttonart in eine neue Richtung und gibt dem Text den Tonfall des Besonderen, Überirdischen: «*Wohl*» – das ist paradox: Sofern es sich noch «hier» befindet, gleicht es verschatteter Nachdenklichkeit – befindet es sich aber «oben», ist es das klare, eindeutige «*Wohl*» des Ersten Psalms und der Seligpreisungen. Die Musik spiegelt kein Entweder-Oder, sondern ein Schon-und-noch-Nicht.

ist ... das Prinzip, am Anfang eines Stückes möglichst rasch viel Text zu vertonen. Erst nachdem einige Zeilen vertont sind, nimmt er sich oftmals erst die Zeit, einzelne Wörter durch Melismen oder Textwiederholungen auszudeuten oder textliche Interpolationen einzufügen.» A.a.O., 88.

Noch ruhiger wie zu Anfang, feierlich *zögern*

j=63

Vohl dem, wohl dem, wohl dem, der's recht be tracht!
 rung: Wohl dem, wohl, wohl dem!
 rung: Wohl dem, wohl dem, wohl dem!
 : Wohl dem, wohl dem, wohl dem!

II. DER ZWEITE SPRUCH

Zweiter Spruch:

*Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.
 Was trotz'st du dann so viel auf ihre Herrlichkeit?*

a) Form

«*Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.*» = A. Der Zweite Spruch beginnt choraliter – «wie ein Kondukt»⁷⁶⁷ –, besteht aus 18 Masuren und hat die dreiteilige Liedform A(ab)-B(cc')-A'(ab')-Coda(A'').

zweiter Spruch
Gemessen schreitend

j=88

zögern

Mensch, die si - gur der Welt ver - ge - het mit der
 Mensch, die si - gur der Welt ver - ge - het mit der
 Mensch, die si - gur der Welt ver - ge - het mit der

⁷⁶⁷ Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 5 cis-Moll, Erster Satz: Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.

b) Harmonik

Der Spruch steht in d-Moll mit einer subdominantisch-g-Phrygischen Erweiterung in den Masuren 3 jeweils 13 bei «Zögern».

und einer Rückung in die «hochalterierte» Gegenklangsharmonik h-Moll im Zentrum des Satzes in dem Formteil c'.

c) Melodik, Rhythmik und Wort-Ton-Verhältnis

Der Satz beginnt in den tiefen Stimmen (ATB)⁷⁶⁸ mit dem lakonischen Soggetto d d d c a d e a in einer nach der «bedeutungsvollen»⁷⁶⁹ Anrede «Mensch» in einer in Halben «schreitenden» syllabischen Viertelbewegung in d-Moll. Die wie im Ersten Spruch

⁷⁶⁸ Vgl. Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem: Im 1. Satz der außergewöhnlicher Beginn nur der tiefen Streicher.

⁷⁶⁹ Zu einer ähnlichen Idee des langen Auftakts als „captatio benevolentiae“ siehe: Lemermann: LEMMERMANN, Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers, 90. Dem im Mörike-Chorliederbuch op. 19 relativ häufigen «echten» langen Auftakt begegnen wir im Totentanz indes lediglich im Siebten Spruch. Im Totentanz verzichtet Distler auf vom Sprachakzent unabhängige «rein musikalische Intention[en]». A.a.O., 92.

plötzliche Beschleunigung in melismatischen großen und kleinen Triolen und Sechzehnteln macht das «Vergehen mit der Zeit» sinnfällig. Der A-Teil schließt, wie es im Ersten Spruch der Fall war, auf der Tonika.

Melodisch spielt wie im Ersten Spruch der Terzfall eine charakteristische Rolle, darüberhinaus der Quartsprung nach oben, den der Sopran im Ersten Spruch als Schluss von A schon vorbereitet hatte.

«*Was trotz'st du dann so viel auf ihre Herrlichkeit?*» = B. Der zweite Abschnitt beginnt motettisch, wie der Erste Spruch in realer Sopran-Alt-Imitation, um hier in paradoxer Weise eine *Frage* mit dem *Rufmotiv* einer aufsteigenden Quart abzubilden: «*Was trotz'st Du?*». Dieses Quartmotiv wird in den Männerstimmen unisono zum Intervall einer kleinen None augmentiert, die das «Trotzen der individuellen Seele» in einen größeren theologischen Kontext stellt: Das «Trotzen der Feinde» ist zwar «einmütig» (vgl. Ps 2,2) aber doch «hyperbolisch», d.h. in diesem Fall: vergeblich (vgl. Ps 2,1). Das Unisono der Männerstimmen führt zu einem homophonen Schluss, wiederum auf der Tonika mit Picardischer Terz.

«Mensch, die Figur der Welt vergehet mit der Zeit.» = A'. Der Aussagesatz wird unter Verwendung des Eingangsmotivs wiederholt, statt der *raschen* Beschleunigung des A-Teils ist der A'-Teil nur *allmählich* beschleunigt – einem letzten, «vergeblichen», Aufbäumen des «*Trotzes*» gleich, die alsbald zu einer Verlangsamung, einem *morendo* führt, das den Satz über einem Orgelpunkt, diesmal aller drei Unterstimmen als klanglicher Basis, über dem das Hauptmotiv erklingt, verklingen lässt:

III. DER DRITTE SPRUCH

Dritter Spruch:

*Wann du willst gradeswegs ins ew'ge Leben gehn,
so laß die Welt und dich zur linken Seite stehn!*

a) Form, Melodik, Rhythmus und Wort-Ton-Verhältnis

Der Dritte Spruch umfasst nur noch 12 Masuren in der «kleinen» Reihenform **a-b-c**. Es ist die Kürze des Satzes selbst, die die *Dringlichkeit* der Textaussage *eindringlich* abbildet und gleichsam ihre unverzügliche Umsetzung fordert. Alle Motive sind aus den beiden ersten Sprüchen abgeleitet, als wolle dieser Spruch eine Zusammenfassung – eine *confirmatio* – des gerade Gesagten darstellen. Die einzelnen Teile kontrastieren einander kaum und gehen zäsurlos ineinander über. Der Spruch beginnt in derselben Tonart wie der Spruch zuvor, endet aber mit einem Halbschluss auf der Dominante.

«*Wann du willst gradeswegs ins ew'ge Leben gehn.*» = **a**. Das Hauptmotiv ist vom Hauptmotiv des Zweiten Spruches abgeleitet; die hinzugefügte Punktierung bildet den Gedanken der Eile ab.

Zweiter Spruch
Gemessen schreitend

Dritter Spruch
Gehend, sehr schlicht im Vortrag

Der Beginn ist motettisch und präsentiert eine ähnliche Imitationsfolge wie der Mittelteil des vorangegangenen Spruches: Dux = Sopran, Comes = Alt, gefolgt von Männerstimmen in Bordunquinten. Der Zeilenübergang «*Gehen - so laß die Welt*» wird mit Hilfe deutlicher Motivverwandtschaft ähnlich wie in der Lyrik ein Enjambement vertont – ein «formverkomplizierendes» Verfahren, das wir im Fünften Spruch erneut erleben werden. **b** besteht aus einem dem Melismenmotiv des vorangegangenen Spruches entlehnten Melismenmotiv, das hier zum Quartenmotiv kristallisiert, als mahne es wiederum zur Eile. Es ist ein Motiv, das im Elften Spruch («*Auf, aufx*») wiederaufgenommen werden wird.

ben_gehn, so laß die Welt und
ge_Le = ben_gehn, so laß die Welt
ew' = ge_Le = ben_gehn, so laß die Welt, so laß die Welt
= ge_Le = ben_gehn, so laß die Welt, so laß die Welt

«*Und dich zur linken Seite stehn.*» = c. Teil c besteht aus einem Motiv, das aus dem Rhythmus des Kopfmotivs des a-Teils und – sinnfällig – aus dem «Vergehen»-Motiv (Terzsprung + punktierter Terzfall) des Zweiten Spruchs gebildet ist. Der Orgelpunkt der Schlüsse in den tiefen Stimmen der vorangegangenen Sätze ist zum hohen Liegenton im Sopran geworden und indiziert auf diese Weise die Verklärung des «*Und-Dich*» als «Erfüllung» dieses Spruchs.

Zögern

IV. DER VIERTE SPRUCH

Vierter Spruch:

*O Sünder, wann du wohl bedächtst das kurze Nun,
und dann die Ewigkeit: Du würdst nichts Böses tun!*

a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis

Der Vierte Spruch ist beinahe genauso kurz (13 Masuren) wie der vorangegangene (12 Masuren) und ist auf diese Weise wie jener gedrängt genug, um «*das kurze Nun*» vor «*Augen*» zu führen.

Er hat – wie der Erste Spruch – die Barform – hier: A(ab)-A'(a'a')-B – und beginnt mit einem an den vorangegangenen Spruch mit seinem A-Dur-Schluss «angelehnten» Quartenakkord, der in seiner Funktion einem Quartsextakkord in d-Moll entspricht, welcher jedoch in einer Trugfortschreitung über einen Sekundakkord von h-Moll⁺⁶ fortfährt.

Alle Teile sind eng aufeinander bezogen.

«*O Sünder, wann du wohl bedächtst das kurze Nun.*» Die Teile A und A' bestehen in ihrem a bzw. a'-Teil aus Melodie und Begleitung, das in b in ein Bicinium in der Form eines Kanons und in b' in ein kurzes «Altsolo» übergeht: «*Das kurze Nun.*»

zögern

Nun, das Kurze Nun
Kurze Nun, das Kurze Nun

Gün - der _____ !
frei
dächst das Kurze Nun
Gün - der _____ !
Gün - der _____ !

«*Und dann die Ewigkeit: Du würdst nichts Böses tun.*» = B. Der Abgesang ist wie im vorangegangenen Spruch ein Sopranliegeton, der «*die Ewigkeit*» klanglich «abbildet», über einer Klangbasis in den Unterstimmen, die das Terzmotiv des Haupt soggetto, das alle bisherigen Sätze geprägt hat und alle kommenden Sätze prägen wird, umkehren: «*nichts Böses tun*». Harmonisch bewegt sich der Satz vom anfänglichen h-Moll zu dessen Dominante.

V. DER FÜNFTE SPRUCH

Fünfter Spruch:

*Dein bester Freund, dein Leib, der ist dein ärgster Feind,
er bind't und hält dich auf: Dein bester Freund, so gut er's immer meint!*

a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis

Der Spruch hat die – komplexe – dreiteilige Form **A(ab)-B(cdd')-A**, die zwar den Textinhalt – die Inklusion der «Warnung» durch den Begriff «*Freund*» – anschaulich wiedergibt, die jedoch der vierteiligen Textform widerspricht und deshalb der Komposition eine komplexe Binnenstruktur verleiht: «*Der ist dein ärgster Feind/ er bind't und hält dich auf*» wird – ähnlich der vergleichbaren Konstruktion durch enge Motivverwandtschaft im Dritten Spruch – wiederum einem Enjambement ähnlich – vertont. Charakteristisch für die entsprechenden Motive ist der Halbtorschritt als obere Wechselnote, der einmal (**c**) als *concitato* und einmal (**d**) als *sospiratio* eingesetzt wird. Der zweite Teil des zweiten Verses, «*dein bester Freund, so gut er's immer meint*», ist, dem Strophenbeginn entsprechend, als variierte Reprise vertont. Auf diese Weise greifen Dreiteiligkeit und Vierteiligkeit ineinander. Der Satz beginnt wie der Erste Spruch in e-Moll und schließt nach diesmal 15 Mensuren auf der Tonika mit Picardischer Terz.

«*Dein bester Freund, dein Leib.*» = A. Das Hauptmotiv ist die Terzmotivinversion. Die Satzstruktur mit dem Beginn der drei Oberstimmen bietet eine «aufhellende» Antwort auf den Zweiten Spruch, der «verdunkelnd» mit den drei Unterstimmen begonnen hatte. Der Spruch beginnt als Aria, um sich dann aber in Melismen aufzulösen, so, als sei es der «*Leib*», der, zu Beginn noch freundlich besungen, im Prozess der Loslösung von ihm – oder deutlicher noch: als Folge des Strebens im Prozess der Verwesung – selbst auflöse.

«*Der ist dein ärgster Feind, er bind't und hält dich auf*» = B. Die Antithese des Textes gibt der antithetische Bau der Formteile wieder. Das anfängliche Arioso «*Dein bester Freund, dein Leib*» wird kontrastiert durch den *stile concitato* des «*Er-Bind't*» in Gestalt aus dem Ersten Spruch abgeleiteter Seufzermotive («*Verschmäh die Welt*»). «*Und hält dich auf*» ist eine Repetition, die gerade «*nicht enden will*».

«*Dein bester Freund, so gut er's immer meint.*» = A'. Die textliche Wiederaufnahme wird musikalisch als Reprise umgesetzt. Diesem Verfahren wird der Komponist im weiteren Verlauf des Werkes treubleiben.

VI. DER SECHSTE SPRUCH

Sechster Spruch:

*Der Reiche dieser Welt, was hat er für Gewinn,
daß er muß mit Verlust von seinem Reichtum ziehn?*

a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis

Der Sechste Spruch behält die Tonart des vorangegangenen bei, gibt ihm aber eine dorische, später eine phrygische Färbung. Die Hauptmotive sind wiederum aus Terzen gebildet. Den Dreiertakt überwölbt eine komplizierte Hemiolik. Seine Form ist A-B-A'-C.

«*Der Reiche dieser Welt*» = A ist ein aszendierendes Caccia-Motiv.



«*Was hat er für Gewinn*» = B ist aus dem aus dem aus dem Ersten Spruch bekannten Lassen-Motiv abgeleitet.



«*Daß er muß*» ist aus dem ersten Motivkopf des Dritten Spruchs, «*wann du willst*», abgeleitet. «*Mit Verlust von seinem Reichtum ziehn*» ist sinnenfällig in Gestalt der absteigenden Figur einer *fuga* vertont, so als ob nicht das Subjekt davonflöge⁷⁷⁰, sondern im Tod des Menschen dessen Reichtum selbst von ihm fliehe.



⁷⁷⁰ Vgl. Ps 90,10.

Ein klein wenig verhaltener

$\text{♩} = 160$

p

nicht zögern!

pp

däß er muß mit Ver lust von sei-nem Reich-tum ziehn ...?

pp

däß er muß mit Ver lust von sei-nem Reich-tum ziehn ...?

nicht zögern!

pp

, daß er muß mit Ver lust von sei-nem Reich-tum ziehn?

p

pp

, daß er muß mit Ver lust von sei-nem Reich-tum ziehn?

VII. DER SIEBTE SPRUCH

Siebter Spruch:

*Freund, streiten ist nicht g'nug, du mußt auch überwinden,
wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden!*

a) Form und Harmonik

«*Freund, streiten ist nicht g'nug*» = A. Der Siebte Spruch kehrt zurück zum abspringenden Terzmotiv, das hier in einem Concitato-Circulatio-Motiv – «*Freund, Streiten ist nicht g'nug*» – melodisch wieder «eingefangen» wird (Abwärts-Aufwärts-Alternation). Strukturell folgt der Teil dem Schema Sopran-Alt-Imitation plus Tenor-Bass-Parallelimitation. Der Satz steht in G-Dur mit mixolydischer Färbung und besteht aus den Teilen A-B-C, die nunmehr 23 Masuren umfassen.

Siebter Spruch

Sehr rasch und frisch bewegt. Rhythmisich

$\text{♩} = 108$

mf

Freund, strei ten ist nicht g'nug,

«Du mußt auch.» = B. Den breitesten Raum nimmt der Mittelteil ein. Der Text wird «ambivalent» interpretiert: Zuerst im Rufmotiv, dann im fallenden Sekund-Terz-Motiv, das dann im Sopran in eine Circulatio-Inversion – «überwinden» – ausläuft.

du mußt ___, du mußt auch, du mußt auch ü ber - win - en - sprechend!
 mußt ___, du mußt, du mußt auch, du mußt auch, du
 mußt ___, du mußt, mit Nachdruck! du mußt auch, du mußt auch, du
 mußt ___, du mußt, du mußt auch, du mußt auch, du

«Wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden.» = C ist ein 7-taktiger Choral über «ew'ge Ruh und ew'gen Frieden» in g-Moll. Dass es gerade diese Redewendung in einem Choralsatz wiedergegeben wird und dass dieser ausgerechnet 7 Takte umfasst, mag ein «kompositorischer Zufall» sein, dem keine zahlensymbolische Kalkulation zugrunde liegt; angesichts der im biographischen und im textanalytischen Teil herausgearbeiteten Schlüsselstellung des Ruhe-und-Frieden-Motivs für das Leben und Sterben des Komponisten – die der mehrfach zitierte Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers explizit gemacht hatte – handelt es allerdings sich um eine geradezu atemberaubende Koinzidenz.

Bemerkenswert ist die Wiederaufnahme des Sekund-Terz-Motivs aus B («du mußt auch») in dem Text «wo du willst», so als sei das Wollen *identisch* mit dem «Müssen», so als stimme sich der eigene Wille auf das Vorgegebene ein – sobald es eine «geistliche» Metamorphose durchlaufen habe.

du mußt auch, wo du willst

Ruhig feierlich. Ganze 3/4
 69
 wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden fin den!
 wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden fin den!
 wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden fin den!
 wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden fin den!

VIII. DER ACHTE SPRUCH

Achter Spruch:

*Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist,
das Schiff dein Leib, die Seele ist's, die nach Hause reist.*

a) Form, Harmonik, Melodik und Wort-Ton-Verhältnis

Der Achte Spruch invertiert das Terzmotiv – das nun also, entgegen seiner «eigentlichen» Abwärtsrichtung aufwärtsgerichtet ist – wiederum in einem aufgelockerten Canticalsatz («Wie ein altes Volkslied», schreibt Distler als Ausführungsanweisung), der zweiteilig ist und weniger als halb so lang ist wie der vorangegangene Satz, indem er nur 11 Masuren umfasst.



«*Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist.*» = A. Der A-Teil führt nach g-Moll, der B-Teil schließt mit einem phrygischen Halbschluss in G mit Picardischer Terz.

«*Die Welt ist deine See*»: Diese See ist nicht aufgewühlt, sondern ruhig; sie führt «nach Hause». An die Möglichkeit der – geistlichen – Gefahr ist indessen auch hier erinnert durch die Konfliktstimme des Alts.

Achter Spruch

Zart zurückhaltend, wie ein altes Volkslied

Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist
Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist
Die Welt ist deine See, der Schiffmann Gottes Geist

«*Nach Hause reist*» = B deutet Distler in einem historisierenden Schlussformeltopos, der schon in der Musik des 17. Jahrhunderts den Charakter des *stile antico* besitzt⁷⁷¹ und der schon dort «mehr meint als er sagt», etwa in den Schlusstakten des Chorals «Weg mit allen Schätzen» aus der Motette «Jesu, meine Freude» BWV 227. Die «*stile-antico*-Aussage», das, was mit dem historisierenden Rückgriff auf einen bereits jeweils historischen Stil ausgesagt werden soll, scheint hier wie andernorts auf eine heils geschichtliche, die Profangeschichte lenkende Geschichte zu verweisen und die an der «Außenseite» gemachte textlichen Aussage verheißungstheologisch zu verbürgen: «*Wovon Gott durch den Mund seiner heiligen Propheten von alters her geredet hat.*» (Apg 3,21).

J. S. Bach, BWV 227, 7. Satz

Soprano. nicht von Je - su schei - den.
 Alto. nicht,nicht von Je - su schei - den.
 Tenore. nicht,nicht von Je - su schei - den, von Je - su schei - den.
 Basso. nicht,nicht,nicht, nicht von Je - su schei - den.

H. Distler, op. 12, 2, 8. Satz

30gern
 ist's, die nach Hau-se reist
 ist's, die nach Hau - se reist
 ist's, die nach Hau - se reist
 ist's, die nach Hau - se reist

⁷⁷¹ Vgl. dazu nochmals: «Die Behandlung von Intervallkonstellationen, wie sie im herkömmlichen Satz als Vorhaltsdissonanzen auftreten, entspricht bei Distler weitgehend nicht der Norm. Nur in wenigen Fällen werden ... in einer Kadenz Sekundreibungen als Vorhalte aufgefaßt und dementsprechend aufgelöst.» A.a.O., 131.

IX. DER NEUNTE SPRUCH

Neunter Spruch:

*Das überlichte Licht schaut man in diesem Leben
nicht anders, als wenn man schier ins Dunkle sich begeben.*

a) Form und Harmonik

Der Neunte Spruch umfasst wieder 16 Masuren und ist dreiteilig **A-B-A'**. Auffällig ist die (im positiven Sinne) vergleichsweise kleinteilige motivische Übersetzung der Textabschnitte in Musik. Der Satz steht in a-Moll mit einem Ausweichen in die Subdominante auf den Mittelteil hin. Es ist ein vierstimmig-homophoner Liedsatz, in dem das Terzsprungmotiv zum Quintsprungmotiv augmentiert ist; der Mittelteil als Zwischenspiel verwendet Material der Zwischenspielmusik des ersten Satzes («alles»).

b) Melodik und Wort-Ton-Verhältnis

«*Das überlichte Licht*» = A führt im Sopran sogleich ins höchste Register und erreicht in Mensur 2 den Ton g'' , der zum ersten Mal in diesem Werk derart exponiert erklingt. Zuvor war er nur einige Male im Ersten Spruch zu hören gewesen, allerdings nur in Werten bis zu einer Viertel, freilich auch dort in textgenerierten Situationen der *gradatio* oder des «himmlischen Tages».



«*Schaut man in diesem Leben.*» Die insistierende Tonrepetition veranschaulicht «atemp- und sprachloses Erstaunen» angesichts des «überirdischen Lichts».

ruhige Achtel!

schaut man, schaut man, schaut man in diesem Leben, in diesem

schaut man, schaut man, schaut man in diesem

schaut man, schaut man, schaut man in diesem

schaut man, schaut man, schaut man in diesem

«*Nicht anders*» verwendet das bekannte Melismenmaterial in einer Weise, die zu betonen scheint, dass jeder Versuch, «*das Licht anders zu schauen*», zu «Unordnung» und «Verwirrung» führt.

immer ruhig bleiben! *Zögern*

4/4 time signature. The lyrics are: an = = = = = ders =, an = = = = = ders =, an = = = = = ders =, and an = = = = = ders =.

«*Als wenn man schier ins Dunkle sich begeben*» ist ein scheinbarer C-Teil, der sich im Verlauf als Beruhigung des B-Teils und Überleitung in die Reprise zeigt: Die zweite Strophenhälfte wird allein von den in die Tiefe, «**ins Dunkle sich begebenden**» Unterstimmen vorgeführt, während der Sopran erneut «*das überlichte Licht*» vertont und die paradoxe Gleichzeitigkeit von «Licht» und «Dunkel» hörbar macht.

meno *p*

.... das ü - ber - lich - - - te Licht.

an = ders, nicht an = ders, als wenn man schier ins Dunk = le sich be = ge = ben.

schier ins Dunk = le sich be = ge = ben, sich be = ge = - - - - - ben, be = ge = ben.

schier ins Dunk = le, ins Dunk = le sich be = ge = - - - - - ben

X. DER ZEHNTE SPRUCH

Zehnter Spruch:

*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen,
den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.*

a) Form und Harmonik

Der Zehnte Spruch umfasst dann wieder 18 Masuren, besteht aber lediglich aus den Teilen **A(ab)-A'(a'c)**. Der Satz steht in D-Dur mit einem Halbschluss auf der Dominante in der Mitte, doch er läuft aus in einen phrygischen Schluss in e-Moll.

b) Satz und Melodik

«*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen.*» = A. A ist ein dreistimmiger, aufgelockert homophoner Choralsatz mit dem Tenor als Konfliktstimme, dessen Terzfallmelodie, «*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen*», abgeleitet ist aus der Terzfallmelodie des Zweiten Spruchs, der eine ähnliche Textstruktur aufweist. «*Freund, wer in jener Welt will lauter Rosen brechen, / den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen*» ist an dieser Stelle, ebenso wie im Zweiten Spruch «Mensch, die Figur der Welt vergehet», Anrede und Aussage zugleich.

c) Wort-Ton-Verhältnis

«*Den müssen z'vor allhier die Dornen g'nugsam stechen.*» = A': Nicht zufällig wird der A-Teil (variiert) wiederholt: «*Rosen*» und «*Dornen*» gleichen sich in paradoxer Weise, ebenso wie im Zehnten Spruch «*Rosen brechen*» und «*Dornen stechen*» einander entsprechen und wie im Neunten Spruch die «*Schau des überlichten Lichts*» dem «*Sich-ins-Dunkel-Begeben*». Charakteristischer Unterschied zwischen A und A' ist der «weiche Terzfall» vom Spitzenton bei «*Rosen*» dort (Neunter Spruch, Mensur 3) und der «harte Quartfall» bei «*Dornen*» (Neunter Spruch, Mensur 10) hier. «*Stechen*» ist ein Seufzermotiv, das schon sowohl im «*Loslassen*» (Erster Spruch) als auch im «*Binden*»

(Fünfter Spruch) zu hören war. Abgesehen von dem Sachverhalt, dass das Seufzermotiv ein in der Musik fast allgegenwärtiger Topos ist, kommt an dieser Stelle durch sein Erklingen zum Ausdruck, dass die Gegensätze von «*binden*» und «*lassen*» der früheren Sprüche an dieser Stelle als geradezu Gottes geheimnisvoller Ordnung inhärent bezeichnet werden: Ist der Schmerz des «*Dornen stechen*» «Resultat» des Gegensatzes von «*Binden*» und «*Lassen*», dann ist an dieser Stelle musikalisch ausgesagt, dass diese Gegensätze *coram Deo* eine Einheit bilden.



XI. DER ELFTE SPRUCH

Elfter Spruch:

Auf, auf, der Bräut'gam kömmt: Man geht nicht mit ihm ein, wo man des Augenblicks nicht kann bereitet sein.

a) Form

Der Elfte Spruch umfasst 16 Takte, seine Form ist eine vierteilige Reihenform **A-B-C-D**. Im Unterschied zu fast allen übrigen Strophen weicht Distler in der musikalischen Form von der des Strophenbaus ab.

b) Melodik, Harmonik und Wort-Ton-Verhältnis

«*Auf, auf, der Bräut'gam kömmt.*» = A. Die doppelte Interjektion «*Auf, auf*» lässt topologisch einen Quartsprung erwarten, wie er etwa in einer vergleichbaren «Situation» in Heinrich Schütz' *Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi* (SWV 435, Dresden 1660) in den Intermedia VII und VIII zu hören ist:⁷⁷²

Wenn an dieser Stelle stattdessen ein Quintsprung erklingt, ist damit die Hörerwartung «überwältigt»; der Quintsprung hat an dieser Stelle dem Quartsprung gegenüber etwas «Hyperbolisches», er signalisiert eine alarmierende Übertreibung,

poco f

Auf, auf —, auf, auf —, auf, auf —, auf, auf — besonders wenn die Unterstimmen unter einem diesmal «zu früh» — also lange vor der Schlusssequenz — erklingenden Liegeton im Sopran die Unterstimmen den Ausruf «*Auf, auf*» in Gestalt einer Gradatio-Sequenz zuende führen.

A musical score for three voices. The first staff (soprano) starts with 'auf,' followed by a fermata and a repeat sign. The second staff (alto) starts with 'auf' followed by a fermata. The third staff (bass) starts with a fermata. The lyrics continue with 'auf, auf, auf, auf, auf, der' on all three staves. The music is in common time, with a key signature of one sharp. The vocal parts are separated by vertical bar lines.

⁷⁷² Der Kontext ist die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten, siehe: Mt 2,13.

A hat den Charakter der Exaltiertheit: Was hier besungen wird, übersteigt die Alltagserfahrung; bei diesem «*Bräutigam*» kann es sich nicht nur um eine Person handeln, der das Leben eines individuellen Menschen verändert, sondern es muss eine Person sein, die die Menschheit als solche verwandelt.

Tonal führt der Satz von d-Moll nach Fis-Dur (Variantengegenklang) – das man mindestens zu hören vermeint, obwohl es nicht durch eine entsprechende große Terz bestätigt wird.⁷⁷³

112 *poco f*

Auf, auf __, auf, auf __, auf, auf __, auf, auf __

poco f

Auf, auf __, der

poco f

Auf, auf __, auf, auf __, auf auf __, auf, auf __, auf, auf __, auf, auf __, der

poco f

Auf, auf __, der

«*Man geht nicht mit ihm ein.*» = B. Sopran und Alt intonieren ein Motiv, in dem die zuvor vorenthaltene Quarte eine besondere Rolle spielt, nicht nur linear – nach Quartfall doppelter Quartsprung – sondern auch in der Parallelführung der beiden Oberstimmen auf der Redefigur des «*Eingehens*».774

A musical score for a soprano voice. The first system shows the beginning of the song with lyrics 'Man geht nicht mit ihm ein' and a dynamic instruction 'p' (pianissimo). The key signature is A major (two sharps). The second system continues the lyrics 'Man geht nicht mit ihm ein' and includes a dynamic instruction 'p' (pianissimo) and a tempo marking 'p' (pianissimo). The key signature remains A major (two sharps).

Die Musik dieser Stelle beschreibt nicht den Aspekt des Einswerdens, den man auf den ersten Blick mit dem Begriff des «*Eingehens*» verbindet, sondern die des völligen «*Entrücktwerden*» aus dem *curvatum in se*. Der Abschnitt verbleibt in Fis-Dur.

⁷⁷³ Zu der Frage der häufigen leeren Quinten in Distlers Vokalmusik: «Diese „asketische“ Satzweise deutet darauf hin, daß die Entwicklung des Klanges, wie er sich in „voll“-klingenden Dur- oder Moll-Schlusakkorden manifestiert, nicht das eigentliche Anliegen seiner Kompositionsweise ist.» LEMMERMANN, *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers*, 133.

⁷⁷⁴ Ähnliche Stellen in Distlers Werk weisen darauf, dass man Distler, wie auch Lemmermann vermerkt, missversteht, wenn man in Distlers «Quartenstil» eine stereotype Methode sehen will. «Außerdem hält sich noch immer das musikimmanente Vorurteil, Distlers Musik sei vor allem durch „Quarten- und Quintenseligkeit“ geprägt.» Lemmermann selbst sieht in der «Beherrschung gewisser Klangfelder durch reine Quarten und Quinten» (A.a.O., 48) eine weitere Ursache der «Schwebigkeit» von Distlers Musik. (Ebd.) – Vgl. aber ALLERTON, *Leave All That You Have, That You May Take All*, ab S. 136, die die Wichtigkeit der Satztechnik der *Quartal harmony* zurecht hervorhebt.

Während der Tenor den A-Teil gewissermaßen selbstständig weiterführt, imitiert der Bass das Soggetto des B-Teils.

«Wo man des Augenblicks.» = C. Der Abschnitt nimmt die alternierende Satzstruktur von A wieder auf – die Vertonung des «Augenblicks» ist rhythmisch dem «Auf-Auf» abgeleitet. Er führt von fis-Moll nach G-Dur.



«Nicht kann bereitet sein.» = D. Der Schlussteil ist ein Choral, der in ruhigen, langen Notenwerten beginnt, im weiteren Verlauf das Melismenmotiv den ersten Satzes anklingen lässt und schließlich ruhig in D-Dur ausklingt.

Ruhig fließende Viertel *Zögern*

mp $\text{d}=108$

An dieser Stelle komponiert Distler geradezu *gegen* den Text: Als ob der «Dichter» noch ganz «*unbereitet*», der «Komponist» aber schon einen Schritt weiter sei: Der Text ist noch ganz «aufgeregt» – *nicht* bereitet –, die Musik aber ganz ruhig und «parat» – und doch ist kurz vor Schluss ein leichtes Zittern zu vernehmen, dessen Ursache ungewiss und ambivalent bleibt.



XII. DER ZWÖLFTE SPRUCH

Zwölfter Spruch:

*Mensch, wenn dir auf der Welt zu lang wird Weil und Zeit,
so kehr dich nur zu Gott ins Nun der Ewigkeit.*

a) Form

Der Zwölftes Spruch ist zusammen mit dem Dreizehnten Spruch mit nur 9 Masuren einer der drei kürzesten des Werkes. Mit unglaublicher Geschicklichkeit fängt Distler dabei gleichzeitig sowohl das «zu lang» als auch das «Nun der Ewigkeit» ein. Der Spruch hat die Form A-A'.

b) Melodik, Wort-Ton-Verhältnis

«*Mensch, wenn dir auf der Welt zu lang wird Weil und Zeit.*» = A wird von einem aus dem Kopfmotiv des Zweiten und des Zehnten Spruches abgeleiteten Motiv – dem der «bedeutungsvollen Anrede» («Mensch» (2), «Sünder» (5), «Freund» (7), «Freund» (10), «Mensch» (12)) plus Terzfallmotiv – eingeleitet, das zunächst der Tenor allein vorträgt, bevor die anderen Stimmen choralartig hinzutreten.



Im Sopran wird die Wendung «*Weil und Zeit*» zum Sprung der kleinen Septime (h'-a') augmentiert.

«*So kehr dich nur zu Gott ins Nun der Ewigkeit.*» = B ist motivisch und in der Satzstruktur (Tenoreinleitung) eng mit A verwandt und schließt auf dem Wort «*Ewigkeit*» mit einem Synkopenmotiv, das den Begriff der Ewigkeit als «Inbegriff des Lebens» charakterisiert. Bedeutet der Terz-Sekund-Terz-Sekund-Fall auf dem Wort «Ewigkeit» ein «Niederknien» vor derselben? – Der Satz steht in D-Dur und schließt auf dessen Dominante.



XIII. DER DREIZEHNTE SPRUCH

Dreizehnter Spruch:

*Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein,
wird in dem Himmelreich der schönste Engel sein.*

a) Form

Auch dieser umfasst, wie gesagt, nur neun Masuren und bildet damit gleichsam einen Auftakt zum dem ausführlichen Schlussspruch. Es handelt sich um einen zweiteiligen dreistimmigen Choral – A-B – über einem Orgelpunkt zunächst in F-Dur, dann in D-Dur.

b) Wort-Ton-Verhältnis

«*Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein.*» Das erste Motiv geht auf den Achten Spruch zurück; auch die inhaltliche wie klangliche Assonanz der Sprüche ist evident: «*Die Welt ist deine See*», hatte es dort geheißen; hier heißt es nun «*die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein*». Das fast einheitliche Motiv bringt zum Ausdruck, dass «*Seele*» und «*Welt*» nicht als dualistische Gegensätze, sondern als in inniger Vereinigung betrachtet werden.



«*Noch kleiner ist als klein.*» – «*Wird in dem Himmelreich der schönste Engel sein.*» Das Überraschende der Situation, «*klein sein und im Himmel*» wird dadurch unterstrichen, dass beide Begriffe sich im Sopran, gleichzeitig über einem Orgelpunkt und schließlich in demselben Register bewegen. «*Der schönste Engel*» erklingt musikalisch im Register sowohl des «*überlichten Lichts*» (Neunter Spruch) als auch des «*himmlischen Tags*» (Erster Spruch). Das Engel-Synkopen-Motiv geht auf das Ewigkeits-Synkopen-Motiv des vorangegangenen Satzes zurück.



XIV. DER VIERZEHNTE SPRUCH

Vierzehnter Spruch:

*Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit,
hat keine wahre Ruh in Dingen dieser Zeit.
Drum ist's verwunderlich, daß du die Welt so liebst,
und aufs Vergängliche dich allzusehr begibst.*

a) Form und Harmonik

Der letzte Spruch ist der längste und mit 38 Masuren selbst noch umfangreicher als der Eingangsspruch. Seine Teile sind **A-B-A'-C-C'**.

«*Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit.*» = **A** ist ein Choral über einer psalmodierenden Melodie, die eine Weiterführung der Hauptmotive des Dritten und Zehnten Spruch ist. **A** beginnt und schließt wie der **A** Teil im Ersten Spruch in e-Moll.

b) Wort-Ton-Verhältnis

«*Die Seele.*» Der vorangegangene Spruch hatte mit denselben Worten begonnen: «*Die Seele, welche hier noch kleiner ist als klein.*» Was dort *beruhigt* klang, ist nun in *völliger Stille* zur Ruhe gekommen: Die Melodie fließt – auch wenn diese Attribution eine *contradictio in adiecto* ist – vollkommen bewegungslos, «*weil sie ist geborn zur Ewigkeit*», eine Ewigkeit, der an dieser Stelle ein Bild des völligen Friedens und des innigsten Lebens zugleich entspricht. Das Ewigkeit-Motiv selbst ist fast identisch mit dem Ewigkeit-Motiv des Zwölften Spruchs, seine Intervallik aber diminuiert.



«*Keine wahre Ruh*». = **B**. Das Motiv – ein pentatonisches in sich Kreisen⁷⁷⁵ (ein musikalisches «*cor curvatum in se*») – ist ein Abwärtsschritt-Abwärtsschritt-Terzfall-Motiv, das in dieser Gestalt zwar neu ist, sich aber als eine – auch poetisch überaus sinnfällige – Verschmelzung aus «*alles*» (Erster Spruch) und «*der ist dein ärgerster Feind*» (Fünfter Spruch) erweist.

⁷⁷⁵ Zum Vergleich mit Distlers weltlicher Vokalmusik bemerkt Lemermann: «Pentatonische Gebilde treten im *Mörike-Chorliederbuch* weitaus seltener auf als in Distlers Kirchenmusik ... Trotzdem sind sie für seinen Kompositionsstil prägend, da ihre kleine Terz, wie schon angedeutet, wenig oder nichts gemein hat mit der Terz in Dur- oder Molldreiklängen. Pentatonik trägt u.a. auch zu dem typischen *Schweben* des Distlerschen Chorstils bei.» A.a.O., 115.



Die Imitationsfolge ist wiederum Sopran, Alt, Tenor, Bass. Die Tonart bleibt e-Moll. Der motettisch beginnende Teil wird nach und nach homophon und sequenzartig zur Figur einer *gradatio* aufwärtsgeführt, ohne jedoch den Spitzenton g'' zu erreichen, der dem «*Tag*» (Erster Spruch), dem «*überlichten Licht*» (Neunter Spruch) und dem «*Engel*» (Dreizehnter Spruch) vorbehalten war.⁷⁷⁶

«*Die Seele, weil sie ist geborn zur Ewigkeit.*» (Wdh.) = A' ist – unter geringfügiger Kürzung – eine fast wörtliche Wiederholung des ersten Teils von A; wie die Ewigkeit selbst, so hat auch die Wiederholung dieses Satzes kein Ende und erklingt ohne die semantische und syntaktische Vervollständigung des Nebensatzes.

«*Drum ist's verwunderlich, daß du die Welt so liebst.*» = C ist wiederum ein Choral über einer psalmodierenden Melodie, von A abgeleitet, melodisch weiterentwickelt und mithilfe einer Terz-Quart-Melodik allmählich ein höheres Register erschließend.

«*Und aufs Vergängliche dich allzusehr begibst.*» = C' ist eine variierte Wiederholung von C und in seinem engen Ambitus zunächst weder abwärts- noch aufwärtsgerichtet, sondern richtungslos schwebend – «im Fragen» – verharrend. Der Teil schließt in den für dieses Werk typischen Achtelzwischen spiele ausklingend und die «*Welt*»³¹ mit dem sich auf ihre Vergänglichkeit «*Begeben*» motivisch verbindend in a-melodisch-Moll.

⁷⁷⁶ Mit der einen Ausnahme des «Alles» im Ersten Spruch, Mensur 3.

Die Formteile dieses Schlussatzes sind thematisch eng verwandt; auf höchst raffinierte Weise ist damit ausgesprochen, dass das «Warum» («... ist's so verwunderlich») der Aussage im ausgesagten Prinzip selbst («ist geborn zur Ewigkeit») verborgen liegt: «*Die Seele ist geborn zur Ewigkeit*» – «*drum ist's verwunderlich!*»

8. WIE DIE FÄDEN ZUSAMMENLAUFEN

Welche Eindrücke ergeben sich nun aus den umfangreichen Analysen der Einzelaspekte des Werkes *Totentanz op. 12, 2* und der Biographie seines Komponisten? Welche Eindrücke ergeben sich umso mehr angesichts der peripheren Aspekte, die verschiedene historische, kunstgeschichtliche und diagnostische Lichter auf die Ausgangsfrage des Leidens im liturgischen Geschehen werfen? Wie also laufen die Fäden unserer Untersuchung zusammen; wo gibt es Schnittpunkte zwischen diesem individuellen *Leben* und diesem singulären *Werk*, wo verdichten sich im Werk *oder* im Leben Motive zu Einzelaussagen, die das jeweilige Pendant in ein bestimmtes Licht tauchen?

Wenn Hugo Distler, wie wir dargelegt zu haben glauben, ein Werk *liturgischer* Musik komponiert, so muss neben den subjektiven Aussagen, die das *proprium* dieser bestimmten Musik bilden, ein Gegengewicht in Gestalt einer objektiven Ebene auszumachen sein. Wenn das Leiden als liturgische Aussage herausgestellt wird – wie geschieht dies, anhand welcher Form des Leidens? Geschieht es so, dass Leiden als Randerscheinung innerhalb der Liturgie eher *zugelassen* wird, oder erweist es sich als *Spezifum* der Liturgie *schlechthin*?

Welche Motive verbinden Leben und Werk in besonders eindrucksvoller und nur in dieser spezifischen Konstellation auftauchender Weise? Welche hermeneutische Rolle spielt in dieser Deutung der Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers an die Witwe Hugo Distlers, Waltraut Distler? Welche Rolle spielt, nicht zuletzt, das Paradoxon als hermeneutischer Schlüssel⁷⁷⁷?

Mit der Annäherung an diese Fragen soll unsere Untersuchung über den *Totentanz op. 12, 2* von Hugo Distler zum Abschluss kommen. Das Anliegen dieser Untersuchung ist dabei nicht so sehr, Fragen endgültig zu entscheiden, sondern vielmehr, Zusammenhänge aufzuzeigen und einen Diskussionsraum zu öffnen, der neue Fragen aufwirft.⁷⁷⁸ Das Geistliche Werk oder spezifische Werke Hugo Distlers sind, wie wir gesehen haben, unter einem solchen, d.h. textlich-theologisch-hermeneutischen Blickwinkel noch nicht erfasst worden. Wenn die Arbeit zu weiterem Nachfragen an Leben und Werk Hugo Distlers anregen sollte, hat sie unseres Erachtens einen wichtigen Zweck erfüllt.

⁷⁷⁷ Wir werden weiter unten den dem englischen Begriff *hermeneutical lense* entlehnten Begriff «hermeneutische Linse» verwenden, eine Metapher, die hier der des Schlüssels vorzuziehen ist, da sie weniger ein völliges Erschließen und Inbesitznehmen als ein vorsichtiges Auf-etwas-Blicken evoziert.

⁷⁷⁸ «Die Antworten der Theologie im strengen Sinne haben nicht eigentlich Problemlösungscharakter (so wie eben Gott nicht einfach als Antwort auf unsere Fragen bestimmt werden kann). Die Antworten, die die Theologie gibt, bringen die Fragen, auf die sie antworten, nicht einfach zum Verstummen oder zum Verschwinden.» METZ, *Memoria passionis*, 7 (s.a.u.)

8.1 Liturgie

8.1.1 Objektivität

Zuerst scheint es wichtig, sich noch einmal zusammenfassend darüber zu verständigen, ob in dem *Totentanz op. 12, 2* ein liturgisches Werk vorliegt oder ein «absolutes» Kunstwerk. Dass ersteres der Fall ist, scheint im Zuge der Zusammenfassung der Resultate der Untersuchung zu bejahen zu sein. Die subjektive Dimension – «Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distlers» – zieht sich, wie wir gesehen haben, durch das gesamte Werk; sie wird aber hinreichend aufgewogen durch eine objektive Dimension, die das Werk aus der Sphäre der Subjektivität emporhebt in die der Objektivität, durch die dem Werk, wie wir gesagt haben, nicht ein unpersönlicher, sondern ein «überpersönlicher»⁷⁷⁹ Charakter verliehen wird. Das Werk ist verstehbar und interpretierbar und es lässt sogar ein ganzes Panorama an Interpretationen und Verständnisweisen zu, die je nach hermeneutischer Prägung des Rezipienten unterschiedlich ausfallen können, was unseres Erachtens ein wesentliches Charakteristikum nicht nur eines Kunstwerks von überzeitlicher Bedeutung, sondern auch der Liturgie selbst ausmacht.

Die Analyse der Texte und der Musik lässt zentrale Aspekte der Objektivität hervortreten.

Auf der Ebene der Texte handelt es sich um zwei Aspekte denkbar höchster Objektivität, die das Werk – unter anderen Aspekten – wesentlich prägen, eines davon erscheint grundsätzlich philosophisch, das andere – hierzu in einer gewissen Spannung stehend – genuin christlich.

Dies ist zum einen der Tun-Ergehen-Zusammenhang, der sich in den Dialogen zwischen den Tanzenden und dem Tod immer wieder Geltung verschafft; dies ist zum anderen die nach und nach – kulminierend im Zehnten Spruch – durchscheinende Möglichkeit, dass dieser Tun-Ergehen-Zusammenhang durchbrochen werden kann im Akt der Vergebung.

Indem diese Spannung innerhalb des Werkes durchgängig aufrechterhalten wird, lässt sich die Auffassung vertreten, das Werk selbst etabliere das *Simul-iustus-et-peccator*-Prinzip, das ein wesentliches Moment reformatorischer Theologie bildet.

Auf diese Weise ist der Subjektivität des Komponisten keinerlei Abbruch getan; sondern die Subjektivität wird durch das Ausbalancieren durch einen objektiven und sehr spezifischen Rahmen aufgefangen und geradezu erst zur Geltung gebracht.⁷⁸⁰

⁷⁷⁹ SCHWEIZER, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig ¹⁰1979, 1 (s.o.)

⁷⁸⁰ Nach Johann Baptist Metz ist es sogar gerade die subjektive Erfahrung, die die Objektivität garantiert. Vgl. METZ, *Memoria passionis*, 93.

Als objektivierende Momente auf der kompositorischen Ebene sind vor allem die Motivbildungen, die Durchführung und die Schlussbildungen anzusehen, die den *Totentanz op. 12, 2* prägen.

Beinahe allen Soggetti ist ihre Abhängigkeit vom Motivkopf des Ersten Spruchs anzusehen, ihr Durchführungsprinzip ist das der Imitation, und die Schlussbildungen folgen im wesentlichen – im Achten Spruch, wie gesehen, sogar in hervorgehobener Weise – dem *stile antico*. Auf diese Weise – in der Phase also sowohl des Öffnens und der Stabilisierung als auch in der Phase des Schließens – sind die subjektiven Aussagen wiederum in einen objektiven Rahmen eingefasst.⁷⁸¹

8.1.2 Leiden als *ein* Element der Liturgie – oder Leiden als *ein wesentliches* Element der Liturgie?

Die Antwort auf *diese* Frage ist die zentrale Schlussfolgerung der *gesamten* Untersuchung in ihrer *zentralen* Fragestellung, bevor in den folgenden Teilkapiteln wie in einem Nachklang zusammenfassend zu zeigen sein wird, welche Aussagen diese Antwort mittragen.

Der *Totentanz op. 12, 2* zeichnet sich, so glauben wir, gezeigt zu haben, nicht nur in seiner prototypischen künstlerischen Gestalt durch ein bisher beinahe einmaliges Equilibrium objektiver und subjektiver Dimensionen aus. Die Komposition erweist sich – gerade als *liturgische* Komposition – als im strikten Sinne mehrdimensional und nicht nur im musikalischen, sondern auch im metaphorischen Sinne, polyphon.

Diese Polyphonie aber wird getragen durch einen *cantus firmus*, der in gleicher Weise objektiv und subjektiv ist, was besagt, dass ohne einen beträchtlichen Anteil an Subjektivität liturgische Formen ein Defizit aufweisen und den Menschen in seiner Leidenserfahrung nicht hinreichend in Verbindung mit Gott zu bringen vermögen.

Es ist also in Kontrast zum vorangegangenen Unterkapitel, das die *Objektivität* zum Maßstab liturgischer Gültigkeit erhoben hat, gerade umgekehrt hervorzuheben, dass es gerade die Subjektivität – als *Gegengewicht* zur Objektivität – ist, die die «Gültigkeit» einer Liturgie, in der «der gekreuzigte Gott»⁷⁸² «dem leidenden Menschen»⁷⁸³ begegnet, erweist. Leiden ist, so gesehen, nicht *ein* Element der Liturgie, sondern *ein wesentliches* Element der Liturgie.⁷⁸⁴

⁷⁸¹ Als mögliche Gefahrenquelle eines Umschlags in ein Übergewicht an Subjektivität wäre beispielsweise eine redundante Verwendung von Chromatik (wie sie z.B. – auch in den geistlichen Werken – Carlo Gesualdos zu finden ist) denkbar gewesen; die Bezeichnung *passus duriusculus* für eine bestimmte Form der Chromatik ist bereits sprechend!

⁷⁸² Vgl. MOLTMANN, Jürgen *Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie*, München 1972.

⁷⁸³ Vgl. FRANKL, Viktor E., *Der leidende Mensch. Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie*, Bern 1975.

⁷⁸⁴ Es wäre reizvoll, von hier aus in zwei gleichsam entgegengesetzte Richtungen weiter vorzudringen: a) In die Spezifika der Liturgie hinein mit der Frage, was unsere Erkenntnis für die Homiletik, b) über

8.1.3 Durchführung der Leidensthematik: Der Tod als «Blickfang» allen Leidens

8.1.3.1 Text

Die Mehrzahl des Personals, denen sich der Tod mit dem «Befehl zum Tanz»⁷⁸⁵ präsentiert, reagiert mit dem einen oder anderen Ausdruck einer Leidensempfindung, etwa dem der Ohnmacht, der Ratlosigkeit oder der Reue.

In den vorliegenden Texten fehlt indes jeder Ausdruck physischen Schmerzes oder Kampfes, etwa des sprichwörtlichen Todeskampfes, der ja seinem Wortsinne nach besagt, dass der Sterbende noch nicht bereit ist, aus dem Leben zu scheiden.

Der Totentanz verzeichnet aber auch Fälle, in denen der *Befehl* des Todes als *Einladung* erlebt wird, die die Eingeladenen als Trost empfinden, der sie mit Hoffnung begegnen. Dieses antithetische Phänomen deutet unserer Meinung nach einerseits auf ein wesentliches Charakteristikum des Leidens, das freilich der unmittelbaren Erfahrung von Leid verborgenen bleibt: Der Mensch ist ihm ausgesetzt, er kann sich – auch im Kampf gegen ihn und diesem Kampf zum Trotz – dem Leiden gegenüber im wesentlichen nur passiv – eben: leidend – verhalten, d.h. er *verhält* sich eigentlich nicht, sondern erleidet es schlechterdings.

Damit ist der Tod – zunächst – als der Extrempunkt des Leidens qualifiziert: Als Erfahrung, der gegenüber keine Gegenwehr mit realistisch alternativem Ausgang mehr möglich ist. Der Tod erweist sich als «Blickfang» allen Leidens. Alles Leiden ist «Prolepsis» des Todes.⁷⁸⁶

Schließlich ist der Charakterisierung als *climax* auch inhärent, dass mit dem Zenit des Leidens seine Überwindung – noch einmal: freilich der unmittelbaren Erfahrung von Leid verborgen – schon angebrochen ist.

Indem wir hier von Leiden sprechen, ist, wie gesagt, auffallend, dass dezidiert physisches Leiden in den Texten des Totentanzes nicht explizit formuliert wird. Dies mag freilich nicht nur dem Umstand geschuldet sein, dass der Komponist vor dem Hintergrund seiner Biographie und der Zeitgeschichte wesentlich (noch) nicht physischem, sondern in erster Linie psychischem Leiden ausgesetzt war, sondern mehr noch dem – im Grunde banalen – Tatbestand, dass in Werken der (höheren) Kunst – vor allem der Dichtung, der Musik wie der Plastik (die Malerei bildet eine Ausnahme) – nur in verschwindend geringem Maße von körperlichem Leiden die Rede ist, dass nicht in irgendeiner Form in dem Leiden der Seele aufgeht.

die Liturgie hinaus «rückwärts» entlang des Axioms *legem credendi lex statuat supplicandi* (Prosper Tiro von Aquitanien) mit der Frage, was sie für die Dogmatik bedeute.

⁷⁸⁵ Eine bloße «Aufforderung zum Tanz» (wie der Titel eines 1819 komponierten Rondos für Pianoforte solo von Carl Maria von Weber lautet) erleben wir hier ja mitnichten.

⁷⁸⁶ Für Paul Tillich etwa ist umgekehrt der Tod die Ursache aller Angst! TILLICH, Paul, *The Courage to Be*, New Haven 1952, 35.

Indem Hugo Distler in seinem Werk eine Form des Leidens «bespricht», das alle Menschen in gleicher Weise betrifft, verhüllt er zugleich sein eigenes Leiden in seiner individuellen Ausprägung. Auf diese Weise «zeigt» er sich gleichsam «hinter einer Maske» – eine «Methode», die in markanter Weise lutherischer Hermeneutik folgt, die in ihrer Prägung der *theologia crucis* betont, Gott offenbare sich in der Gestalt der Verhüllung.

Schließlich ist Distlers Werk Rückblick und Ausblick in einem. Indem Distler ein Werk über den Tod schreibt, blickt er – zunächst – zurück auf seine eigene Biographie, in der eine Reihe («unnatürlicher») Todesfälle für seine Familien- und Lebensgeschichte prägend zu sein scheint, nimmt aber zugleich, freilich ohne es zu wissen, voraus, wie er, paradox ausgedrückt, «im Leiden dem Leiden» sich entwindet. Mit anderen Worten: Durch seinen «Freitod» entzieht er sich der sprichwörtlichen Passivität des Leidens, indem er sich selbst zum Handelnden macht.

8.1.3.2 Musik

Die Musik des *Totentanzes op. 12, 2* verzichtet weithin auf jede «Sicherheit», auf die Etablierung einer durchgehenden Tonalität, auf Stabilisierung gewährende Dominantbeziehungen. Dennoch ist es bemerkenswerterweise sie, die Musik, die den subjektiven Aspekt des Leidens eher andeutet als «ausmalt». Das Motiv, dass allen Sprüchen zugrundeliegt – und von uns in der Analyse als das Motiv des Loslassens beschrieben wurde –, sowie die – Distler in der Mehrzahl seiner Werke eigene – abwärtsgerichtete Bewegung seiner Melodiebildung kennzeichnen eine gleichsam eher das Leiden *beschreibende* als es *nachempfindende* Charakteristik.

Indem die Musik die «passive Aktion» des Loslassens gegenüber jeder Form des Kampfes hervorhebt, begibt sie sich nicht nur auf die bereits symbolische – also den Text mehr symbolisierende als abbildende – Ebene, sondern hebt auch die – im Wortsinne – *kritische* Seite des Leidens, seine unmittelbar bevorstehende Überwindung, hervor.

8.2 Ein Brief Dietrich Bonhoeffers als hermeneutische Linse

8.2.1 Ruhe und Frieden – und Licht

Eines der am innigsten betonten Motive ist das Motiv der Sehnsucht nach Ruhe, das in der Redefigur des Hendiadyoin als «Ruhe und Frieden» als Gegenpol der Unruhe – die ihrerseits verwandt ist mit der Empfindung der Angst – sich sowohl durch die Biographie Hugo Distlers als auch durch den *Totentanz op. 12, 2* wie ein roter Faden zieht und dieses Werk gleichsam als Spiegel seines Lebens erscheinen lässt.

Einen geheimnisvollen Bezugspunkt zwischen Leben und Werk stellt der Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers an Hugo Distlers Witwe, Waltraut Distler, dar, der – ohne dass sein Autor es «wissen» kann, dass sowohl Distlers Biographie als auch der *Totentanz op. 12, 2* dieses Motiv «explizieren» – das Leben und Sterben Hugo Distlers in seiner Schlusspassage in der Aussage bündelt, Hugo Distler habe sich die ersehnte Ruhe und den ersehnten Frieden nur so – durch seinen Freitod –⁷⁸⁷ erringen⁷⁸⁸ können.

Zugleich überhöht Dietrich Bonhoeffer in seiner Formulierung das «Ruhe-und-Frieden-Motiv» durch die Vorstellung des Lichts, und zwar nicht, indem bei ihm der Begriff des Lichts selbst fällt, sondern indem er das «Ruhe-und-Frieden-Motiv» in Antithese setzt zum Leben Distlers, das, in den Worten Bonhoeffers, wesentlich von «*Dunkelheit*» geprägt war, mit anderen Worten, dessen Lebensglück permanent durch die Erfahrung innerer und äußerer existentieller Bedrängnis unterminiert wurde.

Die Metapher vom Licht spielt im Rahmen der *Biographik* Hugo Distlers keine explizite Rolle; während sich in der Analyse seiner «Rahmenbiographien» zwar gelegentlich der Eindruck von «Lichtblicken» aufdrängt, verwenden die beiden Biographinnen selbst diesen Begriff an keiner Stelle.

Umso mehr streicht der Text des *Totentanz' op. 12, 2* die Begrifflichkeit des Lichts, sogar in der Hyperbel des «überlichten Lichts» (Neunter Spruch), heraus, indem er die Metapher, die der Bonhoefferbrief andeutet, zurückführt auf seine Realität.⁷⁸⁹ Im Werk selbst gelangt Distler – sozusagen – zum wirklichen Licht, das alle metaphorische Rede hinter sich lässt und sich als glückseligmachende Wirklichkeit erweist.

Der Brief Dietrich Bonhoeffers ist also, gegenüber Leben und Werk Hugo Distlers, ein *tertium comparationis*, das – und dies ist bemerkenswert und epistemologisch überaus

⁷⁸⁷ Die psychologische oder anthropologische Diskussion darüber, wie «frei» ein Freitod «wirklich» sei, kann an dieser Stelle freilich nicht geführt werden.

⁷⁸⁸ Dieses Verb bedeutet gleichsam einen *umgekehrten* Todeskampf: nicht *gegen*, sondern *um* das eigene Sterben!

⁷⁸⁹ "According to distinguished linguists Lakoff and Johnson, metaphors, rather than merely being linguistic creations, are representations of the inner workings of the human person." FLANAGAN, Bernadette, *Embracing Solitude. Women and New Monasticism*, Eugene, OR, 2014, 80. – Dieses Zitat fasst eindrucksvoll zusammen, was näher entfaltet wird in: JOHNSON, Mark; LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.

aufschlussreich – nicht auf dem Wege syllogistischer Konklusion, sondern – Bonhoeffer's Brief selbst beginnt mit dem Blick auf bestimmte *Kunstwerke* – auf dem Wege der Imagination gefunden wird.

Wir haben es also mit zwei Formen, über Leiden zu sprechen, zu tun.

Mit *einer*, die das Leiden gleichzeitig offenbart und verbirgt, indem sie alles Leiden in der Rede vom Tod verhüllt: Als ultimativer Form des Leidens und als extremster Form der Verletzlichkeit.

Und mit einer *anderen* Form, die vom Gegenteil des Leidens spricht: Von der Sehnsucht nach «Ruhe und Frieden und Licht»; denn diese Sehnsucht wirft zugleich ein Licht auf die Sphäre, der man zu entweichen sich sehnt.

In dem Bedeutungsfeld von «Ruhe und Frieden – und Licht» kommt es in Distlers Biographie – und dann eben auch im *Totentanz op.12, 2* – zu einer Reihe von Bündelungen.

An einem Punkt seines Lebens sehnt Hugo Distler sich nach einem «stillen Organistenamt».⁷⁹⁰ Dies steht, wie wir gesehen haben, im Gegensatz zu seiner sonst zu beobachtenden Neigung, in seinem privaten Leben der Einsamkeit zu entfliehen und in seinem beruflichen Leben die «lebhafte Aktion» zu suchen.

In mehreren Fällen lässt Distler Andeutungen – mal mehr, mal weniger glaubwürdig – über einen selbst zu wählenden Tod fallen.

Beide Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass in Hugo Distler eine Sehnsucht wächst – wiederum paradox ausgedrückt –, der Einsamkeit durch Einsamkeit zu entfliehen, sich dem Leben, das ihm zunehmend unerträglich erscheint, endgültig zu entziehen.

Diesem Leben, das nicht mehr zu ertragen zu sein scheint, steht gegenüber die – von genau dieser Komposition noch und noch betonte – Aussicht auf ein «überlichtes Licht» und auf eine Ruhe, die – ausgerechnet im Siebten Spruch (mithin nicht an nur zahlensymbolisch sondern auch werkarchitektonisch bedeutsamer Position) – durch einen 7-taktigen «Choral» besungen und auf diese Weise vom Komponisten sich gleichsam zueigen gemacht wird.⁷⁹¹

⁷⁹⁰ An Pastor Kühl, 5. 1. 42, HERRMANN, *Rufer und Mahner*, 155.

⁷⁹¹ Vgl. auch die topologische Formulierung in der literaturgeschichtlichen Abhandlung bei Haas: «Dem Entschlafenen ist das himmlische Jerusalem, die Stadt Gottes, der Himmel, bereitet, darin er *Ruhe und Frieden* findet.» HAAS, Alois M., *Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978, 145–160, 152 (Hervorhebung d. Verf.)

8.2.2 Arbeit

Auch das Motiv der Arbeit findet sich nicht explizit im Zusammenhang der Biographie Hugo Distlers.⁷⁹² Dagegen begegnet auch dies uns betont in den Texten des *Totentanz' op. 12, 2*, in denen wir seine christologische Dimension herausgearbeitet haben (Zehnter Spruch). – Und es findet sich auch im Bonhoefferbrief.

Auf den ersten Blick spricht Bonhoeffer lediglich über ein Zitat aus einem Werk Heinrich Schütz⁷⁹³; doch der Kontext evoziert einen breitergefächerten Ausdruck.

Die Formulierung «... sie ruhen von ihrer Arbeit»⁷⁹⁴ aus der Offenbarung des Johannes (Apk 14,13) kommt nämlich so in den Schützschen Exequien gar nicht vor. In diesem Werk sind es lediglich zwei Sätze, die Sätze Nr. 22 und Nr. 23, in denen das Wort von der «Arbeit» fällt: Nr. 22, Psalm 90,10: «*Unser Leben währet siebenzig Jahr, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahr, und wenn es kostlich gewesen ist, so ist es Müh und Arbeit gewesen*», und Nr. 23, eine geistliche Dichtung Johannes Gigas⁷⁹⁵: «*Ach, wie elend ist unser Zeit / allhier auf dieser Erden / gar bald der Mensch darnieder leit / wir müssen alle sterben / allhier in diesem Jammertal / ist Müh und Arbeit überall / auch wenn dirs wohl gelinget.*»

Wenn Dietrich Bonhoeffer also davon spricht, wie «*der Chor von der Ruhe der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten*», so spielt ihm gleichsam seine Imagination «einen Streich», so dass er *nolens volens* – aber in einem bemerkenswerten unbewussten *move* – verschiedene «diskrete»⁷⁹⁶ Motive in einen Zusammenhang stellt. Seine Wortwahl inkludiert das Motiv der Arbeit in die Mitte des «Ruhe-Frieden-Motivs» und bezieht das Motiv der Arbeit, von dem er gleichsam «nicht wissen kann»⁷⁹⁷, dass der *Totentanz* es «diskutiert»⁷⁹⁸, auf die Biographie Hugo Distlers, die er auf diesem Wege janusköpfig als sowohl «Leidenszeit» wie zugleich als «Nachfolge Christi» qualifiziert. Auf diese Weise deutet er eine Facette der besprochenen «Unbestimmtheitsrelation» an, eben die, dass das Leben «*der Gläubigen*» sprachlich nur so *oder* so zu beschreiben möglich ist, dass aber auch die extremste Form des Leidens sich *sub specie aeternitatis* als eine Form der *imitatio Christi* erweisen kann. Dietrich

⁷⁹² Abgesehen von der brieflichen Formulierung: «*Ich gehe in Arbeit geradezu unter, zu meiner eigentlichen Arbeit, der Komposition, komme ich mit keiner Note mehr. Ich entschloß mich nun, ein Jahr lang nicht zu komponieren, da im Augenblick entscheidend ist, was ich mit dem Domchor schaffe ... es ist alles zur Zeit so unerhört schwer ... Wir haben hier wie allerorts eine große Angst vor dem Kommenden.*» An die Leipziger Verwandten, 10. 10. 42, zit. nach: HERRMANN, Rufer und Mahner, 169f.

⁷⁹³ SCHÜTZ, Heinrich, *Musikalische Exequien für eine bis acht Singstimmen und B.c.*, op. 7, SWV 279–281 (1635–36), Dresden 1636.

⁷⁹⁴ In dem Satz: «*Als der Chor von der Ruhe der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten ...*» (Bonhoefferbrief)

⁷⁹⁵ 1514 – 1581.

⁷⁹⁶ Im Sinne von «*gegeneinander abgegrenzte*».

⁷⁹⁷ Wir wissen in der Tat nicht, ob Dietrich Bonhoeffer der *Totentanz op. 12, 2* bekannt war; aufführungs-historische Überlegungen lassen es zumindest nicht vermuten.

⁷⁹⁸ Und wir haben gesehen, wie das Motiv der Arbeit als in den *Totentanz* integriert kirchen- und kunst-historisch zu verorten ist (4.1.2).

Bonhoeffer: «*Es ist zwar nicht alles, was geschieht, einfach Gottes Wille, aber es geschieht schließlich doch nichts ohne Gottes Willen (Matth. 10.29), das heißt: es gibt durch jedes Ereignis, und sei es noch so unglücklich, hindurch einen Zugang zu Gott.*»⁷⁹⁹

8.3 Hermeneutik des Paradoxons

8.3.1 Wahrheit jenseits von Sprache

Dass Hugo Distlers eigenes Leben paradoxe Charakterzüge offenbart, dürfte bereits aufgefallen sein. Doch um diese geht es an dieser Stelle nicht in erster Linie.

Stattdessen soll noch einmal zusammenfassend auf die herausragende Bedeutung paradoyer Rede im *Totentanz op. 12, 2* die Rede sein – in der man freilich auch einen Spiegel⁸⁰⁰ seiner eigenen Befindlichkeit sehen kann: Als Abbild dessen, dass nicht nur im eigenen «Inneren», sondern in der eigenen gesamten Lebensführung – eingespannt zwischen Berufung und dieser entgegenstehenden Sachzwängen – diametrale Streubungen sich bemerkbar machen, die sich nicht mehr in Einklang zu bringen lassen scheinen.⁸⁰¹

Die paradoxe Rede im Werk dient nicht dazu, die Wahrheit zu verschleiern, sondern – gerade *in* der Gegenüberstellung von Antonymen in der Antinomie – die Wahrheit *hinter* dem augenscheinlich Faktischen zugänglich zu machen.⁸⁰² Dies entzieht sich dann – und hier erinnern wir uns an das über den Bonhoefferbrief Gesagte – syllogistischer Konklusion und erfordert – gerade *um* eines tieferen Verständnisses von Zusammenhängen willen – der Imagination und ihr verwandter «Intelligenzen»⁸⁰³, wie etwa der der Empathie.⁸⁰⁴

Die «Textkomposition» – namentlich in den Texten des Cherubinischen Wandersmannes –, ebenso wie die diese «auslegende» Musik sind über weite Strecken von paradoyer Rede geprägt, wie etwa der Aufforderung des «Überwindens» im «Loslassen», des «Gewinnens» im «Verlieren», des Erreichen des «Lichtes», indem man sich «ins Dunkle» begibt; oder etwa einer deszendenten Melodieführung ausgerechnet an Stellen, in denen im Text vom «Himmel» die Rede ist.

⁷⁹⁹ An Eberhard Bethge, 18. 12. 43, in: BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung*, in: DBW VIII, 242.

⁸⁰⁰ S.o.

⁸⁰¹ So die Definition der Ursache innerer Emigration durch Bettina Schlüter, s.o.

⁸⁰² Unseres Erachtens ist dies ein Prinzip, das auch dem Neuen Testament nicht fremd ist. Ohne dieses Phänomen an dieser Stelle im einzelnen untersuchen zu können, sei erinnert an Phil 2,12.13, wo auf dem engsten Raum von nur zwei Versen das Paradox von menschlicher Aktivität und gleichzeitiger Passivität in Bezug auf das «Heil» zugespitzt wird.

⁸⁰³ Howard Gardner.

⁸⁰⁴ Vgl. das in der Einführung über die beiden «Rahmenbiographien» Gesagte.

In den Totentanzsprüchen ist es vor allem die Diskussion der Zeit, die zu einer paradoxen Beschreibung derselben – hier als Punkt, dort als Strecke –⁸⁰⁵ führt und die wir weiter unten ausführlicher besprechen werden.

Es ist eine solchermaßen – und eben nur solchermaßen – zu beschreibende Wahrheit, die hier zum Ausdruck gebracht werden soll: Eine Wahrheit, in der es um Leben und Tod im Angesicht von Zeit und Ewigkeit geht, eine Wahrheit, die schwerlich «in den Griff zu bekommen» ist, sondern der gegenüber «im Hier und Jetzt» nur eine – imaginative – Annäherung möglich zu sein scheint – und eine Wahrheit, die die Frage von Verletzlichkeit, Leid und Tod vor dem Hintergrund einer Sinnfrage des gesamten Lebens zwar nicht endgültig zu beantworten, aber nichtsdestotrotz immer neu zu stellen vermag.⁸⁰⁶

8.3.2 «Aufgerissenes» Weltbild der Postmoderne

Ein solcherart zum Tragen kommendes Weltbild ist ein Weltbild, das nicht in sich «geschlossen» ist, d.h. es ist keines, das aufgeht im Ursache-Wirkung-Prinzip, im Tun-Ergehen-Zusammenhang, sondern ein Weltbild, das in allem – auch im Leiden und nicht ausschließlich in einer auf Erfolg und Fortschritt beruhenden Hermeneutik – seinen Sinn findet.

Es ist ein Weltbild, das die «Postmoderne» – deren «Avantgarde» Distler auf diese Weise gewissermaßen bildet –⁸⁰⁷ womöglich tiefer zu verstehen in der Lage ist, als eine «Moderne», die Sinnstiftung allein in der Immanenz zu finden vermag; es ist eines, in dem Erfolg, Gesundheit und Leben nicht garantiert sind – indem aber andererseits Vergebung möglich ist.

8.3.2.1 Scheitern als Möglichkeit

Es ist ein Weltbild, in dem mit Verletzlichkeit und Niederlage und mit dem Scheitern als einer Möglichkeit gerechnet wird. Ein «geschlossenes» Weltbild würde auch das

⁸⁰⁵ Wie oben gesagt, dem sogenannten Welle-Teilchen-Dualismus ganz wesensverwandt.

⁸⁰⁶ Johann Baptist Metz sieht die Leidensfrage als Kern der Theodizeefrage. Entsprechend schreibt er: «Das gehört zum Wagnis [der] Theologie, die das Theodizeeproblem nicht etwa beantwortet, sondern als unvergessliche Frage immer neu in Erinnerung ... ruff[t].» METZ, Johann Baptist, *Memoria passionis*, 34. Und allgemeiner nochmals: «Die Antworten der Theologie im strengen Sinne haben nicht eigentlich Problemlösungscharakter (so wie eben Gott nicht einfach als Antwort auf unsere Fragen bestimmt werden kann). Die Antworten, die die Theologie gibt, bringen die Fragen, auf die sie antworten, nicht einfach zum Verstummen oder zum Verschwinden.» A.a.O., 7 (s.a.o.)

⁸⁰⁷ Auf gewisse Weise ebenso Dietrich Bonhoeffer (u.a. in seinen Überlegungen zu einer «nichtreligiösen Interpretation des Christentums»). Eine Studie, die gerade die Vielzahl paradoyer Formulierungen Bonhoeffers in der Entwicklung dieses «Konzepts» hervorhebt, ist: HOOTON, Peter, *Bonhoeffer's Religionless Christianity in Its Christological Context*, London 2020.

Scheitern dialektisch durch das Postulat eines – noch verborgenen – Gewinnes eingeschlossen. Ein «offenes» Weltbild hält gerade diese – paradoxe – Wahrheit für eine «Möglichkeit», besteht aber nicht – etwa um des Axioms eines permanenten Fortschritts willen – auf ihrer «Garantie».

8.3.2.2. «Eckhartsche Unbestimmtheitsrelation»

Ein weiteres wichtiges Moment der «Textkomposition» ist, wie wir gezeigt haben, die Diskussion der «Zeitfrage».

Der Eintritt des Todes wird von den negativ davon Betroffenen in seiner jähnen Plötzlichkeit als Schock – als Trauma – erlebt; andere, die der Tod positiv affiziert, erfahren ihn als Reise, als Heimkommen. Letzteres ist die Idee der Motette *Ich wollt, daß ich daheim wär* op. 12, 5 von Hugo Distler, die durch das Verb «fahren» (Strophe 10) eher die Vorstellung einer Reise als die einer plötzlichen Entrückung evoziert.^{808,809} Die Ersteren machen hier die Erfahrung auf einen Punkt hin gebündelter Zeit, die Letzteren erfahren die Zeit als ausgedehnten «Raum».

Die Zeit scheint sich aus der Perspektive *coram hominibus* sprachlich und konzeptionell nur als Alternative «Zeitpunkt oder Zeitdauer» beschreiben zu lassen; *coram Deo* dagegen handelt es sich bei ihr um eine «einfältige» Größe, für die sich indes aus menschlicher Perspektive, einer der Relativität, kein konzeptioneller und damit kein sprachlicher Zugang finden lässt.

Dieser «garstig breite Graben» zwischen kontextgebundener Sprache und universeller Wirklichkeit lässt sich nur in der paradoxen Redeweise – mithin auf der Ebene der Imagination – überwinden.

⁸⁰⁸ 1. Ich wollt, daß ich daheim wär / und aller Welte Trost entbehr.

2. Ich mein, daheim im Himmelreich, / da ich Gott schaue ewiglich.

3. Wohlauf, mein Seel, und richt dich dar, / dort wartet dein der Engel Schar.

4. Denn alle Welt ist dir zu klein, / du kommest denn erst wieder heim.

5. Daheim ist Leben ohne Tod / und ganze Freude ohne Not.

6. Da sind doch tausend Jahr wie heut / und nichts, was dich verdrießt und reut.

7. Wohlauf, mein Herz und all mein Mut, / und such das Gut ob allem Gut.

8. Was das nicht ist, das schätz gar klein / und sehn dich allzeit wieder heim.

9. Du hast doch hier kein Bleibens nicht, obs morgen oder heut geschicht.

10. Da es denn anders nicht mag sein, / so flieh der Welte falschen Schein.

11. Bereu dein Sünd und bessre dich, / als wollst du morgn gen Himmelreich.

12. Ade, Welt, Gott gesegne dich. / Ich fahr dahin gen Himmelreich.

(Heinrich von Laufenberg, 1430). – Auch hier ist man geneigt, in der Zwölfzahl der Strophen einen Reflex der Zahl der Monate des Jahres zu sehen. (Vgl. Zwölfter Spruch.)

⁸⁰⁹ Vgl. die Kompositionen von Johannes Brahms und Max Reger auf den Text von Jes Sir 41,1.2. (op. 121, 3 bzw. 110, 3 – die späten Opuszahlen in beider Œuvres weisen in beiden Fällen auf ihre Stellung als «Alterswerke».)

Auf diese Weise setzt sich das über Punkt und Gerade in Bezug auf die *Zeit* Gesagte überganglos fort in die Relation der Zeit selbst zu der ihr – scheinbar – gegenüberstehenden *Ewigkeit*.

So wie für Dietrich Bonhoeffer das Vorletzte im Letzten aufgehoben, dadurch aber nicht sinnlos geworden ist, erweist sich die Zeit in den vor uns liegenden Texten des *Totentanz' op. 12, 2* als in der Ewigkeit aufgehoben, beider inniger Bezug aufeinander indes nicht als aufgelöst.

In diesem Sinne möchten wir im Blick auf den Zeitdiskurs des *Totentanz' op. 12, 2* von einer «Eckhartschen Unbestimmtheitsrelation»⁸¹⁰ sprechen, die im Anschluss an Meister Eckhart, der von der Ewigkeit spricht, aber die Zeit meint und auf diese Weise Transzendenz und Immanenz ineins fallen lässt, besagt, dass sich aus der Perspektive der «Rezipienten» des Todes *nur* von der *erfahrenen* Zeit – die unser Kontext mehr oder weniger stillschweigend als «Leidenszeit» qualifiziert – oder *nur* von der – je nachdem – befürchteten oder ersehnten Ewigkeit sprechen lässt. In den *Texten* stehen sich Zeit und Ewigkeit *gegenüber*, ein logischer Zusammenhang lässt sich nicht mit Gewähr erschließen, eine sprachliche Brücke nicht zuverlässig bauen.

Indem «Rezipienten» des Todes freilich nicht nur die Gestalten des Totentanzes, sondern alle Menschen sind, ergeht dieses «postmoderne *memento mori*» als eine Aussage über und an die gesamte Menschheit, eine Aussage, die so moralisch nicht gemeint ist, wie sie klingt: Der Schlussatz des Totentanzes, «*Wer ist es, der sich zu Gotte kehrt*» ist mithin in Wirklichkeit eine als Frage verkleidete Aussage, die besagt, dass der Mensch nicht erst in der Ewigkeit, sondern bereits in der Zeit «*zu Gotte gekehrt*» ist, dass bereits dem Vorletzten das Letzte inhärent ist und dass die Antwort, ob diese «*Kehre*» zu Gott aktiv getan oder passiv erfahren wird, aus der Perspektive des im Vorletzten Lebenden keine Antwort finden und nur als Frage offenbleiben kann.

8.3.2.3 Bereitetsein als Bereitschaft, im «Augenblick Gottes» zu leben

Im Elften Spruch – «*Auf, auf, der Bräut'gam kömmt: Man geht nicht mit ihm ein, / wo man des Augenblicks nicht kann bereitet sein.*» (Jungfrauendialog) – spitzt sich zu, was sich im Zulaufen auf diesen bereits abgezeichnet hatte. Die dialektische Sichtweise der Zeit, die durch ihre «potenzierte» antonyme sprachliche Manifestation – als Punkt gegenüber der Geraden, als Ewigkeit gegenüber der Zeit – beschrieben ist, fällt nicht nur in Gegensatzpaare auseinander, sondern «implodiert» zugleich in einem Fokus, der zum Ausdruck bringt, was es bedeutet, im «Augenblick Gottes» zu leben, nämlich im Leben sowie im Sterben sich in der Gegenwart Gottes zu befinden.⁸¹¹

⁸¹⁰ Analog zur Formulierung der Unschärferelation durch den Physiker Werner Heisenberg (1901 – 1976).

⁸¹¹ Den neutestamentlichen Hintergrund dieser Idee bildet Rom 14,8.

Dies kann kein Gebot oder gar ein Befehl begründen, sondern kann – im Rekurs auf das Dietrich Bonhoeffers Abhandlung über den Selbstmord –⁸¹² nur eine Gnade sein, welche einschließt – nunmehr auf das Bedeutungsfeld der zentralen Frage dieser Untersuchung bezogen –, sich auch in Verletzung, Leiden und Tod innerhalb der Gegenwart Gottes zu wissen.

Hier gilt das in Bezug auf den Jungfrauendialog Beobachtete: «Alle Bedeutungsschichten des Jetzt und Nun» sind in den Augenblick Gottes einbezogen; «denn gerade im Jetzt, im Nun und im Heute – und nicht in einem etwa separaten Bereich – gewinnt Gott Gegenwart.»⁸¹³

8.3.2.4 «Postmodernes» *memento mori*

Ein «postmodernes» *memento mori* geht gleichsam im Krebsgang. Der Satz, «Gedenke, dass du sterben musst» bedeutet hier nicht eine Warnung vor dem «ewigen» Gericht Gottes, in dem das Adjektiv «ewig» nicht nur darauf hindeutet, dass es die Dauer der Strafe ist, die sich innerhalb der Dimension der Zeit in unvorstellbare Länge ausdehnt, sondern ebenso, dass Gott selbst Gefangener⁸¹⁴ eines «ewigen», also unabänderlichen Systems – des Tun-Ergehen-Zusammenhangs – ist. Ein «postmodernes *memento mori*» könnte einen solchen Kontext dekonstruieren⁸¹⁵, und zwar gerade *coram Deo*.

Dies ist, was Dietrich Bonhoeffer unternimmt. In einem ersten Schritt beschreibt er ein «geschlossenes System», das den Suizid notwendig verurteilen muss. «*Der Selbstmord ist der Versuch eines Menschen*⁸¹⁶ *einem menschlich sinnlos gewordenen Leben einen letzten menschlichen Sinn zu verleihen. Das unwillkürliche Gefühl des Schauders, das uns angesichts der Tatsache eines Selbstmordes ergreift, ist nicht auf die Verwerflichkeit, sondern auf die schaurige Einsamkeit und Freiheit solcher Tat zurückzuführen, in der Bejahung des Lebens noch nur*⁸¹⁷ *in seiner Vernichtung besteht.*»⁸¹⁸

In einem zweiten Schritt differenziert er, dass es sich hier um eine Schuld in der «vertikalen» Beziehung zwischen Menschen und Gott, nicht um eine Schuld auf der «horizontalen» Ebene zwischen Menschen untereinander handelt. «*Schuldig wird der*

⁸¹² Siehe: nächstes Kapitel.

⁸¹³ S.o. – Auch dieser Gedanke erinnert freilich an Bonhoeffers Wirklichkeitsverständnis, das sich gegen einen «Lückenbüßergott» richtet.

⁸¹⁴ Die Idee eines durch Verträge gebundenen Gottes kennt Richard Wagners eigenes Libretto zu seiner Oper Walküre. WAGNER, Richard, *Die Walküre. Oper in drei Akten*, Uraufführung München 1870, III. Aufzug, III. Szene: «... der freier als ich, der Gott.» (Wotan).

⁸¹⁵ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass es die Absicht des Dekonstruktivismus ist, zu dekonstruieren, nicht zu destruieren.

⁸¹⁶ Sic (ohne Komma).

⁸¹⁷ Muss wohl heißen: «nur noch».

⁸¹⁸ BONHOEFFER, Dietrich, *Der Selbstmord*, in: BONHOEFFER, Dietrich, *Ethik*, in: DBW VI, München 1992, 192–199, 193.

Selbstmörder allein vor Gott, dem Schöpfer und Herrn über sein Leben. Weil ein lebendiger Gott ist, darum ist der Selbstmord verwerflich als Sünde des Unglaubens. Unglaube aber ist keine moralische Verfehlung, sondern ist edler wie gemeiner Motive und Taten fähig.»⁸¹⁹ Dazwischen wirft er einen Blick zurück auf Begründungstraditionen, die den Suizid als «unvergebbare Sünde»⁸²⁰ qualifizieren. «Schließlich genügt aber auch die in der christlichen Kirche weitverbreitete Begründung nicht, daß der Selbstmord die Reue und damit die Vergebung unmöglich macht.»⁸²¹

Bonhoeffers «Rückblende» «zementiert» nicht, wie in einer sachlichen Erörterung zu erwarten gewesen wäre, *eine bestimmte «Verurteilungstradition» unter Verwerfung der übrigen, sondern er – und damit weist auch er sich in diesem Kontext als Vorbote einer die Moderne überschreitenden Postmoderne aus – deckt ein Dilemma aller Traditionen auf, «Alle die genannten Gründe bleiben auf halbem Wege stehen, sie enthalten etwas Richtiges*⁸²² ohne das Entscheidende auszusprechen und sind darum nicht zwingend»,⁸²³ und zeigt, dass in diesem Kontext die Bibel selbst ein dekonstruierendes Element enthält: «Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß die Bibel an keiner Stelle den Selbstmord ausdrücklich verbietet, sondern daß dieser immer wieder nur als die Folge schwerster Sünde auftritt ... Der Grund hierfür ist nicht, daß die Bibel den Selbstmord billigt, sondern daß sie an die Stelle des Verbots des Selbstmordes den Gnaden- und Bußruf an den Verzweifelten treten lassen will.⁸²⁴ Mit anderen Worten: Die Bibel selbst hält die enorme Spannung aufrecht: Sie bestätigt das Recht des «Systems», hält sich aber offen für das Durchbrechen desselben und erweist gerade in dem Durchbrechen desselben dessen Gültigkeit, statt eine «absolute Relativität» zu postulieren.⁸²⁵

Relativ ist der Suizid nicht *coram Deo*, relativ aber ist er in der Tat aus der Sicht des Menschen. «Viel schwieriger als dieses Grundsätzliche ist das Urteil über den Einzelfall. Da der Selbstmord eine Tat der Einsamkeit⁸²⁶ ist, bleiben die letzten entscheidenden Motive fast immer verborgen. Selbst dort, wo eine äußere Lebenskatastrophe vorangegangen ist, entzieht sich die innere tiefste Begründung der Tat dem fremden Einblick. Weil die Grenze zwischen

⁸¹⁹ A.a.O., 194.

⁸²⁰ Nicht begründet mit aber analog zu Mt 12,31.

⁸²¹ A.a.O., 195.

⁸²² Sic (ohne Komma).

⁸²³ Ebd.

⁸²⁴ A.a.O., 195f.

⁸²⁵ In seiner poimenischen (und sprachlichen) Analyse des Kondolenzbriefes – die in deutlicher Nähe zu unseren Überlegungen die Öffnung eines seelsorgerlichen «Raumes», die sich in diesem Brief vollzieht, herausarbeitet – macht Rüegger die Beobachtung einer gewissen «Spannung zwischen dem Theologen Bonhoeffer und dem Seelsorger Bonhoeffer» (Seite 276), ohne diese Spannung allerdings zum hermeneutischen Prinzip zu erheben, das die Paradoxie zwischen der Berechtigung des Systems und seiner gleichzeitigen Durchbrechung ausmacht, einer Durchbrechung, die – im Sinne unserer Untersuchung – geradezu sinnbildlich für die «Verletzung des Organismus» steht. Vgl. RÜEGGER, Heinz, »... aber sie sind in Frieden«. Bonhoeffers Kondolenzbrief an die Witwe von Hugo Distler als ein Stück exemplarischer Seelsorge. Zum 50. Todestag des Kirchenmusikers Hugo Distler, in: Berliner Theologische Zeitschrift 9 (1992), 260–276.

⁸²⁶ Siehe oben: «Weißt Du, in mir hockt dauernd jene nicht [zu] beschreibende Einsamkeit, ein Gefühl, von allem und jedem durch etwas getrennt zu sein, ...» Hugo Distler an Waltraut Distler, 15. November 1942, zit. nach: HERRMANN, Rufer und Mahner, 173.

der Freiheit des Lebensopfers und dem Mißbrauch dieser Freiheit zum Selbstmord für ein menschliches Auge oft kaum zu erkennen ist, ist dem Urteil über die einzelne Tat damit die Grundlage entzogen.»⁸²⁷

Der Satz, der diese Spannung in besonderer Weise auf den Punkt bringt, ist der, in dem zum Tragen kommt, dass es dem System in letzter Instanz gar nicht um ein «Müssen», sondern um ein «Dürfen» geht: *«Nicht das Recht auf Leben, sondern die Gnade, noch weiter leben zu dürfen unter Gottes Vergebung, vermag gegen diese Versuchung [zum Selbstmord] zu bestehen.»*⁸²⁸

Wendet man diesen Satz auf den Totentanz, auf die Gattung des Totentanzes als solche, an, kommt man nicht umhin, mit der Möglichkeit zu rechnen, dass sich hinter der kunstgeschichtlichen Fassade, vor der konstant das Ostinato des «Müssens» repetiert wird, eine theologische Ebene verbirgt, die dieses Müssen als «Dürfen» enthüllt und auf diese Weise auf paradoxe Dialektik von Zwang und Freiheit, von Passion und Aktion überwindet.

Schließlich erklingt dann bei Bonhoeffer der Satz, der nicht «billig» alles bisher Gesagte beiseiteschiebt, sondern der in seiner Spannung zu allem Gesagten «teuer» zu stehen kommt: *«Wer aber wollte sagen, daß Gottes Gnade nicht auch das Versagen unter dieser härtesten Anfechtung zu umfassen und zu tragen vermöchte?»*⁸²⁹

Postmodernes *memento mori coram Deo* ist mithin nicht gleichzusetzen mit einer grundsätzlichen Abkehr von dem «So – ist – es»⁸³⁰, sondern die Anerkenntnis, dass es sich bei diesem «So – ist – es» um eine Größe handelt, die Gott allein zugänglich ist und die *coram hominibus* nicht zur Geltung gebracht werden kann, jedenfalls nicht in der individuellen Anwendung auf den Einzelfall. Der Mensch bleibt mit der Frage zurück: «Wie – ist – es?»⁸³¹

Auf diese Weise kann Dietrich Bonhoeffer im konkreten Fall Hugo Distlers nicht nur davon absehen, ein göttliches Urteil über dessen Suizid zu replizieren, sondern er kann, in einer paradoxen Volte, Hugo Distler nicht trotz, sondern gerade im Angesicht seiner «unter Zwang» «frei gewählten» Todesart die Gnade Gottes sicher zusprechen und uns, die Bewunderer Hugo Distlers, in diese Gnade mithineinnehmen:
«Der Gedanke an den Frieden und die Ruhe, die Ihr Mann sich durch so tiefe Dunkelheit hindurch erobert hat und wohl nur noch so erobern konnte, möge unsere Herzen festigen ... »

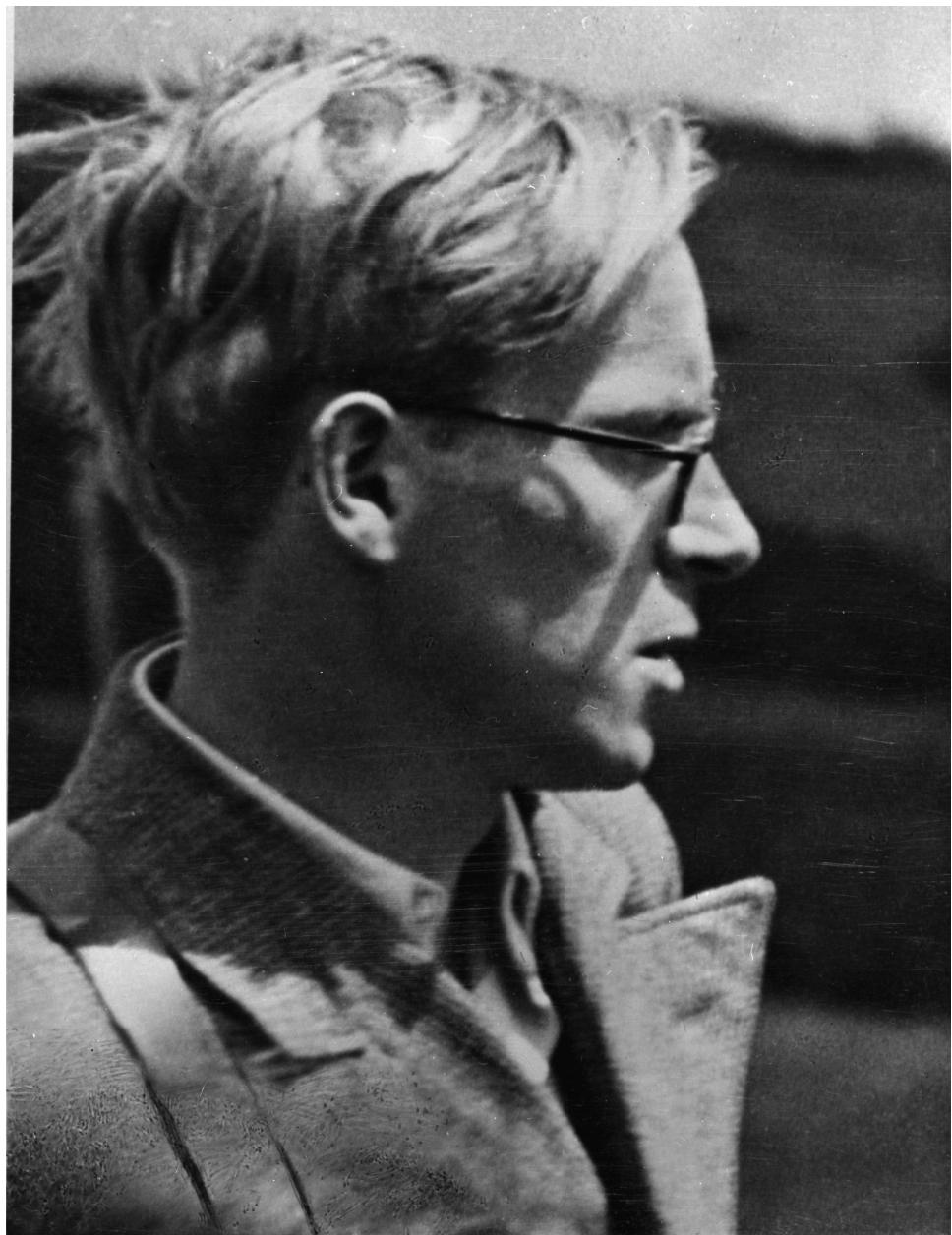
⁸²⁷ BONHOEFFER, *Der Selbstmord*, in: DBW VI, 192–199, 196 (Hervorhebung d. Verf.).

⁸²⁸ A.a.O., 199.

⁸²⁹ Ebd.

⁸³⁰ Vgl. Einführung.

⁸³¹ Oder noch einmal in Anspielung auf die Tetralogie Wagners, in der die Nornen die Schicksalsfrage schlechthin stellen: «Weißt du, wie das wird?» WAGNER, Richard, *Götterdämmerung. Oper in einem Vorspiel und drei Akten*, Uraufführung: Bayreuth 1876, Vorspiel.



Hugo Distler 1938 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der *akg-images*, Berlin)

9. LITERATUR

- ACHTÉLIK, Josef, *Hugo Distler: Die Weihnachtsgeschichte*, in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), 1262ff.
- ADAM, Johannes, *Eine neue Sakralkultur. Zu Hugo Distlers 50. Todestag: Ein Konzert in Freiburg*, in: *Badische Zeitung*, 21. November 1992.
- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970.
- DERS., «*Ad vocem Hindemith*». *Eine Dokumentation*, in: ADORNO, Theodor W., *Impromptus* Frankfurt / Main 1968, 51–87.
- DERS., *Impromptus*, Frankfurt / Main 1968.
- ADRIO, Adam, *Nachruf auf Hugo Distler* (unter der Rubrik *Personalnachrichten*), in: *Deutsche Musikkultur* 7 (1942/43), 170.
- DERS., *Weihnachtliche Chormusik der Gegenwart* (Singet frisch und wohlgemut, Jahrkeis), in: *Die Musikpflege* 12 (1941/42), 121–126.
- ALTHAUS, Horst, *Johann Schefflers Cherubinischer Wandersmann. Mystik und Dichtung*, Gießen 1956.
- ANDERSON, James, *Paradox in Christian Theology. An Analysis of Its Presence, Character, and Epistemic Status*, Milton Keynes 2007.
- ANONYMOUS, *A Tribute to Hugo Distler*, in: *MadAminA!* (Halbjahrespublikation der Music Association of America) 1 (1980), 3–4.
- ARON, Elaine N., *The Highly Sensitive Person. How to Thrive When the World Overwhelms You*, New York 1996.
- AUDERSCH, Ludwig, (Reaktionen zu Hans Prolingheuer: *Hugo Distler – Der Zeitgenosse und seine Legende*), in: *Der Kirchenmusiker* 47 (1996), 28ff.
- BAILEY, Philipp, *Psychologische Homöopathie. Persönlichkeitsprofile von großen homöopathischen Mitteln*, München 2000.
- BARTEL, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre* (Diss.), Laaber 1985.
- BARTELS, Elisabeth, *Totentänze – kunsthistorische Betrachtung*, in: JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978, 79–93.
- BENDA, Albert, *Wie die Lübecker den Tod gebildet*, in: *Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte* 6 (1892), 563–590.
- BAUER, Joachim, *Das Gedächtnis des Körpers*, Frankfurt 2002.
- DERS., *Warum ich fühle, was du fühlst. Intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*, Hamburg 2005.
- BAUM, Markus, *Jochen Klepper*, Schwarzenfeld 2011.
- BAYREUTHER, Rainer, *Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010), 1–35.
- BEKKER, Paul, *Neue Musik* (Gesammelte Schriften, Bd. 3), Stuttgart/Berlin 1923.
- DERS., *Deutsche Musik der Gegenwart*, in: BEKKER, Paul, *Neue Musik* (Gesammelte Schriften, Bd. 3), Stuttgart/Berlin 1923, 200–201.

- BENDER, Jan, *Bruno Grusnick, Hugo Distler und ich*, in: SALTZWEDEL, Rolf; KOCH, Klaus-Dietrich (Hrsg.), *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart–Neuhausen 1981, 23–25.
- DERS., *Recollections of Hugo Distler. An Interview with Jan Bender*, in: *Church Music* (1967), Nr. 2, 36–38.
- BERGAAS, Mark, *Hugo Distler and His Church Music in the United States*, in: SALTZWEDEL, Rolf; KOCH, Klaus-Dietrich (Hrsg.), *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart–Neuhausen 1981, 26–34.
- BERKE, Dietrich; BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane; KORNEMANN, Helmut (Hrsg.), *Wilhelm Ehmann: Voce et Tuba* (Gesammelte Reden und Aufsätze 1934–1974), Kassel 1976.
- BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Einführung* (2 Bde.), Wilhelmshaven ¹1980, ²1987.
- BETHGE, Eberhard, *Dietrich Bonhoeffer. Eine Biographie*, München 1986.
- BIELER, Andrea, *Verletzliches Leben. Horizonte einer Theologie der Seelsorge* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie, Bd. 40), Göttingen 2017.
- BIESKE, Werner, *Ursula von Rauchhaupt: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers* (Rezension), in: *Musik und Kirche* 34 (1964), 236–237.
- BILLETER, Bernhard, Ursula von Rauchhaupt: *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers* (Rezension), in: *Schweizer Musikzeitung* 104 (1964), 130.
- BLANKENBURG, Walter, *Eine Flötenstimme zu Hugo Distlers Totentanz*, in: *Musik und Kirche* 47 (1977), 234–235.
- DERS., *Hugo Distlers «Jahrkreis»*, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 2 (1933), 81–87.
- DERS., *Nachwort zu den Flötenvariationen*, in: DISTLER, Hugo, *Geistliche Chormusik op. 12* (Neuausgabe), Kassel 1993, 14–38.
- DERS., *Neue Kultmusik. Zum Erscheinen der liturgischen Sätze von Hugo Distler über alt-evangelische Kyrie- und Gloriaweisen*, in: *Musik und Kirche* 8 (1936), 247–253.
- DERS., *Neue Wege im Choralsatz (Jahrkreis)*, in: *Musik und Kirche* 7 (1935), 16–21.
- DERS., Ursula Herrmann: *Hugo Distler. Rufer und Mahner* (Rezension), in: BÖHM, Hans, *In memoriam Hugo Distler*, in: *Musik und Gesellschaft* 8 (1958), 404–405.
- DERS., *Hugo Distler (Zum 20. Todestag)*, in: *Musik und Gesellschaft* 12 (1962), 746.
- DERS., Hans, *Im Gedenken an Hugo Distler*, in: *Musik und Gesellschaft* 18 (1968), 430.
- DERS., *Zum 50. Todestag von Hugo Distler*, in: *Gottesdienst und Kirchenmusik* 43 (1992), 156–158.
- DERS., *In memoriam. Hugo Distler 75*, in: *Musik und Gesellschaft* 33 (1983), 424–425. (Rezension), in: *Musik und Kirche* 42 (1972), 235.
- BOHN, Caroline, *Die soziale Dimension der Einsamkeit. Unter besonderer Berücksichtigung der Scham*, Hamburg 2008.
- BLESSIN, Stefan, *Zur Radierung «Holstentor» – Host Janssen 1980*, in: FREYTAG, Hartmut (Hrsg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln / Weimar / Wien, 1993, 403–405.
- BORNEFELD, Helmut, ... denn ihre Werke folgen ihnen nach. Gedanken zum 25. Todestag Hugo Distlers am 1. November, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 34 (1967), 86–89.

- DERS., Art. *Hugo Distler*, in: *Deutsche Biographie*, Bd. 3, Berlin 1957, 745.
- DERS., Art. *Hugo Distler*, in: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel / Basel 1954, Sp. 582–585.
- DERS., *Hugo Distler heute – Gedanken zum 50. Todestag des Komponisten*, in: *Der Kirchenmusiker* 23 (1972), 149–154.
- DERS., *Hugo Distler und sein Werk*, in: *Die neue Schau* 9 (1947), Heft 2, 57–58.
- DERS., *Hugo Distler und sein Werk*, in: *Musik und Kirche* 42 (1963), 145–155.
- DERS., *Schöpferischer Historismus. Zur 50. Wiederkehr von Hugo Distlers Geburtstag*, in: *Musica* 12 (1958), Heft 3, 70–72.
- DERS., *Zu Hugo Distlers 50. Geburtstag am 24. Juni 1958*, in: *Der Kirchenmusiker* 9 (1958), Heft 3, 70–72.
- BRADSHAW, Paul F.; HOFFMAN, Lawrence A. (Hrsg.), *Changing Face of Jewish and Christian Worship in North America*, Notre Dame, IN 1991.
- BRAET, Hermann; VERBEKE, Werner, *Death in the Middle Ages* (Mediaevalia Lovanensia Series I, Studia 9), Löwen 1983.
- BRESGEN, Cesar, *Totentanz nach Holbein für zwei Klaviere*, UA Salzburg 1948.
- GRASS, Günther, *Das Treffen in Telgte*. Erzählung, Neuwied 1979.
- BROCKHAUS, Paul, *Der Lübecker Totentanz in der Marienkirche*, in: *Der Wagen* 1951, 52–62.
- DERS., *Der Lübecker Totentanz und seine Beziehung zu Flandern*, in: *Zwischen Rabot und Holstentor. Stimmen zur flandrisch-lübeckischen Schicksalsgemeinschaft (in Gemeinschaft mit Rolf Wilkening und Otto Hamkens)*, hrsg. v. P.B. [nicht eruierbar], Brüssel 1944, 102–112.
- BRODDE, Otto, *Hugo Distler*, in: *Der Evangelische Kirchenmusiker* 22 (1938), 35–36.
- DERS., *Hugo Distler*, in: *Rundbrief des Landeskirchenmusikdirektors der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Schleswig-Holsteins*, Oktober 1958, 2–3.
- DERS., *Hugo Distler*, in: *Westfälischer Kirchenchor* 11 (1935), Nr. 6, 21–22.
- DERS., *Hugo Distlers Choralpassion in Hamburg*, in: *Musik und Kirche* 20 (1950), 106–107.
- DERS., *Hugo Distler: Funktionelle Harmonielehre* (Rezension), in: *Musik und Kirche* 14 (1942), 23.
- DERS., *Junge Kirchenmusik 1. Hugo Distler*, in: *Deutsches Pfarrerblatt* 41 (1937), 620–622.
- DERS., *Neue liturgische Sätze*, in: *Kirchenmusikalische Mitteilungen* 38/39 (Febr./März 1937), 759–761.
- DERS., *Unser Portrait: Hugo Distler*, in: *Musik und Kirche* 26 (1956), 6–10.
- BONHOEFFER, Dietrich, *Akt und Sein*, in: *DBW II*, München 1998.
- DERS., *An Waltraut Distler*, in: *DBW XVI, Konspiration und Haft*, München 1996, 368f.
- DERS., *Fragmente aus Tegel*, in: *DBW VII*, München 1994.
- DERS., *Das Gebetbuch der Bibel*, in: *DBW V*, München 1987.
- DERS., *Ethik*, in: *DBW VI*, München 1992.
- DERS., *Nachfolge*, in: *DBW IV*, München 1989.
- DERS., *Widerstand und Ergebung*, in: *DBW VIII*, München 1998.
- BRUNS, Friedrich, *Meister Bernt Notkes Leben*, in: *Nordelbingen* 2 (1923) 37–57.

- DERS., *Zur Lübeckischen Kunstgeschichte. 1. Überseeische Ausfuhr lübischer Kunsterzeugnisse am Ende des 15. Jahrhunderts*, in: *Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde* 9 (1900), 139–142.
- BRUSNIAK, Friedhelm, *Der Briefwechsel zwischen Konrad Ameln und Hugo Distler in den Jahren 1933 und 1935*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 169–182.
- DERS., *Distler-Literatur (Rezensionen)*, in: *Musik und Kirche* 62 (1992), 249–255.
- BUCHHEIT, Gert, *Der Totentanz. Seine Entstehung und Entwicklung*, Berlin 1926.
- BÜLOW, Paul, *Lübecker Totentanz. Ein Altarspiel nach alten Texten von Johannes Klöcking, Chorsätze von Hugo Distler*, in: *Zeitschrift für Musik* 101 (1934), 1294–1295.
- BULST, Neithard, *Der schwarze Tod. Demographische, wirtschafts- und kulturgeschichtliche Aspekte der Pestkatastrophe von 1347–1352. Bilanz der neueren Forschung*, in: *Saeculum* 30 (1979), 45–67.
- BUSCH, Harald, *Meister des Nordens. Die altniederdeutsche Malerei 1450 – 1550*, Hamburg 1940.
- BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Triest 1907.
- CLARK, James M., *The Dance of the Death in the Middle Ages and the Renaissance* (Glasgow University Publications, Bd. 86), Glasgow 1950.
- COSACCHI, Stephan, *Der Totentanz in Kunst, Poesie, und Brauchtum des Mittelalters*, Meisenheim am Glan 1965.
- CRUEL, Rudolf, *Geschichte der deutschen Predigt im Mittelalter*, Detmold 1879 (Nachdruck Hildesheim 1966).
- CULP, Kristine A., *Vulnerability and Glory. A Theological Account*, Louisville, KY 2010.
- DAMME, Robert, *Zur Sprache des Lübeck-Revaler Totentanzes*, in: FREYTAG, Hartmut (Hrsg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln / Weimar / Wien, 1993, 59–78.
- DAMP, George Edvard, *Larry Palmer: Hugo Distler and His Church Music* (Rezension), in: *Notes* 25 (1968), 28–29.
- DALFERTH, Ingolf U., *Umsonst. Eine Erinnerung an die kreative Passivität des Menschen*, Tübingen 2011.
- DANUSER, Hermann, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.
- DILTHEY, Wilhelm, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, Frankfurt / Main 2009
- DERS., *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften, Stuttgart 1990f.)
- DINER, Dan, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust* (Toldot Reihe, Bd. 7). Göttingen 2007.
- DISTLER, Hugo, *Bericht über die musikalischen Vespers in Lübeck*, in: *Musik und Kirche* 8 (1936).
- DERS., *Das Wiedererwachen des 16. und 17. Jahrhunderts in der Musikpflege unserer Zeit*, in: *Lübeckische Blätter* 74 (1932), 54–56.

- DERS., *Die Orgel unserer Zeit. Postulat eines neuen musikalischen Lebens- und Gestaltungsprinzips*, in: *Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft* (1933), 77–84 (später erschienen unter dem Titel: *Die Orgel unserer Zeit*, in: *Musica* (1947), 147–153).
 - DERS., *Funktionelle Harmonielehre*, Kassel/Basel o.J. [1940/41], (Nachdruck Kassel 1974).
 - DERS., *Geistliche Chormusik op. 12* (Neuausgabe), Kassel et al. 1993.
 - DERS., *Harmonielehre früher und jetzt*, in: *Zeitschrift für Hausmusik* 10 (1941), 41–46.
 - DERS., *Nachwort zu den Spruchversen*, in: DISTLER, Hugo, *Totentanz op. 12*, 2, zit. nach: DERS., *Geistliche Chormusik op. 12* (Neuausgabe), Kassel et al. 1993, 14–38.
 - DERS., *Offene Singstunden unter Bruno Grusnick*, in: *Lübeckische Blätter* 76 (1934), 113–114.
 - DERS., *Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland*, in: *Lübeckische Blätter* 76 (1934), 341–342.
 - DERS., *Vom Geiste der neuen Evangelischen Kirchenmusik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1325–1329.
 - DERS., *Wie mein Jahrkreis entstanden ist*, in: *Lied und Volk* 6 (1936/37), 82–83.
 - DERS., *Wie ich zu Eduard Mörike kam. Zur Textwahl meines neuen Liederbuches*, in: *Die Musikpflege* 11 (1940/41), 65–67.
- DISTLER-HARTH, Barbara, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühwollendeten*, Mainz 2008.
- DIES., *Berlin – Strausberg – Berlin. Kindheitserinnerungen*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Zs. Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* (Heft 2), Lübeck 1999, 45–50.
- DOFLEIN, Erich, *Hugo Distler: Funktionelle Harmonielehre* (Rezension), in: *Die Musikpflege* 12 (1941/42), 146–147.
- DREMEL, Erik; POETZSCH, Ute (Hrsg.), *Choral, Cantor, Cantus firmus. Die Bedeutung des lutherischen Kirchenliedes für die Schul- und Sozialgeschichte* (Hallesche Forschungen, Bd. 42), Halle 2015.
- DÜRRWÄCHTER, Anton, *Die Totentanzforschung*, Kempten / München 1914.
- ECKERT, Heinrich, *Distlers Choralpassion*, in: *Musica* 5 (1951), 32.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, *Heinrich Schütz. Musicus Poeticus*, Göttingen 1984.
- EINER, Gerhard, *Bernt Notke, Das Wirken eines niederdeutschen Künstlers im Ostseeraum* (Kulturstiftung der deutschen Vertriebenen), Köln / Bonn 1985.
- EINHORN, P Wernhard, *Die Geschichte der Franziskanerklöster in Lübeck, Hamburg und Kiel*, in: *Katholischer Wegweiser für Hamburg und Schleswig-Holstein* 10 (1970), 44–54.
- ESSER, Cajetan OFM, *Der Orden des heiligen Franziskus. Seine geistige Gestalt und seine Aufgabe im Reiche Gottes*, Werl / Westfalen 1952.
- FEHSE, Wilhelm, *Der Ursprung der Totentänze. Mit einem Anhang: Der vierzeilige oberdeutsche Totentanztext. Codex Palatinus Nr. 314 B. 79a-80bm*, Halle / Saale 1907.
- FEST, Joachim, *Der tanzende Tod. Über Ursprung und Formen des Totentanzes vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Und sechsunddreißig Zeichnungen zum gleichen Thema «in spe» von Horst Janssen*, Lübeck 1986.
- FORTE, Allen, *The Structure of Atonal Music*, New Haven 1977.

EHMANN, Wilhelm, *Das Motettenwerk von Schütz, Mendelssohn, Distler und die Restauration*, in: BERKE, Dietrich; BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane; KORNEMANN, Helmut (Hrsg.), *Wilhelm Ehmann: Voce et Tuba* (Gesammelte Reden und Aufsätze 1934 – 1974), Kassel 1976, 316–343.

ELWYN, Arthur Wienand, *Hugo Distler: The Christmas Story*, in: *Notes* 24 (1968), 80–810. FECHTNER, Kristian, *Leben als Fragment? Gegen den Zwang zur Vollkommenheit*. (Vortrag im Rahmen der Reihe „frag-würdig“ in der Wasserkirche Zürich am 6. Oktober 2015). FINSCHER, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel / Basel 1954.

FISCHER, Johannes, (Reaktion zu Hans Prolingheuer: *Hugo Distler – Der Zeitgenosse und seine Legende*), in: *Der Kirchenmusiker* 47 (1996), 25–26.

FISCHER-DIESKAU, Klaus, *Begegnungen mit Hugo Distler. Mensch und Werk*, in: *Musik und Kirche* 62 (1992), 342–345.

– DERS., *The Employment of Dynamics in Interpreting the Church Music of Heinrich Schütz and Hugo Distler*, in: *The Choral Journal* (Offizielle Publikation der American Choral Directors Association), September 1973, 5–8; Oktober 1973, 14–19; Dezember 1973, 13–15, Februar 1974, 14–19.

– DERS., *Wie ich Hugo Distler begegnete. Gedenken an den Komponisten*, in: *Der Tagesspiegel* (Berlin) 44 (9. Juni 1988), 4.

FLÄMIG, Kurt, *Evangelische Kirchenmusik im Aufbruch – Hugo Distler*, in: BRÜCK, Ulrich von (Hrsg.), *Credo musicale. Komponistenportraits aus der Arbeit des Dresdner Kreuzchores. Festgabe zum 80. Geburtstag von Rudolf Mauersberger*, Kassel 1969, 147–164.

– DERS., *Hugo Distler*, in: *Zeitschrift für Kirchenmusik* 16 (1934), 47–48.

FLANAGAN, Bernadette, *Embracing Solitude: Women and New Monasticism*, Eugene, OR, 2014.

FRANKL, Viktor E., *Der leidende Mensch. Anthropologische Grundlagen der Psychotherapie*, Bern 1975.

FREYHÖFER, Ursula, Art. *Hugo Distler*, in: Walter KASPER, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1995, 270–271.

O'DONNEL GANDOLFO, Elizabeth, *The Power and Vulnerability of Love. A Theological Anthropology*, Minneapolis, MN 2015.

GALIËN, Meindert van der, *Een boek over Hugo Distler* (Rezension von Larry PALMER, *Hugo Distler and His Church Music*), in: *Mens en Melodie* 28 (1973), 8–90.

– DERS., *Het Distler-Archief in Lübeck*, in: *Mens en Melodie* 34 (1979), 59–60.

GANSLANDT, Franz, *Jugendmusikbewegung und kirchenmusikalische Erneuerung. Impulse, Einflüsse, Wirkungen* (Dargestellt in Verbindung mit Leben und Werk von Walter Blankenburg), in: ARCHIV DER JUGENDMUSIKBEWEGUNG E.V., WOLFENBÜTTEL (Hrsg.), München 1997.

GÁRDONYI, Zsolt, *Harmonik* (zus. mit NORDHOFF, Hubert), Wolfenbüttel 2002.

– DERS., *Kontrapunkt*, Wolfenbüttel 1991.

GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992.

- DERS., *Das Paradox. Historisch-systematische Grundlegung*, in: GEYER, Paul; HAGEN-BÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992, 11–26.
- HASSE, Max, *Bernt Notke*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthistorische Wissenschaft* 24 (1970), 18–60.
- DERS., *Die Marienkirche zu Lübeck*, Berlin 1983.
- GILSON, Erinn C., *The Ethics of Vulnerability. A Feminist Analysis of Social Life and Practice*, London 2016.
- GIPFEL, Ingeborg, *Besinnung auf einen Frühvollendetan. Zum 80. Geburtstag Hugo Distlers*, in: *Der Jung-Musikhandel* 39, Nr. 4 (1988).
- GLASSON, Barbara, *The Exuberant Church. Listening to the Prophetic People of God*, London 2011.
- GÖTZE, Willibald, *Ursula von Rauchhaupt: Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers* (Rezension), in: *Stimmen der Zeit* 174 (1964), 160.
- GRABNER, Hermann, *Allgemeine Musiklehre*, Kassel-Basel 1986.
- DERS., *Der lineare Satz. Ein Lehrbuch des Kontrapunkts*, Stuttgart 1950.
- DERS., *Erinnerungen an Hugo Distler*, in: SUDER, Alexander; BAYERISCHER TONKÜNSTLERVERBAND (Hrsg.), *Komponisten in Bayern*, Bd. 20: *Hugo Distler*, Tutzing 1990, 35–37.
- DERS., *Handbuch der Harmonielehre. Praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz*, Berlin 1944.
- GRASSMANN, Antjekathrin; NEUGEBAUER, Werner (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck*, Lübeck 1982.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 9, Leipzig 1899.
- GRUNOW, Heinz, *Die zu früh gestorben. Hugo Distler*, in: *Neue Musikzeitschrift* 2 (1948), 173–174.
- GRUSNICK, Bruno (Hrsg.), *Briefwechsel Hugo Distler und Hermann Grabner*, in: *Musica* 18 (1964), 55–65.
- DERS., *Ein Leben für die Kirchenmusik. Zu Hugo Distlers 25. Todestag am 1. November*, in: *Lübecker Nachrichten* (1. November 1967).
- DERS., *Ein neuer Distler in Jakobi – Vesper am Sonntag Kantate*, in: *Lübeckische Blätter* 76 (1936), 256–257.
- DERS., *Hugo Distler*, in: GRASSMANN, Antjekathrin; NEUGEBAUER, Werner (Hrsg.), *800 Jahre Musik in Lübeck*, Lübeck 1982, 141–155.
- DERS., *Hugo Distler*, in: *Studien zur Musikgeschichte der Hansestadt Lübeck* (Hrsg. A. EDLER und H.W. SCHWAB), Kassel 1989, 146–182.
- DERS., *Hugo Distler*, in: *Zeitschrift für Musik* 102 (1935), 1317–1325.
- DERS., *Hugo-Distler-Gedenken*, in: *Lübeckische Blätter* 88 (1952), 162.
- DERS., *Hugo Distler und Hermann Grabner*, in: *Musica* 18 (1964), 55–65.
- DERS., *Hugo Distler und wir*, in: *Hausmusik* 16 (1952), 162.
- DERS., *Hugo Distler zum Gedächtnis*, in: *Lübeckische Blätter* 85 (1943), 17–18.
- DERS., *Hugo Distlers Choralpassion*, in: *Musik und Kirche* 5 (1933), 39–43.
- DERS., *Wie Distler Jakobiorganist in Lübeck wurde*, in: *Musik und Kirche* 28 (1958), 97–107.

- DERS., *Zwei Briefe zum Tode Hugo Distlers*, in: *Der Wagen. Lübecker Beiträge zur Kultur und Gesellschaft* (1968), 142–143.
- GÜLKE, Peter, *Neoklassizismus. Überlegungen zu einem legitimationsbedürftigen Stilbegriff*, in: PAUL-SACHER-STIFTUNG (Hrsg.), *Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion Bestehens der Paul Sacher Stiftung vom 25. – 27. April 1996 in Basel* [aus Anlass ihres des 10jährigen Bestehens] (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 5), Winterthur 1997, 21–26.
- HAAS, Alois Maria, *Die Auffassung des Todes in der deutschen Literatur des Mittelalters*, in: JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978, 145–160.
- HAGENBÜCHLE, Roland, *Was heißt „paradox“? Eine Standortbestimmung*, in: GEYER, Paul; HAGENBÜCHLE, Roland (Hrsg.), *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens* (Stauffenburg-Colloquium, Bd. 21), Tübingen 1992, 27–44.
- HAHN, Kurt, *Totentanz. Leonhard Lechner «Deutsche Sprüche vom Leben und Tod»*. Hugo Distlers «Totentanz», in: *Musik im Unterricht* 51 (1961), 338–342.
- HANHEIDE, Stefan, *Das Bild Hugo Distlers in neueren anglo-amerikanischen Publikationen zur Musik im Dritten Reich*, in: HANHEIDE, Stefan; SCHNOOR, Arndt (Hrsg.), *Nachrichten zur Distler-Forschung* 1, Lübeck 1998, 5–14.
- DERS. (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, Osnabrück 1997.
- DERS., *Komponieren in dunklen Gefahren. Heinrich Schütz und Hugo Distler*, in: *Schütz-Jahrbuch* 31 (2009), 7–14.
- DERS., *Musik zwischen Gleichschaltung und Säuberung. Zur Situation der Komponisten in Deutschland 1933 – 1945*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 17–34.
- DERS., SCHNOOR, Arndt (Hrsg.), *Nachrichten zur Distler-Forschung*, Lübeck 1998f.
- HAMMERSTEIN, Reinhold, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern 1980.
- HAMMERSTIEL, Robert, *Niederösterreichischer Totentanz (zu Texten nach dem Lübecker Totentanz von 1463 von Johannes Klöcking und zu den Spruchversen aus dem «Cherubinischen Wandersmann» von Angelus Silesius, wie sie Hugo Distler in seinem «Totentanz» op. 12,2 verwendet und in Töne gesetzt hat)*, Kirchzarten 1983.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Musik als Klangrede. Essays und Vorträge*, Salzburg / Wien, 1982.
- HAUSCHILD, Wolf-Dieter, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981.
- HEIDBRINCK, Elisabeth, *Die Choralpassion von Hugo Distler. Ein zeitgenössisches Werk und seine geistigen Bezüge zu historischen Vorbildern* (masch., unveröff.), Freiburg 1958 (Hugo-Distler-Archiv).
- HEISE, Carl Georg, *Der Lübecker Totentanz von 1463. Zur Charakteristik der Malerei Bernt Notkes*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunsthissenschaft* 4 (1937), 187–202.
- HERBORT, Heinz Josef, in: *Die Zeit* 19 (1994) (zit. nach *Die Zeit / Archiv*: <https://www.zeit.de/1994/51/zeit-zum-hoeren>, abgerufen am 12. 9. 2019, 10.04 Uhr)

HERBST, Wolfgang, *Hugo Distler und die Entstehung einer Legende*, in: *Schütz-Jahrbuch* 31 (2009), 15–22.

HERRMANN, Ursula, *Aus dem Geiste der Wortverkündigung. Zum 70. Geburtstag Hugo Distlers / Als Komponist wies er der evangelischen Kirchenmusik neue Wege*, in: *Der Demokrat. Tageszeitung der CDU für die Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg* 147 (24./25. Juni 1978).

– DIES., *Er half, den Stillstand der Kirchenmusik zu überwinden. Zum 75. Geburtstag von Hugo Distler*, in: *Die Kirche* 33 (1983), 152–154.

– DIES., *Hugo Distler: Leben und Wirken*, in: SUDER, Alexander; BAYERISCHER TONKÜNSTLERVERBAND (Hrsg.), *Komponisten in Bayern*, Bd. 20: *Hugo Distler*, Tutzing 1990, 13–33.

– DIES., *Hugo Distler. Zum 60. Geburtstag am 24. Juni 1968*, in: *Glaube und Gewissen* 14 (1968), 115–116, und in: *Evangelischer Nachrichtendienst der DDR* 21 (22. Mai 1968), 13–15.

– DIES., *Hugo Distler in Württemberg*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 59 (1992), 22ff.

– DIES., *Hugo Distler zum Gedenken*, in: *Musik und Kirche* 59 (1989), 49–50.

– DIES., *Hugo Distler zum 75. Geburtstag*, in: *Die Zeichen der Zeit. Evangelische Monatsschrift für Mitarbeiter der Kirche* 37 (1983), 152–154.

– DIES., *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin 1973, 1983.

– DIES., *Hugo Distler und die Berliner Kirchenmusikschule. Briefe aus den Jahren 1932 – 1933, veröffentlicht anlässlich seines 60. Geburtstages*, in: *Der Kirchenmusiker* 19 (1968), 97–102.

– DIES., *Hugo Distler zum Gedenken*, in: *Der Kirchenchor* 1989, 10–11.

– DIES., *Über Hugo Distler*, in: JAHNTZ, Bernhard; PFISTER, Wolfgang; TANGERmann, Fritz (Hrsg.), «Wer die Musik sich erkiest ...» *Festschrift für Klaus Fischer-Dieskau*, Berlin 1989, 59–61.

HIEMKE, Sven, *Dem Willen des Volksganzen zugänglich sein. Zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 43–57.

– DERS., *Der lutherische Choral im Schaffen von Hugo Distler und Ernst Pepping*, in: DREMEL, Erik; POETZSCH, Ute (Hrsg.), *Choral, Cantor, Cantus firmus. Die Bedeutung des lutherischen Kirchenliedes für die Schul- und Sozialgeschichte* (Hallesche Forschungen, Bd. 42), Halle / Saale 2015, 159–167.

HILDESHEIMER, Wolfgang, *Mozart*, Frankfurt / Main 2000.

HINDEMITH, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.

HINRICHSEN, Hans-Joachim, *Concepts of Tonality in Hindemith's "Unterweisung im Tonsatz" and His Late Writings*, in: WÖRNER, Felix et. al. (Hrsg.), *Tonality. Concept and Practice*, Stuttgart 2012.

HOGUE, David, *Remembering the Future, Imagining the Past. Story, Ritual and the Human Brain*, Eugene, OR 2003.

HONDERS, Casper, *In der Welt habt ihr Angst. Über Leben und Werk Hugo Distlers (1908–1942)*, in: *Der Kirchenmusiker* 44 (1993), 1–13 und in: SCHUBERTH, Dietrich (Hrsg.), *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, Kassel 1995, 144–155.

HOOTON, Peter, *Bonhoeffer's Religionless Christianity in Its Christological Context*, London 2020.

HORN, Werner, *Musik und Lieder für die Kirche. Zum 50. Todestag von Hugo Distler und Jochen Klepper*, in: *Praxis der Kirchenmusik* 13 (1992), 13–17.

HÜSCHEN, Heinrich, *Die Motette. Beispielsammlung mit einer geschichtlichen Einführung*, Köln 1974.

HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2, Lübeck 1999.

INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR THEOLOGISCHE BACHFORSCHUNG E.V. (Hrsg.), *Ex Libris Bachianis II. Das Weltbild Johann Sebastian Bachs im Spiegel seiner theologischen Bibliothek* (Tagungsbericht), Heidelberg 1985.

JAEGER, Irmgard, «*Speygel des dodes*» *Der spätmittelalterliche Totentanz von Lübeck (1489)* (Erlanger Studien, Bd. 81), Erlangen 1989.

JAHNTZ, Bernhard; PFISTER, Wolfgang; TANGERMANN, Fritz (Hrsg.), «*Wer die Musik sich erkiest ...*» *Festschrift für Klaus Fischer-Dieskau*, Berlin 1989.

JANSEN, Hans Helmut (Hrsg.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, Darmstadt 1978.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980.

JONAS, Ilse, *Jochen Klepper. Dichter und Zeuge. Ein Lebensbild*, Berlin 1967.

JUKNAT, Juliane: *Hugo-Distler-Bibliographie*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 183–209.

KAISER, Gert, *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*, Frankfurt 1995.

– DERS. (Hrsg.), *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze* (hrsg., eingeleitet und übersetzt von Gert KAISER), Frankfurt / Main 1983.

KAPPNER, Gerhard, *Hugo Distler und der Aufbruch der Kirchenmusik*, in: *Musik und Kirche* 51, (1981), 58–66.

KASPARI, Tobias, *Das Eigene und das Fremde. Grundlegung evangelischer Religionsdidaktik*, (Arbeiten zur praktischen Theologie, Bd. 44), Leipzig 2010.

KASPER, Walter (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1995.

KEUL, Hildegund; MÜLLER, Thomas (Hrsg.), *Verwundbar. Theologische und humanwissenschaftliche Perspektiven zur menschlichen Vulnerabilität*, Würzburg 2020.

KISSEL, Mathias, *Familie und Fragment. Untersuchung zu einem Dramenentwurf Dietrich Bonhoeffers*, (Masterarbeit / masch., unveröff.) Basel 2009.

KLASSEN, Anna-Maria-Herta, *Die theologische Deutung des Todes bei Emanuel Hirsch. Eine systematisch-theologische Analyse mit einem Ausblick auf gegenwärtige glaubenspraktische Fragen* (Dogmatik in der Moderne, Bd. 20), Tübingen 2018.

KLÖCKING, Johannes, *Nachwort zum Totentanz*, in: DISTLER, Hugo, *Totentanz op. 12*, 2, zit. nach: DISTLER, Hugo, *Geistliche Chormusik op. 12* (Neuausgabe), Kassel et al. 1993, 14–38.

KOBOLD, Hermann, *Zu Hermann Bornefelds Vortrag über Hugo Distler*, in: *Musik und Kirche* 33 (1963), 266–267.

KOEPCKE, Cordula, *Jochen Klepper*, Freiburg 1983.

- KRAFT, Walter, *Der Lübecker Totentanz. Ein geistliches Singspiel vom Tod mit tanzenden Gestalten nach dem alten Gemäldefries von St. Marien*, UA Lübeck 1954.
- KRUMMACHER, Friedrich, »Neue Kirchenmusik« und romantischer Historismus, in: SCHUBERT, Giselher (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption* (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt am Main, Bd. 5), Mainz 1995, 72–92.
- KRUSE, Sabine, *Das Werk Hugo Distlers. Probleme des Komponierens in der Zeit von 1920 – 1945* (masch., unveröff.), Lübeck 1978 (Hugo-Distler-Archiv).
- KURTH, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Bern 1920.
- KUSCHE, Horst, *Der Lübecker Totentanz und das Revaler Totentanzfragment*, in: *Lübeckische Blätter* 80 (1938), 100f.
- LANATOWITZ, Volker, *Hugo Distler in der zeitgenössischen Presse. Untersuchung an ausgewählten Musikzeitschriften*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 109–151.
- LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, 2 Bde., Frankfurt / Main 2008.
- LOHR, Ina, *Über Jochen Klepper und Hugo Distler*, in: *Singt und spielt. Schweizer Blätter für Musik und Kunst* 35 (1968), 24–27.
- LEMMERMANN, Dirk, *Singen macht deutscher. Anmerkungen zum Fest der deutschen Chormusik und zur Uraufführung des Mörike-Chorliederbuches*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 93–107.
- DERS., *Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers. Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des Mörike-Chorliederbuches* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 154), Frankfurt / Main, et al. 1996.
- LEAVER, ROBIN A., *Bachs theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie = Bach's Theological Library.: A Critical Bibliography* (Beiträge zur theologischen Bachforschung, Bd. 1), Stuttgart-Neuhausen 1983.
- LENDVAI, Ernő, *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Kecskemét 1995.
- LENZ, Siegfried, *Heimatmuseum. Roman* (Neuausgabe), Hamburg 2017, 254.
- LECHNER, Leonhard, *Deutsche Sprüche von Leben und Tod. Fünfzehn Sprüche für vierstimmig-gemischten Chor a cappella auf Texte von Georg Rudolf Weckherlin [Weckherlin]*, 1606 posthum.
- LINK, Franz, *Tanz und Kunst in der Literatur*, Berlin 1993.
- LÜDEMANN, Winfried, *Declamation in the Motets of Hugo Distler*, in: *South African Journal of Musicology* 4 (1984), 55–65.
- DERS., *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* (Collectanea Musicologica, Bd. 10), Augsburg 2002.
- DERS., *Hugo Distlers Motette «Singet dem Herrn ein neues Lied». Versuch einer Interpretation*, in: *Der Kirchenmusiker* 36 (1985), 84–87.
- LUSTIG, Hans-Joachim, *Der Totentanz bei Leonhard Lechner und Hugo Distler*, (masch., unveröff.), Lübeck 1992 (Hugo-Distler-Archiv).

- LUTHER, Henning, *Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992.
- LUTHER, Martin, *Predigten*, in: *D. Martin Luthers, Werke* (Kritische Gesamtausgabe), Bd. 49, Weimar 1883ff., WA 49.
- DERS., *De servo arbitrio*, in: *D. Martin Luthers, Werke* (Kritische Gesamtausgabe), Bd. 18, Weimar 1883ff., WA XVIII.
- DERS., *Von den guten Werken*, in: *D. Martin Luthers, Werke* (Kritische Gesamtausgabe), Bd. 6, Weimar 1883ff., WA VI.
- MANN, Thomas, *Der Zauberberg. Roman*, 1924.
- MANTELS, Wilhelm, *Der Lübecker Totentanz vor seiner Erneuerung im Jahre 1701*, in: *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* 20 (1873), Sp. 158–161. Wiederabdruck in: *Lübeckische Blätter* 23 (1881) 216–218.
- MASSENKEIL, Günther, *Der Totentanz in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: LINK, Franz, *Tanz und Kunst in der Literatur*, Berlin 1993.
- MAYER, Sonja, *Waldemar Klink 1894 – 1974. Ein fränkischer Zeitzeuge Hugo Distlers und Förderer seiner Werke*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2, Lübeck 1999, 30–32.
- MEHL, Johannes G., *Kyrie eleison. Zum Gedächtnis Hugo Distlers und Jochen Kleppers*, in: *Gottesdienst und Kirchenmusik* 4 (1953), 112–115.
- MEISTER ECKHART, *Predigt Nr. 2*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 1, Frankfurt / Main 2008, 31.
- DERS., *Predigt Nr. 12*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 1, Frankfurt / Main 2008, 481.
- DERS., *Predigt Nr. 70*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 2, Frankfurt / Main 2008, 59.
- DERS., *Predigt Nr. 74*, in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 2, Frankfurt / Main 2008, 115.
- DERS., *Reden der Unterweisung* (Nr. 17), in: LARGIER, Niklaus (Hrsg.), *Meister Eckhart. Werke*, Bd. 2, Frankfurt / Main 2008, 385.
- MEYERS, Klaus, *Distlers Totentanz unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses der Deutschen Sprüche vom Leben und Tod Leonhard Lechners* (masch., unveröff.), Hamburg 1965 (Hugo-Distler-Archiv).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phänomene der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- METZ, Johann Baptist, *Memoria passionis. Ein provozierendes Gedächtnis in pluralistischer Gesellschaft*, Freiburg 2006.
- MOLTMANN, Jürgen, *Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie*, München 1972.
- NAEGELI, Antje Sabine, *Zwischen Begabung und Verletzlichkeit. Leben mit Hochsensibilität*, Freiburg 2016.
- Zs. *Musik und Kirche* 78: *Fortschritt durch Rückblick. Themenheft Hugo Distler* (2008).
- NEEF, Sigrid, *Die Opern Dmitri Schostakowitschs* (Schostakowitsch-Studien, Bd. 8 und *Studia slavica musicologica*, Bd. 47), Berlin 2010.

- NEUMANN, Friedrich, *Anmerkungen zum Kompositionsstil Hugo Distlers*, in: *Musikerziehung* (1979), 16–21.
- NISSIOTIS, Nicos, *Interpreting Orthodoxy. The Communication of Eastern Orthodox Beliefs to Christians of Western Church Traditions*, Minneapolis, MN 1982.
- NORDMANN, Abélia, *Kann man das Singen? Vom Verhältnis deutscher (Chor)komponisten zum Dritten Reich. Hugo Distler, Carl Orff, Hans Pfitzner* (Masterarbeit), Basel 2013.
- NUGENT, Thomas, *Travels through Germany*, London 1768.
- OEXLE, Otto Gerhard, *Die Gegenwart der Toten*, in: BRAET, Hermann; VERBEKE, Werner, *Death in the Middle Ages* (Mediaevalia Lovanensia Series I, Studia 9), Löwen 1983, 19–77.
- OMMEN, Armand Léon van, *Suffering in Worship. Anglican Liturgy in Relation to Stories of Suffering People*, Abingdon-on-Thames, 2017.
- OSADA, Hauke, *Hugo Distler im Spiegel der Lübecker Lokalpresse*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 153–167.
- PAATZ, Walter, *Bernt Notke und sein Kreis*, Berlin 1939.
- PALMER, Larry, *Hugo Distler and His Church Music*, Saint Louis, MO 1967.
- DERS., *Hugo Distler. A Twentieth Century Choral Master*, in: *American Choral Review* 12 (1970), 160–162.
- DERS., *Hugo Distler Twenty Years Later*, in: *The Diapason* 53 (1962), November 1962, 8.
- DERS., *Hugo Distler. Some Influences on His Musical Style*, *The American Organist* 26 (1992), 50–51.
- PAUL, Anna Maria, *Hugo Distler: Totentanz, Motette zum Totensonntag. Eine Analyse* (masch., unveröff.) Frankfurt 1982/83 (Hugo-Distler-Archiv).
- PAUL-SACHER-STIFTUNG (Hrsg.), *Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium Bestehens der Paul Sacher Stiftung vom 25. – 27. April 1996 in Basel* [aus Anlass ihres 10jährigen Bestehens] (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 5), Winterthur 1997.
- PELIKAN, Jaroslav, *The Christian Tradition*, Bd. 1, Chicago 1971.
- PEPPING, Ernst, *Stilwende der Musik*, Mainz 1934.
- PEUKERT, Helmut, *Wissenschaftstheorie, Handlungstheorie, Fundamentale Theologie. Analysen zu Ansatz und Status theologischer Theoriebildung*, Frankfurt / Main, ¹1978, Neuauflage 2009.
- PIRKEL-LEUWER, Ruth, *Mörike-Lyrik in ihren Vertonungen. Ein Beitrag zur Interpretation* (Dissertation), Bonn 1953.
- PLANCK, Christoph, *Theologische Aussagen im Werk Hugo Distlers* (masch., unveröff.), Schömberg 1961 (Hugo-Distler-Archiv).
- PÖRKSEN, Uwe, *Der Totentanz des Spätmittelalters und sein Wiederaufleben im 19. und 20. Jahrhundert*, in: WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* (Germanistische Symposien, Berichtsbände 9), Stuttgart 1986, 245–262.
- PRIEBERG, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt / Main 1982.
- PRITCHARD, Weston Douglas, *Creative Historicism in the Choral Music of Hugo Distler* (Dissertation), Denver, CO 1967.

PROCTER-SMITH, Marjorie, *In Her Own Rite. Constructing Feminist Liturgical Tradition*, New York 2000.

- DIES., *Praying with Our Eyes Open. Engendering Feminist Liturgical Prayer*, Nashville, TN, 1995.

PROLINHEUER, Hans, *Der Zeitgenosse und seine Legende*, in: *Der Kirchenmusiker* 5 (1995).

- DERS., *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche und Kunst unterm Hakenkreuz*, Köln 2001.

RAATZ, Rose-Maria, *Hugo Distler. Lebensbild* [6 S., ohne weitere Angaben, Standort: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Haus 1, Musikabteilung].

RAMSHAW, Gail, *Reviving Sacred Speech. The Meaning of Liturgical Language: Second Thoughts on Christ in Sacred Speech*, New York, 2000.

RANKE, Leopold von, *Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten. Vortrag vom 25. September 1854*. (Historisch-kritische Ausgabe, SCHIEDER, Theodor; BERDING, Helmut, Hrsg.) München 1971.

RAUCHHAUPT, Ursula von, *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers. Eine Studie zum Thema Musik und Gottesdienst*, Gütersloh 1963.

REDA, Siegfried, *Kirchenlied und Mehrstimmigkeit*, in: *Musik und Kirche* 35 (1965).

REINFANDT, Karl-Heinz (Hrsg. i.A. des ARBEITSKREISES MUSIK IN DER JUGEND / DEUTSCHE FÖDERATION JUNGER CHÖRE UND INSTRUMENTALGRUPPEN IN ZUSAMMENARBEIT MIT DEM ARCHIV DER JUGENDMUSIKBEWEGUNG), *Die Jugendmusikbewegung. Impulse und Wirkungen*, Wolfenbüttel / Zürich 1987.

RINGWALD, Alfred, (Hrsg.) *Menschen vor Gott*, Bd. 4, Stuttgart 1968.

RÖHRING, Klaus, *Chormusik von Hugo Distler* [Totentanz, Choralpassion, Mörike-Chorliederbuch], in: *Musik und Kirche* 66 (1996), 56-57.

ROSEN, Charles, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, ¹1971.

ROSENFELD, Hellmut, *Der mittelalterliche Totentanz. Entstehung, Bedeutung* (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 3), Köln / Wien, 1954, ²1968, ³1974.

RÜEGGER, Heinz, »... aber sie sind in Frieden«. Bonhoeffers Kondolenzbrief an die Witwe von Hugo Distler als ein Stück exemplarischer Seelsorge. Zum 50. Todestag des Kirchenmusikers Hugo Distler, in: *Berliner Theologische Zeitschrift* 9 (1992), 260-276.

SAILER, Till, *Hugo Distler in Strausberg. Die letzten Jahre des Komponisten der Weihnachtsgeschichte. Texte – Gespräche – Briefe*, Berlin 2008.

SALTZWEDEL, Rolf; KOCH, Klaus Dietrich (Hrsg.), *Festschrift für Bruno Grusnick*, Stuttgart-Neuhausen 1981.

SATA, Lehel Kálmán, *Paradox und mystische Sinnlichkeit. Angelus Silesius' Cherubinischer Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes* (Poetica, Bd. 140) Hamburg 2016.

SCHEFFLER, Johann (= SILESIUS, Angelus), *Der Cherubinische Wandersmann*, Kritische Ausgabe, hrsg. v. GNÄDINGER, Louise, Stuttgart, 1984.

SCHERLIESS, Volker, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte* (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 8), Kassel 1998.

SCHLÜTER, Bettina, *Hugo Distler. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart 2000.

- DIES., *Innere Emigration. Zum Lebensentwurf Hugo Distlers*, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 35–42.
- SCHMEEL, Dieter, «*Versuch, Gott zu finden*». Zum 50. Todestag Hugo Distlers, in: *Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt* 10 (1992), 17–18.
- SCHMIDT, Andreas, *Hugo Distlers Totentanz Opus 12, Nummer 2. Biographischer Kontext, Konzeption und Stil*, Münster / Westfalen 2018.
- SCHMIDT-RHAESA, Philipp, Neue Musik für einen neuen Staat. Zu Distlers Vertonungen politischer Texte, in: HANHEIDE, Stefan (Hrsg.), *Hugo Distler im Dritten Reich*, Osnabrück 1997, 59–80.
- SCHMOLZI, Herbert, *Zum Wort-Ton-Verhältnis in den Weihnachtsgeschichten von Heinrich Schütz und Hugo Distler*, in: *Musik im Unterricht* 52 (1961), 369–373.
- DERS., *Das Wort-Ton-Verhältnis in Distlers Choralpassion*, in: *Musica* 7 (1953), 556–561.
- SCHNOOR, Arndt, *Das Hugo-Distler-Archiv*, in: HANHEIDE, Stefan; SCHNOOR, Arndt (Hrsg.), *Nachrichten zur Distler-Forschung* 1, Lübeck 1998, 5–8.
- DERS., *Die Luther-Kantate Hugo Distlers*, in: SCHUBERT, Giselher, *Zur Vorgeschichte des Neoklassizismus in Deutschland*, in: PAUL-SACHER-STIFTUNG, *Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium Bestehens der Paul Sacher Stiftung vom 25. – 27. April 1996 in Basel* [aus Anlass ihres des 10jährigen Bestehens] (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 5), Winterthur 1997, 153–165.
- DERS. (Hrsg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption* (Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes Frankfurt am Main, Bd. 5), Mainz 1995, 72–92.
- SCHUBERTH, Dietrich (Hrsg.), *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, Kassel 1995.
- SCHÜTZ, Heinrich, *Geistliche Chormusik für fünf bis sieben Singstimmen a cappella, op. 11*, Dresden 1648.
- DERS., *Musikalische Exequien für eine bis acht Singstimmen und B.c., op. 7, SWV 279–281* (1635–36), Dresden 1636.
- SCHWEIZER, Albert, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig ¹⁰1979.
- SIEDENTOPF, Henning (Hrsg.), *Musiker der Spätromantik. Unbekannte Briefe aus dem Nachlass von Josef und Alfred Sittard*, Tübingen 1979.
- SILESIUS, Angelus (= SCHEFFLER, Johann), *Der Cherubinische Wandersmann*, Kritische Ausgabe, hrsg. v. GNÄDINGER, Louise, Stuttgart, 1984.
- SCHUMACHER, Gerhard: *Distler – artifiziell oder dynamisch* [Choralmotetten, Totentanz], in: *Musica* 27 (1973), 311.
- SCHWARZ, Rüdiger, *Von Josquin bis Distler*, in: *Musik und Kirche* 47 (1977), 295–297.
- SCHWINGER, Wolfram, *Früh vollendet. Hugo Distler*, in: *Fono Forum* 2 (1963), 11–12.
- SIELEMANN, Christiane, *Todeserfahrungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. Totentänze von Hugo Distler und Cesar Bresgen nach Bildvorlagen des späten Mittelalters* (masch., unveröff.), Bielefeld 1991 (Hugo-Distler-Archiv).
- SIEVERS, Angela, *Der Kompositionsstil Hugo Distlers, dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch*, Wiesbaden 1989.

- SLATTERY, Dennis Patrick, *The Wounded Body. Remembering the Markings of Flesh*, Albany, NY 2000.
- SÖHNGEN, Oskar, *Am Grabe Hugo Distlers. Ansprache zum 6. Todestag*, in: *Musica* 3, (1949), 81–90.
- DERS., *Hugo Distler 1908–1942*, in: *Musica* 32 (1978), 296–297.
- SPRINGHARDT, Heike; THOMAS, Günther (Hrsg.), *Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Göttingen 2017.
- STEGMANN, Bernd, *Niemand hat hie ein bleibende Statt. Hugo Distlers Geistliche Chormusik Opus 12*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2, Lübeck 1999, 33–37.
- STEINMEIER, Anne M., *Verwundbare Freiheit. Seelsorge im Spannungsfeld von Lebenskunst und Kontingenz*, in: CONRAD, Ruth; KIPKE, Roland (Hrsg.): *Selbstformung. Beiträge zur Aufklärung einer menschlichen Praxis*, Münster 2015.
- STENGER, Michael, *Geistliche und weltliche Chormusik (Totentanz)*, in: *Musica* 36 (1982), 284.
- SUDER, Alexander; BAYERISCHER TONKÜNSTLERVERBAND (Hrsg.), *Komponisten in Bayern*, Bd. 20: *Hugo Distler*, Tutzing 1990.
- SUMMEREDER, Roman, *Die geistlichen Chorwerke von Hugo Distler nach ihrer gottesdienstlichen Verwendung aufgelistet*, in: *Kirche* 40 (1993), 15.
- DERS., *Hugo Distler als Wegbereiter der modernen Orgelkultur*, in: *Singen und Musizieren im Gottesdienst* 2 (1993), 80–88.
- SZONDI, Leopold, *Experimentelle Triebdiagnostik. Tiefenpsychologische Diagnostik im Dienste der Psychopathologie, Kriminal- und Berufsprychologie, Charakterologie und Pädagogik*, 3 Bde., Bern 1947.
- THEIN, Wolfgang, *Funktion, Deutung, Verkündigung. Zu Hugo Distlers Orgel- und geistlichen Chorkompositionen*, in: SUDER, Alexander; BAYERISCHER TONKÜNSTLERVERBAND (Hrsg.) *Komponisten in Bayern*, Bd. 20: *Hugo Distler*, Tutzing 1990, 59–84.
- THALMANN, Rita, *Jochen Klepper. Ein Leben zwischen Idyllen und Katastrophen*. München 1978.
- THIELEMANN, Christian (unter Mitarbeit v. LEMKE-MATWEY, Christine), *Mein Leben mit Wagner*, München 2012.
- THIESSEN, Karl, *Hugo Distler: op. 1, Konzertante Sonate, op. 2 Motette über die Choralmelodie «Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr»*, in: *Signale für die musikalische Welt* 90 (1932), 556–557.
- THOMAS, Günter; SPRINGHART, Heike (Hrsg.), *Vulnerability. A New Focus for Theological and Interdisciplinary Anthropology* (Tagungsbericht), Heidelberg 2017.
- TÖPEL, Michael, *Hugo Distlers Cembalokonzerte*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2 (1999), 38–44
- DERS., *Hugo Distlers Schauspielmusik zu Ludwig Tiecks Ritter Blaubart*, in: HUGO-DISTLER-KURATORIUM; STADTBIBLIOTHEK LÜBECK (Hrsg.), *Nachrichten aus dem Hugo-Distler-Archiv* 2 (1999), 5–18.
- DERS., Michael, *Motettisches und Konzertantes. Erstveröffentlichungen von Distler-Werken*, in: HANHEIDE, Stefan; SCHNOOR, Arndt (Hrsg.), *Nachrichten zur Distler-Forschung* (Heft

1) [erweiterter Nachdruck aus: *Musik und Kirche* 68 (1998), 329-332], Lübeck 1998, 14-21.

TILLICH, Paul, *The Courage to Be*, New Haven 1952.

TORKELSON, Paul, *The Choral Works of Hugo Distler*, in: *Research Memorandum Series* (The American Choral Foundation) 138 (1985).

TUCHOLSKY, Kurt, *Der Mensch. Gedicht*, 1931.

UNGER, Max, *Hugo Distler: Funktionelle Harmonielehre* (Rezension), in: *Musik im Kriege* 1 (1943/44), 21.

VEECK, Horst-Dieter, *Meister der Musik unter dem Schatten des Todes*, in: *Unsere Kirche* 45 (1992), 15.

VIERTEL, Matthias S., *Wie der Tod das Tanzen verlernte (Totentanz)*, in: *Musik und Bildung* 19 (1987), 821-826.

VÖTTERLE, Karl, *Hugo Distler*, in: *Schlesische Zeitung* (Breslau), (12. Oktober 1935).

WALTON, Janet R., *The Missing Element of Women's Experience*, in: BRADSHAW, Paul F.; HOFFMAN, Lawrence A. (Hrsg.), *Changing Face of Jewish and Christian Worship in North America*, Notre Dame, IN 1991, 199-217.

VORNHOLT, Annette, *Der Totentanz von Hugo Distler. Eine Untersuchung der Beziehung von Dichtung und Musik* (masch., unveröff.), Gütersloh 1962 (Hugo-Distler-Archiv).

WAGNER, Richard, *Die Walküre. Oper in drei Akten*, UA München 1870.

- DERS., *Parsifal. Oper in drei Akten*, UA Bayreuth 1882.

- DERS., *Götterdämmerung. Oper in einem Vorspiel und drei Akten*, UA Bayreuth 1876.

- DERS., *Tristan und Isolde. Oper in drei Akten*, UA München 1865.

WAGNER-SIMON, Therese, *Einführung in die Schicksalsanalytische Theorie von L. Szondi*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Psychologie und ihre Anwendungen* 2 (1943), 3-18.

WALTER, Joachim, *Hugo Distler: Totentanz und Thema mit zwölf Variationen über Es ist ein Schnitter, heißt der Tod*, in: FREYTAG, Hartmut (Hrsg.), *Der Totentanz der Marienkirche in Lübeck und der Nikolaikirche in Reval (Tallinn). Edition, Kommentar, Interpretation, Rezeption*, Köln / Weimar / Wien, 1993, 375-379.

WALTHER, Markus, *Zeit- und Ewigkeitsvorstellungen zwischen Philosophie, Theologie und Mystik. Eine vergleichende Fallstudie zu Christentum und Islam anhand der Texte von Meister Eckhart und al-Ğazālī*, Würzburg 2018.

WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.), *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium* (Germanistische Symposien, Berichtsbände 9), Stuttgart 1986.

WEBER, Erich, *Drei kleine Motetten von Hugo Distler für die kirchenmusikalische Praxis*: in: *Musica sacra* 97 (1977), 194-199.

WEBER, Horst (Hrsg.), *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker* (Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1), Darmstadt 1995, 240.

WERCKMEISTER, Andreas, *Musicae mathematicae hodegus curiosus, oder richtiger musicalischer Weg-Weiser*, Frankfurt / Main et al. 1686.

WINDHOFF, Corinna, «*Totentanz*» als Gegenstand des Musikunterrichts in der Sekundarstufe II unter Berücksichtigung fächerübergreifender Aspekte Musik / Bildende Kunst (Examensarbeit), Essen 1993, in: *Musik und Bildung* 26 (1994), 70.

- WÖLFEL, Dietrich, *Die Hausorgel von Hugo Distler. Die Chronik einer Odyssee und ihre zeitgeschichtlichen Hintergründe*, Lübeck 2008.
- WÖRNER, Felix et. al. (Hrsg.), *Tonality. Concept and Practice*, Stuttgart 2012.
- WOLTERS, Gottfried, *Hugo Distler zum Dank*, in: *Junge Musik* 3 (1952), 153–159.
- WOLTERSTORFF, Nicholas Paul, *Liturgy, Justice, and Tears*, in: *Worship* 62 (1988), 396.
- WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation* (1966), Frankfurt / Main 1983.
- ZIMMERLING, Peter, *Evangelische Mystik*, Göttingen 2015.
- ZIMMERMANN, Rolf, *Philosophie nach Auschwitz. Eine Neubestimmung von Moral in Politik und Gesellschaft*, Reinbek 2005.