

Marc Brand

Tod in der Musik

Vortrag gehalten im Rahmen einer Vortragsreihe
von Palliativ Luzern



Tod in der Musik

Musik ist in allen Kulturen ein wesentlicher Bestandteil von Abschiedsritualen. Und in allen Kulturen ist der Tod ein wesentlicher Bestandteil der Musik. Der Referent führt uns durch die Jahrtausende, stellt kulturelle Bezüge zu Tod und Musik her und zeigt zur Anwendung kommende Konzeptionen und Stilelemente in den verschiedenen Musikrichtungen auf.

Referent: **Marc Brand**
Dozent und Senior Wissenschaftlicher
Mitarbeiter Hochschule Luzern – Musik

Datum: **Dienstag, 24. Mai 2016, 19.00 Uhr**

Ort: **Betagtenzentrum Eichhof**
Haus Rubin, Steinhofstrasse 13, Luzern

Wir freuen uns auf Ihren Besuch. Eintritt frei.

Die **Generalversammlung** von Palliativ Luzern
findet vor dem Referat um 18.00 Uhr statt.

Weitere Informationen:

Palliativ Luzern
Informations- und Beratungsstelle
Meyerstrasse 20
6003 Luzern
Telefon 041 228 59 80
info@palliativ-luzern.ch
www.palliativ-luzern.ch

Der Vortrag soll verstanden werden als eine Einladung an Sie, dieses spannende und ergreifende Thema selbst weiter zu verfolgen und zu vertiefen.

Ist vom Tod in der Musik die Rede, ist damit eigentlich immer auch die Liebe gemeint, die stets mitschwingt, mal verborgen, mal ganz offen. Der Trennungsschmerz beim Tod eines geliebten Menschen und die damit verbundene Trauer der Hinterbliebenen sind ohne Liebe, oder zumindest ohne Bindung, kaum zu denken. Liebe und Tod sind die zwei eigentlichen Lebensthemen, denen sich kein Mensch zu entziehen vermag, es sei denn unter dem hohen Preis der Lebensstarre. Wohl alle menschlichen Tätigkeiten und Unterlassungen können letztlich auf diese beiden geheimnisvollen, überwältigenden und unausweichlichen Kräfte zurückgeführt werden. In diesem Lichte erscheint das Eingehen von Bindungen und dann das Loslassen, Loslassenkönnen oder Loslassenmüssen in verschiedensten Lebenszusammenhängen, bis zum eigenen, endgültigen Schritt aus diesem Leben als die eigentliche Aufgabe, die das Leben dem Menschen stellt.

Bevor wir uns den Musikbeispielen zuwenden, möchte ich kurz einen allgemeinen Bezugsrahmen zu Funktionen von Musik herstellen. Ab den frühesten Zeugnissen und bis heute werden der Musik magische Eigenschaften und heilende Kräfte zugeschrieben. Papa Oyeah Makenzie, ein Ghanaischer Perkussionist, sagt zu seinem familiär tradierten Musikmachen: *«Musik ist eine Kraft, die wirkt. Ich sammle Energie und gebe sie weiter – ich kann mit Musik heilen, schimpfen, loben, verletzen, Geschichten erzählen, dafür sorgen, dass die Menschen das Rechte tun – und auch, dass sie nicht das Rechte tun.»*¹ Musik wird also als eine konkrete und real wirkende Kraft verstanden. Der Musiker – oder die Musikerin – wirkt im Sammeln und Weitergeben von Energie explizit als Katalysator. Musik vermag uns in verschiedensten Teilen des Menschseins direkt und ungefiltert anzusprechen. Auch deshalb wurde der Musik schon immer eine heilende Wirkung attestiert. Man weiss, dass in lebensbedrohenden Situationen, wie etwa im Krieg, Menschen zusammenrücken und gemeinsam singen; ein Versuch, damit der unbändigen Todesangst etwas entgegenzusetzen. Gemeinsames Singen wird beispielsweise auch in Alterseinrichtungen zunehmend wieder entdeckt. So äussert sich ein musikgeragogisch betreuter Senior zu seinem Musizieren: *«Ich war schon am Sterben, aber als ich Musik gemacht habe, habe ich das vergessen.»*²

Mystiker

Der wohl tiefste Bedeutungszusammenhang von Tod und Musik findet sich in den Schriften der Mystiker verschiedenster Kulturen und Zeitepochen. Dschalalud-din Rumi, der berühmte persisch/türkische Mystiker aus dem 12. Jahrhundert sagt beispielsweise und ähnlich zu Aussagen anderer Mystiker: *«Lass den Zweifel deine Ohren nicht verschliessen, damit du den himmlischen Klang vernimmst. Er ist eine göttliche Botschaft. Und das ist nichts anderes als den himmlischen Klang im Innern zu lauschen.»*³ Gemeint mit dem *«himmlischen Klang im Innern zu lauschen»* ist die Meditation der Mystiker. Die meditativ

¹ Zit. nach: Biesenbender, Volker (1992): Die unerträgliche Leichtigkeit des Instrumentalspiels. Aarau: Nepomuk, S. 38–39.

² Zit. nach: Hans Hermann Wickel (2016): CAS Musikgeragogik. Hochschule Luzern–Musik.

³ Zit. nach: Singh, Sawan (1989): Philosophie der Meister. Beas: Rhada Soami Satsang, S. 201.

vollzogene Loslösung vom Körper, vielleicht zu verstehen wie die Aussage «*Ich sterbe täglich*»⁴ des Apostels Paulus, soll die unmittelbare Gotteserfahrung ermöglichen. «*Stirb, um zu leben!*»⁵ sagt ein bekanntes spirituelles Paradox, womit durch die mittels Meditation intendierte Loslösung von allem Stofflichen dem Stachel des unausweichlichen Todes der Schrecken genommen werden soll.

Dschalal-ud-din Rumi gilt als der Begründer des Tanzes der Sufis oder der Derwische, durch den eine solche innere Verbindung angestrebt wird. Beim folgenden Musikbeispiel handelt es sich um eine zeitlich sehr eingeschränkte öffentliche Aufführung.

Musikbeispiel 1: Sufi-Tanz

<https://www.youtube.com/watch?v=3gG8YAUqVIs>

Totentanz

Wo Musik ist, ist auch Tanz! Diese Beziehung mag wohl häufig zutreffen. Wie steht es jedoch mit dem noch zwingenderen Umkehrschluss: Wo Tanz ist, ist auch Musik? – Zumindest eine Ausnahme kennen wir: Die mittelalterlichen Totentänze. Gemeint sind damit die bildlichen Darstellungen, die seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts als Allegorien der Vergeblichkeit materieller Bestrebungen, der Vergänglichkeit des Lebens und des eigenen Todes anzutreffen sind. Wir kennen keine Musik zu diesen eindringlichen ikonografischen Zeugnissen. Verbürgt ist jedoch, dass in dieser grausamen Zeit des Aufkommens der Totentänze – mit Pest, Kriegen, Hungersnöten, und Hexenverbrennungen – in ganz Europa eine exzessive <Tanzwut> herrschte, von der weite Teile der Bevölkerung befallen waren. Aber auch davon kennen wir keine Musik. Und selbst wenn der Tod die Geige spielt, ist eine Saite derselben gerissen – ein subtiler Hinweis zur Fragilität des Lebensfadens. All die wunderbaren Totentänze, wie wir sie in der Schweiz auch in Luzern von der Spreuerbrücke oder dem Jesuitenkollegium (dem jetzigen Regierungsgebäude) kennen, nicht zu vergessen der weniger bekannte, aber einzigartige Totentanz in Wolhusen von 1661, bei dem als Köpfe der Figuren richtige menschliche Totenschädel eingesetzt wurden: sie alle sind ohne klingende Musik zu denken. Immer findet sich in diesen Totentänzen jedoch die Darstellung eines Reigens, des Tanzes in einer offenen Kette; es ist der Tanz des Gesetzes von Leben und Tod, Ausdruck der unverrückbaren gottgegebenen Ordnung, der sich jeder Mensch zu beugen hat.

Im 19. Jahrhundert entstand im Zuge der Romantik ein neuerliches Interesse am Thema des Totentanzes, was verschiedene Komponisten zu entsprechenden Musikwerken anregte. Zu den bekanntesten zählen etwa die *Danse Macabre* von Camille Saint-Saens (Uraufführung 1875) oder der 2. Satz in Gustav Mahlers 4. Sinfonie mit dem Titel *Freund Hein spielt auf* (Uraufführung 1901). Dann der *Totentanz* von Franz Liszt, ein furioses Klavierwerk, von dem wir einen Ausschnitt hören. Zum Eindruck des Tanzes der Skelette trägt der stark perkussive Charakter in Verbindung mit den harmonischen Strukturen bei, die in einem seltsamen Spannungsverhältnis zu den choralhaften Paraphrasierungen stehen.

⁴ 1 Kor 15.31.

⁵ Vgl. Johannes 12.20–26.

Wir hören einen Ausschnitt des Danse Macabre von Franz Liszt mit der Pianistin Valentina Lisitsa.

Musikbeispiel 2: Danse Macabre von Franz Liszt; Piano: Valentina Lisitsa
<https://www.youtube.com/watch?v=zGBXA1tBiLw>

Klageweib

Musik vermag einen sehr direkten Zugang zum Körper zu schaffen, was sich beispielsweise im Tanz auszudrücken vermag, aber auch, und nicht weniger, im Weinen. Musik vermag sehr direkt Affekte auszulösen, die sich der Kontrolle entziehen.

Seit der Antike, und vielleicht schon seit Beginn der Menschheit, übernehmen in den verschiedensten Kulturen Klageweiber die Rolle des Ausdrucks von Schmerz. Sie lösen die Tränen der direkt Betroffenen und unterstützen deren Trauer. Das Klagen, also das *Lamento*, geschieht seit der Antike meist in Form von Rezitationen, Gesängen und Musik, szenischen Handlungen, wie das Bewerfen des Körpers mit Asche, das Zerkratzen des Gesichts oder das Raufen der Haare; und das Klagen ist nicht selten begleitet von Tänzen. An der Karfreitagsprozession im Freiburgischen Romont nehmen die *Pleureuses* teil; schwarz verhüllte Frauen, die den Tod Jesu beweinen. Sie stehen als Beispiel für diese weltweit verbreiteten und historisch vielfach belegten Traditionen von Klageweibern. In einem Reisebericht von 1837 heisst es über den Brauch des Klagens in Montenegro: «*In Serbien erzählt man, es gebe in Montenegro eigene Klageweiber, die um Lohn jeden Verstorbenen beweinen; in Montenegro aber erzählt man, dieser Gebrauch existiere in Herzegowina [...] wenn in Montenegro Freunde und Bekannte aus benachbarten Dörfern zu einem Todtenfall kommen, so gehen sie einer hinter dem andern gewöhnlich mit umgekehrter Flinte an der Achsel, während wenigstens einer aus ihrer Mitte, der dazu gewählt wird, laut wehklagt. Wenn sie aber in die Nähe des Trauerhauses oder zum Gottesacker kommen, so fangen alle an zu laufen ohne Reihe und Ordnung zu halten, in dem sie zusammen lautes Klagegeschrei erheben. Oft stimmen auch ganz fremde Menschen, die später darüber lachen, aus Gewohnheit in dieses Klagegeschrei ein. Viele zerkratzen sich sogar als Zeichen ihrer Trauer das Gesicht, dass das Blut herausläuft, und da dieses, damit man es ja bemerkt, nicht abgewaschen wird, sondern im Gesichte trocknet, so laufen manche wochenlang so von Blut entstellten Gesichtern herum.*»⁶

Wie Sie feststellen können, lassen sich bei Klageritualen über Jahrhunderte Kontinuitäten beobachten. Das *Lamento*, also der Klagegesang ist auch bereits in der frühen Oper anzutreffen. Wir hören hier das *Lamento* der *Arianna* aus der gleichnamigen Oper von Claudio Monteverdi, die um 1608 ihre Uraufführung am Hofe der Gonzaga in Mantua erlebte. Sie erhalten hier einen Einblick in die Geburtsstunde der Oper. *L'Arianna* gilt als eine der frühesten Opern, deren grösster Teil verschollen ist, ausser diesem berühmten *Lamento*, in welchem die von Theseus verlassene Ariadne sich in die Fluten stürzt. Sie wird von Fischern gerettet, doch die Unglückliche kann diesen nicht dankbar sein und erhebt ihren Klagegesang: «*Lasciate mi morire!*» («*Lasst mich sterben!*»). Das

⁶ Widenmann, Eduard; Hauff, Hermann (1837): Reisen und Länderbeschreibungen der älteren und neuesten Zeit. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, 11. Lieferung, S. 100.

Bedürfnis zu sterben, dem eigenen Leben ein Ende zu bereiten, weil der Schmerz über einen Verlust überhand zu nehmen droht, ist auch heute noch omnipräsent. So nahmen im Jahr 2015 nahezu tausend Jugendliche das Nottelefon der Pro Juventute wegen Suizidgefährdung in Anspruch, Tendenz steigend.⁷ Die grossen Themen Liebe und Tod betreffen den Menschen in jeder Zeitepoche ganz unmittelbar.

Musikbeispiel 3: Claudio Monteverdi, Lamento d'Arianna, Anna Caterina Antonacci, Sopran; Leitung: Julien Chauvin

<https://www.youtube.com/watch?v=LARI9cIub1k>

Begräbnis

In vielen Kulturen ist das Ritual von Begräbnisgesängen verbreitet, die sich von den Klagen der Klageweiber unterscheiden. Der folgende Trauergesang namens Zari oder Zär aus der kleinen nordwestlichen Provinz Georgiens, Swanetien, ist ausschliesslich Männern vorbehalten. Im Gegensatz zu Trauergesängen in anderen Provinzen Georgiens, wo rituelle Trauer den Frauen überlassen ist. Der folgende polyphone dreistimmige Zari, bestehend aus zwei Solo- und einer Bassstimme, wird lediglich in Silben, ohne eigentlichen Wortsinn, gesungen, was eine ausgesprochen archaische Wirkung zu erzeugen vermag. (Bei uns kennen wir dies vom Jodel.) Bezweckt mit diesem magischen Ritual wird eine Beschwörung der bösen Geister, das Bannen des eigenen Schreckens und der Erschütterung über den Tod. Der Zär wird von den Swanen als die Trauer selbst bezeichnet. Für die Gemeinschaft bedeutet der Tod eines Menschen eine Verletzung des sozialen Körpers, der durch den Zär geheilt werden soll⁸. Das Versammeln auf einer vorsprachlichen Ebene soll die Gemeinschaft gewissermassen wieder synchronisieren und heilen. Die Herkunft des Zär wird allgemein aus einem Synkretismus von vorchristlichen und christlich-orthodoxen Elementen hergeleitet. *«Mythen und rituelle Klagen bieten Trauernden ein <Vokabular> an, welches ihr Leiden symbolisch erfasst und es mit der ihn umgebenden Welt in Beziehung setzt – und damit Sinn verleiht. Auch in Swanetien ist ein Mythos überliefert, nach welchem dort vor vielen Jahrhunderten ein Ackersmann lebte, der seinen über alles geliebten Sohn verlor und keinen Trost mehr finden konnte. In seinem Schmerz nahm er den rechten Arm des toten Kindes und bog ihn zu einem Winkel. Mit den goldenen Haaren des Kindes bespannte er das Instrument und stimmte das erste Klagelied an. Aus diesem Grunde nennen die Swanen ihre Harfe <gebrochener Arm>.»⁹*

Der Gesang des Zari kann zuweilen als atonal und zufällig empfunden werden, in seinen Grundmustern ist er jedoch klar strukturiert, was die Tradierung über einen längeren Zeitraum überhaupt erst möglich macht. Von den einzeln besetzten Solostimmen setzt stets die zweite Stimme als erstes ein. Ausgehend von einer harmonischen Instabilität, festigt sich der Gesang in seinem Verlaufe

⁷ Tages Anzeiger vom 24.05.2016.

⁸ Macho, Thomas (1987): Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 408.

⁹ Barbakadse, Dato; Trinks, Jürgen (Hrsg.) (2016): Chancen und Schwierigkeiten des interkulturellen Dialogs über ästhetische Fragen unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungen in der Kaukasusregion. Wien: Lit-Verlag, S. 188.

und schliesst ab mit einer Unisono-Kadenz. Die nach unten weisenden Glissandi werden von den Swanen als Metapher für den Tod verstanden¹⁰.

Musikbeispiel 4: Funeral Chant aus der Provinz Swanetien in Georgien; aus dem Film des bekannten Schweizer Musikethnologen Hugo Zemp.

<https://www.youtube.com/watch?v=hGg53-SYP8Y>

Stabat Mater

Musikalische Mittel können beschrieben werden, jedoch nicht, weshalb sie affekthaft auf ihre bestimmte Weise wirken. Aristoteles definiert in seiner *Poetik* den Affekt als notwendige Seelenbewegung, die auf eine Kraft, wie sie die Musik darstellt, folgt (Resonanz). Dies kann durchaus auch in einem <mechanischen> Sinne aufgefasst werden. So werden in der Musik, um etwa freudige Erregung auszudrücken, grosse Intervallsprünge verwendet, was als Ausweitung empfunden wird. Bei ernsten und traurigen Affekten geschieht ein Zusammenzug, musikalische Intervalle sind dann sehr eng geführt. Solcher Affekte bedient sich auch der Komponist Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736). Aber viel mehr noch: Pergolesi war ein Meister darin, Seelenzustände musikalisch in reinster und natürlichster Form darzustellen.

Zur ersten, posthumen Aufführung von Pergolesis *Stabat Mater*, des berühmtesten Werks dieses Komponisten, in Paris am 16. Juni 1753, hiess es in der dortigen Berichterstattung des *Mercure*: «*Es ist schlechterdings unmöglich diesen Ausdruck des Schmerzes und der Innigkeit noch zu überbieten.*»¹¹ Camille Bellaigue, ein bedeutender Französischer Musikkritiker (1858–1930), schreibt bezüglich des *Stabat Mater*: «*Pergolesi war es gegeben, menschliches Leid mit soviel Reinheit und Zartheit zu schildern, dass er nur den natürlichen Impulsen seiner eigenen Seele zu folgen brauchte, um auch den göttlichen Leiden und Schmerzen einen würdigen Ausdruck zu verleihen.*»¹² André Ernest Modeste Gretry (1742–1813), ein bedeutender Komponist des ausgehenden 18. Jahrhunderts, schreibt¹³: «*Pergolesi erblickte das Licht der Welt und die Wahrheit verbreitete sich.*»

Die Liste überzeugter Bewunderer Pergolesis liesse sich fast beliebig verlängern. Was ist das Besondere an Pergolesis Musik? Er verstand es, im Vergleich zu seiner Zeit mit ihrer kodifizierten musikalischen Affektenlehre, eine nicht-artifizielle Musik zu schöpfen. Die <Echtheit> des seelischen Ausdrucks, das Melodische als direkter Ausdruck von Seelenzuständen erhält darin eine neue Bedeutung. So werden Sie im folgenden Musikbeispiel die sehr enge Führung der Solostimmen erkennen können, die sich wie zwei Liebende im Schmerz vereint aneinander empor ranken. Die Tonsprache wird subjektiv gefühlsbetont, der harmonische Rhythmus verlangsamt. Pergolesi stösst damit das Tor zu einer neuen Musikästhetik auf, dem <Empfindsamen Stil>. Die Konzertbesucher erlaubten sich in dieser Zeit, ihre persönlichen Gefühlsregungen offen zu zeigen, indem sie beispielsweise weinten.

¹⁰ Ebenda, S. 183.

¹¹ Zit. nach: Radiciotti, Giuseppe (1954): Giovanni Battista Pergolesi–Leben und Werk. Zürich: Pan-Verlag, S. 136.

¹² Ebenda, S. 139.

¹³ Ebenda, S. 110.

Das *Stabat Mater*, Pergolesis wohl letztes vollständiges Werk aus dem Jahre seines Todes 1736, ist die am häufigsten gedruckte Komposition des 18. Jahrhunderts, die zudem sehr viele Bearbeitungen bis weit ins 19. Jahrhundert erfuhr.

Leicht könnte man über Zusammenhänge mutmassen zwischen Pergolesis <Echtheit im Ausdruck> und seiner Vita: Pergolesi, 1710 geboren, war zeitlebens leidend und starb an Tuberkulose. Schon als Kind schwächlich, hinkte er wegen eines verkrüppelten Beines. Pergolesis einzig verbliebener Bruder starb 1726, die Mutter 1727; Pergolesi war da gerade mal siebzehnjährig. Fünf Jahre später, 1732, starb Pergolesis Vater, noch nicht fünfzigjährig. Pergolesi selbst folgte ihm 1736 mit gerade mal sechsundzwanzig Jahren.

Bevor wir uns einen Ausschnitt aus dem *Stabat Mater* von Pergolesi anhören, bedarf diese Musikform einer kurzen Erläuterung. Beim *Stabat Mater* handelt sich um ein mittelalterliches Gedicht, das die Mutter Jesu in ihrem Schmerz um den Gekreuzigten besingt, und wie dies üblich ist, nach seinem Textbeginn benannt ist: «*Stabat mater dolorosa...*» («*Es stand die Mutter schmerzerfüllt beim Kreuz und weinet von Herzen...*»). Das *Stabat Mater* wurde sehr häufig vertont, die erste bekannte Vertonung stammt von *Josquin Desprez* um 1480. Der gesamte Wortlaut dieses ergreifenden Gedichts in verschiedenen Übersetzungstraditionen kann auf Wikipedia nachgelesen werden, ebenso sind da die verschiedenen Komponisten, die ein *Stabat Mater* vertonten, chronologisch aufgeführt.

Musikbeispiel 5: Stabat Mater von Giovanni Battista Pergolesi; Aufnahme von Les Talens Lyriques unter der Leitung von Christophe Rousset; Sopran: Sabina Puértolas; Mezzosopran: Vivica Genaux
<https://www.youtube.com/watch?v=1SfZJQ7cXV4>

Requiem

Ist die Rede vom <Tod in der Musik>, kommt man kaum am Werk Wolfgang Amadeus Mozarts vorbei. Um sein letztes Opus, das von ihm unvollendet gebliebene *Requiem* (KV 626), ranken sich Legenden wie bei vielen Werken, die Komponisten aufgrund des Hinschieds nicht fertig gestellt haben. Mozart, ein Freimaurer, komponierte auch weitere wunderschöne und berührende Musik, die sich den Tod oder das Sterben explizit oder implizit zum Thema machten. Für Letzteres steht etwa die *Sinfonie in g-Moll, KV 550*, für Ersteres die *Maurensische Trauermusik in c-Moll, KV 477*, geschrieben 1785 zur Totenfeier von Herzog [Georg August von Mecklenburg-Strelitz](#) und Graf Franz Esterházy von Galántha, zwei Mitgliedern der Wiener Aristokratie. Mit g-Moll und c-Moll stehen diese beiden Werke auch tonartenverwandt in enger Beziehung zur Haupttonart d-Moll des Requiems. D-Moll, die Tonart, die häufig jenseitsbezogenen Themen zugeordnet wird, wie etwa auch in Franz Schuberts Streichquartett *Der Tod und das Mädchen* (D 810).

Beim Requiem der Christlichen Liturgie handelt es sich um eine Messe für die Verstorbenen, eine Seelenmesse, auch *Missa pro defunctis* genannt. Der Begriff *Requiem* leitet sich ab aus dem ersten Wort der Einleitung, des Introitus: «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («*Ewige Ruhe schenke ihnen, o Herr*»).

Die Vertonungen des Requiems bis in die neueste Zeit umfassen eine lange Liste. Die früheste erhaltene Vertonung einer *Missa pro defunctis* stammt aus der Feder des berühmten flämischen Komponisten Johannes Ockeghem (1420–1497), der in der faszinierenden Zeit der frühen Renaissance lebte. Unter den Komponisten, die in jüngerer Zeit ein Requiem komponiert haben, wären beispielsweise zu nennen: Hector Berlioz (1803–1869), Robert Schumann (1810–1856), Giuseppe Verdi (1813–1901), Anton Bruckner (1824–1896), Antonín Dvořák (1841–1904), Gabriel Fauré (1845–1924), Igor Strawinsky (1882–1971) oder György Ligeti (1923–2006). Franz Schubert (D 621) und Johannes Brahms (Opus 45) komponierten ein *Deutsches Requiem*, eine von der kirchlichen Liturgie losgelöste Form.

Kehren wir nun aber zu Mozart zurück und hören einen Ausschnitt aus dem *Lacrimosa*, der <Tränenreichen>, dem letzten Satz von Mozarts Requiem. Von Mozart selbst stammen lediglich die ersten acht Takte, in denen jedoch die wesentliche musikalische Aussage voll und ganz enthalten ist – mehr bräuchte es gar nicht. Beim aufmerksamen Hinhören können im Zwischenspiel des Orchesters Bassethörner vernommen werden, grosse Klarinetten in der Alto-Lage, die wesentlich zum dunklen Kolorit und der ernsten Stimmung beitragen; Mozart lässt diese Instrumente in seinen Trauermusiken eine jeweils besondere Bedeutung zukommen. Neben der sparsamen Instrumentation, die auch als Symbol für ein Zurücklassen des Materiellen aufgefasst werden kann, trägt der notierte 12/8-Takt zur schwebenden, losgelösten Stimmung bei, in die eine deutlich vernehmbare Seufzermotivik eingewoben ist.

Musikbeispiel 6: Lacrimosa aus dem Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart
https://www.youtube.com/watch?v=k1-TrAvp_xs&list=RDK1-TrAvp_xs&nohtml5=False#t=0

Karfreitagsprozession

In den Kreis der liturgischen Feiern zum Tode Jesu gehören auch die in der lateinischen Welt weit verbreiteten Karfreitagsprozessionen, mit starken regionalen Ausprägungen. Häufig führen dabei weit herum bekannte und aus dem sozialen Kontext nicht wegzudenkende Blaskapellen die zentrale Rolle des musikalischen Parts aus. Sie sind beweglich und vermögen vor allem unter freiem Himmel die nötige Lautstärke zu erzeugen. In Guatemala beispielsweise besteht eine über hundertjährige Tradition von speziell für solche Blaskapellen komponierten Trauermärschen, die von vielen Menschen auch das ganze Jahr über angehört werden. Die Komponisten dieser Trauermärsche erfreuen sich grosser Bekanntheit und Wertschätzung. Eine Besonderheit dieser Blaskapellen ist die leichte Verstimtheit in den Registern, die jedoch <gewollt>, also fester ästhetischer Bestandteil ist, und den Karfreitagsmusiken den lebendigen schmerzlichen Ausdruck zu verleihen vermögen.

Das folgende Musikbeispiel aus Amalfi illustriert eine regionale Besonderheit. Es handelt sich dabei um eine Nachtprozession, bei der ausser den mitgetragenen Fackeln und Laternen alle Lichter gelöscht sind. Zur Musik der Kapelle wird gesungen. Eindrücklich wirken die aus der Stille sich nähernden Klänge und die Inbrunst des Gesanges von starken Naturstimmen. Es zeigt sich beim Gesang die Nähe zur Oper und zum Opernhafte solcher Prozessionen. Sie haben ein

barockes Gepräge mit ihren riesigen, manchmal kaum manövrierbaren schweren Särgen, die auf den Schultern vieler Männer ruhen.

Musikbeispiel 7: Amalfi Karfreitagsprozession

<https://www.youtube.com/watch?v=PuVFdWTnmSw>

Oratorische Passion: Rezitativ

Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach (BW 244) wird als eines der bedeutendsten Werke der abendländischen Musikgeschichte bezeichnet, und zugleich ist sie eines der berührendsten und überwältigendsten Beispiele zum Thema Musik und Tod. Besungen wird darin die Leidensgeschichte Jesu. Gleichzeitig stellt sie eine jedem Menschen zugängliche Folie für Liebe und Tod dar. Mathias Hirsch schreibt: *«Angesichts der Matthäus-Passion packt jeden Hörer eine globale Identifikation mit der conditio humana: Leiden ist unvermeidlich, wir werden alle immer wieder allein gelassen und lassen allein, jeder Mensch ist unschuldig und schuldig zugleich. Und wie das Leben unbegreiflich, ist es auch sein unvermeidliches Ende: der Tod.»*¹⁴

Die Zeit des Barock mit seinen verheerenden Kriegen und Seuchen führte zu religiösen Bewegungen, wie es im Protestantischen Umfeld Bachs der Pietismus war. In Bachs Kirchenkantaten, die das Sterben oder die Sehnsucht nach Erlösung durch den Tod zum Inhalt haben, wirkt die Musik wie ein Balsam, der dem Tod seinen Schrecken zu nehmen vermag. In einem Einführungstext zu Bachs Kantate *«Komm, du süsse Todesstunde»* schreibt Arnold Schering: *«So hatte der Pietismus mit seiner Stärkung des Jesus-Glaubens ein Menschengeschlecht herangezogen, das dem Tode freudig entgegensah und das Ruhem im Grabkammerlein nur als einen kurzen Schlaf betrachtete, aus dem Jesus die Seele einst zu überirdischer Herrlichkeit erwecken werde. So kommt es, dass uns aus Sterbekantaten dieser Zeit eine so wunderbare Milde und Ruhe entgegenströmt. Was schreckhaft und grauenvoll an diesem Vorgang des Abscheidens ist, wird zwar nicht ganz übergangen, wohl aber gemildert und überdeckt von Vorstellungen und Gefühlen, die unmittelbar zu Trost und Hoffnung führen.»*¹⁵ Wir hören zunächst die Stelle von Christi Tod, deklamatorisch ausgelegt von einer dramatischen Tenorstimme in der Rolle des Evangelisten. Beachten Sie die einzigartige musikalische Dramatisierung bei der Textstelle: *«und er schrie abermals laut ... und verschied»*. Wohl jeder andere Komponist hätte diesen Schrei musikalisch ausgedeutet und untermalt, bei Bach jedoch: nichts als Stille. Die ZuhörerIn oder der Zuhörer vermag diesen Schrei in der Stille, in sich selbst zu vernehmen. Die Uraufführung der Matthäus-Passion fand 1727 in der Thomaskirche in Leipzig statt, also lediglich neun Jahre vor der Aufführung von Pergolesis *Stabat Mater*. Und doch treffen wir auf eine ganz andere Musikästhetik.

¹⁴ Hirsch, Matthias (2008): Die Matthäus-Passion Johann Sebastian Bachs. Ein psychoanalytischer Musikführer. Giessen: Psychosozial-Verlag, S. 19.

¹⁵ Schering, Arnold (1926): Komm, du süsse Todesstunde. Bachkantate Nr. 161. Einführungstext zur Taschenpartitur. Leipzig und Wien: Eulenburg.

Musikbeispiel 8: Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach; Aufnahme des Concentus Musicus Wien unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt
<https://www.youtube.com/watch?v=NAhCZTAbY0A> (Zählerstand 1:08:45–1:11:00)

Oratorische Passion: Arie

Das eben gehörte Musikbeispiel zeigte eine Stelle, in der auf dramatische Weise die Handlung vorangetrieben wird, vergleichbar einem in Kaskaden fallenden Fluss. Ganz anders das folgende Musikbeispiel, eine Arie. Arien dienen der Schilderung eines Seelenzustandes. Die Welt, respektive die Handlung, bleibt stehen, gleich dem ruhigen Wasser eines Sees. Mit dem Rezitativ des vorangehenden Musikbeispiels und der Arie sind wichtige Grundbausteine von Oper und Oratorium angesprochen.

In der Arie *Mache dich mein Herze rein* des Joseph von Arimathäa, eines Jüngers Jesu, der bei Pilatus den Leichnam erbat, wird die grosse Bedeutung der Trauer deutlich. Die tiefe Bass-Lage vermag zu erden, zu versöhnen und zu heilen: «*Mache dich mein Herze rein!*» Es ist das Annehmen des Schicksalhaften, da die Liebe nur so unbeschadet fortbestehen kann. Bach hat darum genau gewusst. Der Satz steht im 12/8-Takt wie wir es auch beim *Lacrimosa* von Mozart angetroffen haben. Auch hier wird der wiegende, Vertrauen gebende Charakter deutlich, jedoch ohne Seufzermotive; die Tränen sind bereits verweht, der Trost ist gesprochen, die Ruhestätte bereitet.

Musikbeispiel 9: Arie Mache dich mein Herze rein aus der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach; Aufnahme des Amsterdam Baroque Orchestra unter der Leitung von Ton Koopman; Bass: Klaus Mertens
<https://www.youtube.com/watch?v=ZgA6twxoLRM> (Zählerstand 2:25:06–2:31:08)

Ritualisierte Repräsentation

Es sind stets eigene Vorstellungen, die zu erwartende Ereignisse zu einem Schreckgespenst werden lassen. Todesmusiken kommt daher auch die Rolle einer Beschwörungsformel zu; sie erlauben eine magische Verarbeitung des für den Verstand letztlich Unfassbaren. Dies erfolgt üblicherweise durch eine Ritualisierung der Repräsentation von Trauer. Durch diese wird die individuelle Verarbeitung des Verlustes in eine gesellschaftliche Dimension gesetzt. Im 17. und 18. Jahrhundert beispielsweise wurden Begräbnisbräuche auf das Genaueste reglementiert. Sterben vollzog sich nach «*vorgeschriebenen Handlungsmustern*»¹⁶, weshalb sich dazu auch schriftliche Zeugnisse vorfinden lassen. So kam im Sinne eines bewussten und geordneten Sterbens schon bereits der Vorbereitung auf den Tod eine grosse Bedeutung zu. Der «Hochfürstlich Sächsisch-Merseburgische Land-Cammer-Rath und Dom-Herr der Bischöflichen Stiftts-Kirche zu Merseburg», Julius Bernhard von Rohr schreibt in seiner *Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren*: «*Sie suchen sich bey Zeiten die herrlichsten Lieder, und die kräftigsten Trostsprüche aus, die wider die*

¹⁶ Assion, Peter (1985): Sterben nach tradierten Mustern. Leichenpredigten als Quelle für die volkstümliche Brauchtumsforschung. In: Rudolf Lenz (Hrsg.): Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften, Bd. 3. Marburg (Lahn): Schwarz-Verlag, S. 235.

Schrecken des Todes dienen, damit sie sich dieselben auf ihrem künftigen Tod=Bette zum Heyl ihrer Seelen von ihren Beicht=Vätern, von ihren Hochfürstlichen Anverwandten und Bedienten vorbeten und vorsingen lassen [...].»¹⁷
Die sozial-repräsentative Komponente eines Begräbnisses war mindestens so wichtig, wie die geistlichen Aspekte. Die wichtigste Bedeutung kam dabei dem Prozessionszug vom Haus des Verstorbenen hin zur Kirche zu. So werden etwa für die Prozession zur Beisetzung des Grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg im Jahre 1688¹⁸ folgende Musikgruppen genannt: Die Schulknaben, über 200 an der Zahl, begleitet von Kantoren, die Heerpauker, Hoftrompeter, die Hofkapelle und – bei Militärpräsenz – Pfeiffer und Trommler, ergänzt durch Oboisten. Die Schüler sangen dabei bekannte Sterbelieder. In der Kirche wurden dann Trauerkantaten gesungen.

An der Wende zum 18. Jahrhundert kündigt sich unter dem zunehmenden Einfluss der Aufklärung ein verändertes Verhältnis zum Tod an. Eine immer mehr nüchternere Betrachtung im Lichte medizinischer und hygienischer Gesichtspunkte setzt sich durch. Franziska Sells bemerkt dazu mit Verweis auf unsere Zeit: *«Damit wird aber auch jener Prozess in Gang gesetzt, der den Tod immer stärker verdrängen lässt und schliesslich im späten 20. Jahrhundert zu seiner <Ausbürgerung> aus der Gesellschaft führt.»¹⁹* Allerdings haben sich die Grundmuster dieser *Ars moriendi* bis heute weitherum erhalten, beispielsweise in den <barockisierenden> Begräbniszeremonien der lateinischen Welt, in der Volkskultur des Balkan oder allgemein Osteuropas. Von Béla Bartók, der die Musikbräuche in Ungarns Dörfern eingehend studierte, kennen wir ein *Lamento und Maypole-Tanz*, zwei kurze, zusammenhängende Stücke (Folge Schmerz, dann freudiger Tanz). Dasselbe Muster kennen wir bei der schwarzen Bevölkerung der USA. So sagen diese etwa: *«Damit meine Seele in den Himmel kommt, sollst du auf dem Weg zu meinem Grabe weinen und mich betrauern, auf dem Rückweg jedoch sollst du fröhlich sein und lachen.»* Dieses Grundmuster kennen wir auch bei uns in der Form des gemeinsamen Essens im Anschluss an die Bestattung, wo munter geplaudert wird.

Mit dem *New Orleans Function*, welches durch die Einspielung mit dem schwarzen Jazztrompeter Louis Armstrong weltweite Berühmtheit erlangte, kennen wir das wohl bekannteste Musikbeispiel der afrikanisch-amerikanischen Bestattungstradition. Das folgende Musikbeispiel zeigt ein Bestattungsritual, wie es in den USA täglich angetroffen werden kann.

Musikbeispiele 10 und 11: Funeral

<https://www.youtube.com/watch?v=ajHottEhREs> (vor der Begräbnisfeier)

<https://www.youtube.com/watch?v=4pPn-Nnin2Y> (im Anschluss an die Begräbnisfeier)

¹⁷ Von Rohr, Julius Bernhard (1733): Einleitung zur Ceremonial-Wissenschaft der Grossen Herren. Neudruck der Ausgabe von 1733, hrsg. und kommentiert von Monika Schlechte. Leipzig: Edition Leipzig, 1990, S. 272.

¹⁸ Lünig, Johann Christian (1720): *Theatrum ceremoniale historico-politicum oder Historisch= und politischer Schau=Platz aller Ceremonien [...]* Anderer Theil. Leipzig, S. 619.

¹⁹ Sells, Franziska (2001): Begräbnisbräuche und Trauerzeremonien im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Günter Fleischhauer, Wolfgang Ruf, Bert Siegmund, Frieder Zschoch (Hrsg.): *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*. Michaelsteiner Konferenzberichte 59. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, S. 145.

Filmmusik

Als bekanntestes Beispiel einer Filmmusik – sie hat Kultstatus bis heute – gilt das Mundharmonika-Motiv des Komponisten Ennio Morricone aus dem Film *C'era una Volta il West (Spiel mir das Lied vom Tod)* von Sergio Leone. Durch die Prägnanz und Kürze des Motivs – aufgebaut aus einer fallenden grossen Terz, anschliessend einer steigenden kleinen Terz und dann einem gedehnten leittönigen Halbtonschritt zum Ausgangston – brennt sich diese Musik im Gedächtnis geradezu ein. Mit dem in der Repetition sich drehenden Motiv, in Verbindung mit dem reibenden Klang der Mundharmonika und der brutalen Initiationszene, die der Story die Nahrung gibt, erhält die Musik hier eine grössere Bedeutung als in vielen anderen Filmen. Sie ist das eigentliche Thema und Transportmittel des Verhängnisses, das im Rachefeldzug des Mannes mit der Mundharmonika seinen Lauf nimmt.

Das hier zum Thema Film gewählte Musikbeispiel bezieht sich auf einen anderen berühmten Film: *Der Tod in Venedig* von Luchino Visconti, nach der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann, der darin auch einzelne Züge des Komponisten Gustav Mahlers nachzeichnete und einen *Helden der Schwäche* schuf²⁰. Im Film wird Mahlers *Adagietto* aus der 5. Sinfonie leitmotivisch verwendet. Mahler stösst in seiner Musik an die Grenzen der Tonalität und schafft damit, zusammen mit dem innehaltenden Charakter, eine halluzinierende Atmosphäre. Es ist eine gefühlsbetonte, sehnsüchtige Musik, voller Zärtlichkeit und Liebe. Sie kann vielleicht auch als rückwärtsgewandt und bedauernd gehört werden, als ein Sinnbild des Zerfliessens, Entgleitens und Loslassens. Anders als das Mundharmonika-Motiv im knallharten Realismus von *C'era una Volta il West* sind die sich ins Unendliche hinziehenden Melodiebögen Mahlers kaum konkret fassbar. Die Musik vermag sich bei den Zuhörenden jedoch in Form tiefer Gefühle und Stimmungen festzusetzen.

Bereits vor 2000 Jahren schrieb Seneca: «*Was ist der Mensch? – Ein zersprungenes und bei jedem Anstoss zerbrechliches Gefäss. Es bedarf keines Sturmes, um dich zunichte zu machen; du brauchst nur irgendwo anzustossen und es ist aus mit dir. Was ist der Mensch? Ein schwacher und zerbrechlicher Körper, nackt und vermöge seiner eigenen Naturanlage wehrlos, fremder Hilfe bedürftig, jeder Tücke des Schicksals preisgegeben ... Alles bringt dem Menschen den Tod. Wohin er sich wendet, alles mahnt ihn an seine Schwäche.*»²¹

Nichts kann wirklich festgehalten werden, die Lebensereignisse fliessen dem Menschen gleich Wasser durch die Hände. Auch in Mahlers Familie war der Tod allgegenwärtig. Vielleicht erscheinen Tod, Vergänglichkeit und Abschied in Mahlers Musik auch deshalb als omnipräsent, thematisch etwa in den *Kindertotenedeln* oder dem *Lied von der Erde*. Von vierzehn Kindern der Herkunftsfamilie starben sechs bereits früh und besonders der Tod seines Bruders Ernst mit dreizehn Jahren machte Mahler zu schaffen; er selbst war da gerade fünfzehnjährig. Als seine Eltern starben, war Mahler noch keine Dreissig. Maria Anna, die ältere seiner beiden Töchter, starb bereits als fünfjähriges Kind. Ein Satz der 2. Sinfonie trug den Arbeitstitel *«Totenfeier»*, ein weiterer Satz ist überschrieben mit *«Urlicht»*. Mahler sagte dazu: *«Das <Urlicht> ist das Fragen und*

²⁰ Thomas Mann (1974): *On myself*. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt: S. Fischer, Bd. 8, S. 148.

²¹ Zit. nach: Pfanmüller, Gustav (1953): *Tod, Jenseits und Unsterblichkeit*. München und Basel: Reinhardt, S. 265.

*Ringens der Seele um Gott und um die eigene göttliche Existenz über dieses Leben hinaus»²². Der vokal besetzte Finalsatz basiert auf dem Gedicht *Die Auferstehung* von Klopstock und mündet in den Satz: «Sterben werd' ich, um zu leben!»²³*

Zum Film: Auf seiner Suche nach dem Schönen verliebt sich der Komponist (In Manns Novelle der Dichter) Gustav von Aschenbach am Lido von Venedig in einen polnischen Jungen, was sich immer mehr zu einer Obsession auswächst. Auch die drohende Gefahr einer tödlichen Krankheit kann den innerlich Zerrissenen nicht vom Bleiben abhalten. Wir sehen das Finale des Films mit dem todkranken und fiebernden Aschenbach.

Musikbeispiel 12: Tod in Venedig, Film von Luchino Visconti; 4. Satz (Adagietto) der Sinfonie Nr. 5 in c-Moll von Gustav Mahler
<https://www.youtube.com/watch?v=mkpuRLQVDVE>

Schwarzer Humor

Bestimmt ist Ihnen nicht entgangen, dass in meinem Vortrag ein sehr bedeutender Komponist zum Thema *Tod in der Musik* nur ganz beiläufige Erwähnung fand, nämlich Franz Schubert. Schubert alleine bietet Material zu einem abendfüllenden Vortrag zum Thema, denn fast seine gesamte Musik ist durchtränkt mit Todessehnsucht, Liebes- und Lebenswille. Und dies oftmals in einer bestürzenden Weise, wo die vermeintlich auseinanderstrebenden Tendenzen von Todessehnsucht und Lebenswille in ein und derselben musikalischen Wendung sich vereint finden. Die Musik von Schubert für sich zu entdecken, möchte ich gerne Ihnen überlassen, denn Zugänge dazu erschliessen sich wohl am besten in einem persönlichen, unmittelbaren Kontext. Als Ersatz hören wir die etwas leichtere wienerische Form: *Der Tod das muss ein Wiener sein*, von Georg Kreisler, einem Meister des schwarzen Humors.

Musikbeispiel 13: Der Tod das muss ein Wiener sein von Georg Kreisler (1922–2011)
<https://www.youtube.com/watch?v=fUfLGxQtBs4>

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit! – Fragen und Anregungen:
marc.brand@hslu.ch

²² Kilian, Herbert; Hrsg. (1984): Gustav Mahler in den Erinnerungen Natalie Bauer-Lechners, Hamburg: Karl Dieter Wagner, S. 27.

²³ Gustav Mahler: Im Text des Finalsatzes der 2. Sinfonie c-Moll.