

Klänge der Gegenwart
BRECHT CELAN
Chor / Lyrik / Erhu **Ein**
Deutsches Requiem
ERINNERUNGSARBEIT
Johannes **BRAHMS**

Trotz allem! Hoffnung?

- 3 _ Das Werk *Silke Leopold*
- 7 _ Das Libretto
- 15 _ Das dramaturgische Konzept *Hannah Schassner*
- 19 _ Die Texte I: Paul Celan *Diego León-Villagrà*
- 25 _ Die Texte II: Bertolt Brecht *Antigone Akgün*
- 33 _ Die Texte III: Erhu-Improvisationen *Barbara Mittler*
- 37 _ Das Konzert im Jahreskonzept *Barbara Mittler,*
Hannah Schassner, Jonathan Hofmann
- 47 _ Die Komponisten *Frauke Zbikowski*
- 50 _ Über uns

Rückblick

Schön der Mensch

Wer leugnets

Schön

Sein aufrechter Gang

Seine Augen geniale Maler

Sein Wortschatz

Gefühl aus Feuer und Eis

Helle und dunkle Gedanken

Helle und dunkle Absichten

Schön der Mensch

Wer leugnets

Sein Drang zu schaffen

Menschen zu schaffen

Menschen aus der Welt zu schaffen

Mit schönen Händen

Städte bauend

Häuser mit mächtigen Öfen

Wer leugnet

Dass der helle Menschenverstand stehnbleibt

Vor den mächtigen Öfen der schönen Menschen

Rose Ausländer (1901–1988)

Ein „deutsches“ oder ein „menschliches“ Requiem?

Wie Johannes Brahms mit der geistlichen Musik rang

Eigentlich ist der Titel *Ein deutsches Requiem* ein Widerspruch in sich – in vielerlei Hinsicht. Das beginnt bei der Sprache: „Requiem“ ist kein deutsches, sondern ein lateinisches Wort, das erste Wort des Introitus „Requiem aeternam dona eis, Domine“ zur Totenmesse. Das setzt sich fort mit der konfessionellen Zuordnung: Das Requiem ist eine katholische Messfeier, deren Texte durch die Liturgie und das Proprium festgelegt sind. Im lutherischen Gottesdienst gibt es kein Äquivalent zu dieser liturgischen Totenfeier. Stattdessen stehen hier Trauerfeiern mit individuellen, im Hinblick auf die verstorbene Person ausgewählten Texten im Vordergrund.

Der immergleiche Text des Requiems, der auf die Liturgie, nicht aber auf die verstorbene Person bezogen war, begünstigte eine gewisse unpersönliche Förmlichkeit, die schon früh bemerkt wurde. Neben der kirchlichen Totenfeier entstanden bereits im 15. Jahrhundert auch Kompositionen außerhalb der Liturgie, die direkt auf den Verstorbenen gemünzt waren und volkssprachliche, neu gedichtete Texte mit Versabschnitten aus der Totenliturgie verbanden. So komponierte Johannes Ockeghem eine Klage auf den Tod von Gilles Binchois, in der er einen umfangreichen französischen Text mit „Pie Jesu Domine“ kombinierte. Josquin Desprez schrieb mit „Nympe des bois“ über dem gregorianischen Introitus „Requiem aeternam“ dann eine Klage auf Ockeghems Tod, und schließlich wurde auch Josquins Tod mit ähnlichen Kompositionen betrauert. Derartige Musikstücke waren nicht für die Kirche bestimmt; sie zeigen aber, dass der Wunsch, einen Verstorbenen mit einer auf ihn gemünzten Musik zu würdigen, nicht erst in der protestantischen Sterbekultur aufkam.

Zu den Widersprüchen gehört auch: Brahms' *Deutsches Requiem* ist kein Werk für die Kirche und auch nicht für das Gedenken an eine bestimmte Person konzipiert. In Zusammenhang mit der Uraufführung im Bremer Dom schrieb Brahms an den Dirigenten: „Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘ setzte.“ Ursprünglich hatte sich das „Deutsch“ im Titel des Requiems wohl nur auf die Sprache der Texte bezogen. Brahms war weder patriotisch noch gar nationalistisch gesinnt. Allerdings kamen während der Entstehungszeit dieses Werks, die 1861 begann und nach dem Tod der Mutter 1865 intensiviert wurde, der „Deutsche Krieg“ 1866 zwischen Preußen und Österreich dazwischen, der dem „Deutsch“ im Titel des Requiems eine neue, politische Konnotation verlieh. 1867 wurden Teile des Requiems in Brahms' Wahlheimat Wien uraufgeführt, 1868 dann das komplette Werk mit Ausnahme des 5. Satzes in Bremen, 1869 schließlich das vollständige Werk in Leipzig. Und endlich gab es am Karfreitag 1871, wenige Monate nach der Proklamation des Deutschen Kaiserreichs, in Bremen eine weitere Aufführung „zum Andenken an die im Kampfe Gefallenen“. Im Weser-Kurier war aus Anlass dieser Aufführung zu lesen, dass „der Frühlingsmorgen des Deutschen Reiches auch ein deutsches Requiem geboren“ habe. Brahms hat sich gegen derartige Vereinnahmungen seines Werkes zwar gewehrt, allerdings ohne Erfolg. Einmal in der Welt, konnte der Missbrauch dieses Titels nicht mehr eingefangen werden.

Dabei lautet der vollständige Titel eigentlich: *Ein deutsches Requiem nach Worten der heil. Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum); op. 45* und verweist mit dem Zusatz „deutsches“ eindeutig auf nichts anderes als auf die Sprache. Die Texte sind dem Alten und dem Neuen Testament entnommen. Brahms stellte sie selbst, nach dem Modell von Händels *Messias*, zu einer bunten Mischung zusammen, vermied dabei allerdings, Christus beim Namen zu nennen. Und er griff auf Standards und Traditionen zurück, die sich auch im protestanti-

schen Trauergottesdienst herausgebildet hatten. Der 39. oder der 126. Psalm durfte bei kaum einem Trauergottesdienst fehlen, und auch Brahms mochte auf die ebenso bekannten wie einprägsamen Texte wie „Ich hoffe auf dich“ oder „Die mit Tränen säen“, aber auch „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ nicht verzichten.

Wie sehr Brahms auch musikalisch auf Traditionen zurückgriff, lässt sich in der Partitur des *Deutschen Requiems* an vielen Stellen beobachten, ohne dass dabei konkrete Vorbilder benannt werden könnten. Brahms selber hat Spekulationen über mögliche musikalische Modelle des zweiten Satzes („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“) mit der Äußerung befeuert, diesem liege „ein bekannter Choral“ zugrunde. Nicht überraschend konnte sich die musikalische Publizistik alsbald auf „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ einigen, zumal auch dieser Choral in den Trauergottesdiensten eine wichtige Rolle spielte. Allerdings ist die Melodieführung so unspezifisch, dass sich in der Dur-Version auch „Gott erhalte Franz, den Kaiser“ als Modell anbieten würde. Dass Brahms selbst mit den Erwartungen seines Publikums spielte, macht auch die Tempobezeichnung dieses Satzes deutlich, die mit „Langsam, marschmäßig“ auf die vielen Trauermärsche in der Musikgeschichte, vom Oratorium bis hin zu Symphonie und Streichquartett, anspielte. Der Satz steht freilich im Dreiviertel-Takt und zeigt also, dass Brahms mit der Tradition durchaus frei umzugehen wusste.

Das vielleicht deutlichste Beispiel für den Rückgriff auf Traditionen ist der letzte Satz „Selig sind die Toten“ aus der Offenbarung des Johannes. Diesen Text hatte Heinrich Schütz in seinen *Musikalischen Exequien* für Heinrich Postumus Reuß 1636 mit dem Canticum Simeonis „Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden fahren“ in einer gleichsam theatralischen Szene verbunden, so als würden die Engel die Seele des Verstorbenen gen Himmel tragen. Ob Brahms zu diesem frühen Zeitpunkt Schütz schon gekannt hat, sei dahingestellt. Seine musikalische Idee, diesen Text ans Ende zu stellen und mit Harfen und Holzbläsern in hoher Lage in ein verklärtes Licht zu tauchen, entspricht dem Vorläufer aus dem 17. Jahrhundert in verblüffender Weise.

Der Tradition verhaftet ist auch der Tonartenplan, den Brahms seinem Requiem zugrunde legte. Die Rahmensätze „Selig sind, die da Leid tragen“ am Anfang und „Selig sind die Toten“ am Schluss stehen in F-Dur – jener Tonart, die traditionell als Tonart der Hirten, ihrer utopischen Heimat Arkadien und damit des irdischen Paradieses galt. Brahms verband diese Assoziation mit dem Wort „Selig“ und spielte damit auf das himmlische Paradies an. Im zweiten Satz („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“), der von der Vergänglichkeit alles irdischen Seins und Tuns handelt, verdüstert sich die Klanglichkeit zu b-Moll – zu einer Tonart, die schon 1690 als „obscur et terrible“ bezeichnet worden war, obwohl man den b-Moll-Klang damals bestenfalls einmal als kurzen Akkord in einem Rezitativ zu hören bekommen hätte. Bei den Worten „Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit“ hellt sich der Satz nach B-Dur auf und bleibt bis zu dem langen Schlussakkord zu den letzten Worten „Ewige Freude“ in dieser Tonart. Der dritte Satz „Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss“ folgt demselben Schema Moll-Dur, diesmal freilich in d-Moll beginnend und damit weit weniger düster als der zweite Satz. Es-Dur, die Tonart des Numinosen, prägt den vierten Satz, in dem es um die Vision der „lieblichen Wohnungen“ des Herrn geht („Wie lieblich sind Deine Wohnungen“). Der fünfte, nachkomponierte und erst 1869 uraufgeführte Satz kleidet die Tröstung in die lichte Tonart G-Dur. Wenn dann im sechsten Satz „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“ die Vergänglichkeit wieder im Zentrum steht und das Jüngste Gericht angekündigt wird, verdüstert sich die Klanglichkeit zu c-Moll, jener Tonart, die Justinus Heinrich Knecht 1803 als „tiefjammernd“ bezeichnet hatte. Auch dieser Satz schließt jedoch in C-Dur, wenn die Herrlichkeit des Herrn gepriesen wird. Und dann, im Schlusssatz „Selig sind die Toten“, erfolgt die Rückkehr zur Rahmentonart, dem arkadischen F-Dur.

Dass *Ein deutsches Requiem* in vielerlei Hinsicht ein Widerspruch in sich war, zeigt auch die Aufführungsgeschichte. Ausdrücklich nicht für die Kirche konzipiert, wurde es doch in einer Kirche uraufgeführt. Obwohl die Texte selbst dort ohne jeden Verweis auf Jesus Christus ausgewählt wurden, wo die Worte, wie bei der Seligpreisung zu Beginn, aus dem Munde Jesu stammten, wurde das Werk am Karfreitag uraufgeführt und im Laufe der Jahre zu einer Art musikalischer

Karfreitagsliturgie. Obwohl, wie der Tonartenplan und auch diverse melodische Übereinstimmungen zwischen den Sätzen zeigen, als Einheit konzipiert, hätte Brahms nichts dagegen gehabt, wenn die Sätze einzeln aufgeführt worden wären. Und obwohl der Orchestersatz mit seiner überaus farbigen Instrumentation zur Überwältigung des Publikums beitrug, befürwortete Brahms auch Aufführungen mit Klavierbegleitung, wo kein Orchester vorhanden war oder nicht einmal, wie in eher privaten Aufführungen, hätte platziert werden können – ein Klavier, zwei Klaviere, Klavier zu vier Händen.

Auch die Länge des *Deutschen Requiems* erlaubte so manche Ergänzung, da das Werk mit seinen fünf Viertelstunden Länge für ein abendfüllendes Konzert nach der Vorstellung der Zeitgenossen viel zu kurz gewesen wäre. Bei der Uraufführung in Bremen wurden zwischen dem dritten und dem vierten Satz das Andante aus Johann Sebastian Bachs a-Moll-Violinkonzert, ein Andante F-Dur mit Orgelbegleitung von Giuseppe Tartini, außerdem Robert Schumanns Abendlied op. 85 Nr. 12 in einer Bearbeitung für Violine und Orgel eingefügt. Nach dem Ende des *Deutschen Requiems* erklang noch die Arie „Erbarme dich, mein Gott“ aus Bachs *Matthäuspassion*, außerdem die Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus Georg Friedrich Händels *Messias*, umgeben von dem Chor „Seht an, das Gotteslamm“ und dem „Hallelujah“ zum Schluss. Ein paar Wochen später, bei einer Aufführung im Bremer Unionssaal, wurde ein eher weltliches Rahmenprogramm gewählt – die Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ aus Carl Maria von Webers *Freischütz* sowie die 7. Symphonie von Ludwig van Beethoven. Auch mit Niels Gades Ouvertüre *Im Hochland*, Max Bruchs Chorballette *Schön Ellen* und Mozarts *Maurerischer Trauermusik* ist das *Deutsche Requiem* schon kombiniert worden.

Die zeitgenössische Kritik war sich nicht einig über das Werk. Während ein Rezensent der renommierten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* ihm „absolute Stillosigkeit“ bescheinigte, attestierte ihm der einflussreiche Hermann Kretzschmar in seiner Rezension die „höchsten Offenbarungen der Kunst“. Clara Schumann, die den Entstehungsprozess mit freundschaftlicher Aufmerksamkeit begleitet hatte, fand das Requiem „wunderbar, erschütternd und besänftigend“ und sprach und spricht damit Generationen von Zuhörern aus der Seele.

Silke Leopold

Knut Nystedt: Immortal Bach (1987/88)

Komm süßer Tod,
Komm sel'ge Ruh',
Komm führe mich in Frieden.

7

Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem

Satz I Selig sind, die da Leid tragen (Chor)

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (*Matthäus 5,4*)

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin
und weinen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben. (*Psalms 126,5–6*)

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (*Matthäus 5,4*)

Paul Celan: Engführung (1958) 1

*

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

*

Nirgends
fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sahn nicht hindurch.

Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

*

Kam, kam. Nirgends

fragt es –

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.

8

Satz II Denn alles Fleisch, es ist wie Gras (Chor)

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des
Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. (1. Petrus 1,24)

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig
darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen. So seid geduldig.
(Jakobus 5,7)

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des
Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. (1. Petrus 1,24)

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit. (1. Petrus 1,25)

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen und gen Zion kommen mit
Jauchzen; Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne
werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (Jesaja 35,10)

Paul Celan: Engführung 2

*

Bin es noch immer –

Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nahtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen – wer
deckte es zu?

*

Deckte es
zu – wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum feuchten.

Satz III Herr, Lehre doch mich (Chor und Bariton-Solo)

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird. Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich. (*Psalm 39,5–8*)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.
(*Weisheit Salomos 3,1*)

9

Paul Celan: Einführung 3

*

Zum

Aug geh,

zum feuchten –

Orkane.

Orkane, von je,

Partikelgestöber, das andre,

du

weißt ja, wir

lasens im Buche, war

Meinung.

War, war

Meinung. Wie

faßten wir uns

an – an mit

diesen

Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.

Wo? Wir

taten ein Schweigen darüber,

giftgestillt, groß,

ein

grünes

Schweigen, ein Kelchblatt, es

hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –

grün, ja

hing, ja

unter hämischem

Himmel.

An, ja,

Pflanzliches.

Ja.

Orkane, Par-

tikelgestöber, es blieb

Zeit, blieb,

es beim Stein zu versuchen – er

war gastlich, er

fiel nicht ins Wort. Wie

gut wir es hatten:

Körnig,

körnig und faserig. Stengelig,

dicht;

traubig und strahlig; nierig,

plattig und

klumpig; locker, ver-
ästelt -: er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.
War, war.

10

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und
es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
unsichtbar, flickte
an der letzten Membran,
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.

*

Schoß an, schoß an.

Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,

rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Meßtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.

*

Steigt und
spielt mit –

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.

Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

*

(– – taggrau,

der
Grundwasserspuren –

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

11

Satz IV Wie lieblich sind deine Wohnungen (Chor)

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und
sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem
lebendigen Gott. (*Psalm 84,2–3*)

Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar. (*Psalm 84,5*)

Satz V Ihr habt nun Traurigkeit (Chor und Sopran-Solo)

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich
freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. (*Johannes 16,22*)

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. (*Jesaja 66,13*)

Sehet mich an: ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen
Trost funden. (*Jesus Sirach 51,35*)

Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen (1934–1938)

1

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn
Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende
Hat die furchtbare Nachricht
Nur noch nicht empfangen.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?

Es ist wahr: ich verdiene noch meinen Unterhalt
Aber glaubt mir: das ist nur ein Zufall. Nichts
Von dem, was ich tue, berechtigt mich dazu, mich satt zu essen.
Zufällig bin ich verschont. (Wenn mein Glück aussetzt
Bin ich verloren.)

Man sagt mir: iß und trink du! Sei froh, daß du hast!
Aber wie kann ich essen und trinken, wenn
Ich es dem Hungernden entreiße, was ich esse, und
Mein Glas Wasser einem Verdurstenden fehlt?
Und doch esse und trinke ich.

Ich wäre gerne auch weise
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Satz VI Denn wir haben hie keine bleibende Statt (Chor und Bariton-Solo)

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.
(*Hebräer 13,14*)

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden
aber alle verwandelt werden; und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu
der Zeit der letzten Posaune. Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten
werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden.
(*1. Korinther 15,51–52*)

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht:
Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist dein Stachel? Hölle,
wo ist dein Sieg? (*1. Korinther 15,54–55*)

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge
erschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.
(*Offenbarung Johannes 4,11*)

Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen

2

In die Städte kam ich zu der Zeit der Unordnung
Als da Hunger herrschte.
Unter die Menschen kam ich zu der Zeit des Aufruhrs
Und ich empörte mich mit ihnen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Mein Essen aß ich zwischen den Schlachten
Schlafen legt ich mich unter die Mörder
Der Liebe pflegte ich achtlos
Und die Natur sah ich ohne Geduld.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Straßen führten in den Sumpf zu meiner Zeit
Die Sprache verriet mich dem Schlächter
Ich vermochte nur wenig. Aber die Herrschenden
Saßen ohne mich sicherer, das hoffte ich.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Die Kräfte waren gering. Das Ziel
Lag in großer Ferne

Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich
Kaum zu erreichen.
So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war.

Satz VII Selig sind die Toten (Chor)

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an. Ja der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.
(*Offenbarung Johannes 14,13*)

13

Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen

3
Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

**Knut Nystedt:
Immortal Bach**

Komm süßer Tod,
Komm sel'ge Ruh',
Komm führe mich in Frieden.

Abdruck und Vortrag mit freundlicher Genehmigung des Verlags aus: Paul Celan: „Engführung“. In: *Sprachgitter*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1980.

Abdruck und Vortrag mit freundlicher Genehmigung des Verlags aus: Bertolt Brecht: „An die Nachgeborenen“. In: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände (in 32 Teilbänden) und ein Registerband. Bd. 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1989.

Der Brunnen

Im verbrannten Hof

Steht noch der Brunnen
Voll Tränen

Wer weinte sie

14

Wer trinkt seinen Durst leer

Rose Ausländer (1901–1988)

Kein Gras drüber wachsen lassen

Gedanken zum dramaturgischen Konzept
von *Erinnerungsarbeit mit Brahms*

15

Mich erinnern

Ich erinnere mich daran, wie ich Brahms' *Deutsches Requiem* zum ersten Mal gehört habe. Ich war sehr berührt und irgendwie angetan von der musikalischen Zurückhaltung des Stücks. Die emotionale Dichte der Chorpasagen zog mich förmlich in den Bann. Ich erinnere mich, dass mir die Tränen unter meine Augen zogen, dass ich gegen den Impuls, zu weinen, kämpfte und dass die Tränen schlussendlich gewannen. Ich war plötzlich wieder so nah an diesem einen Tag vor fast zehn Jahren, an dem mein Vater nach langer Krankheit starb, und an dem Tag vor fünf Jahren, als meine Freundin versuchte, sich das Leben zu nehmen, und nah an dem Tag, an dem mein enger Freund an den Folgen eines schweren Unfalls ins Koma fiel und nach wenigen Tagen unsere Erde verließ. Ich war aber auch ganz nah an den Bildern, die ich hinter den Mattscheiben sehe: nah am Zorn der Hinterbliebenen, nah an der Verzweiflung der Lebenden, nah an den verzerrten Gesichtern und den stummen Schreien der Mütter und Väter, Schwestern und Brüder. Es war ein schrecklich-schönes Gefühl, all dem so nah zu sein; ich fühlte mich wie ein Mensch. Ich gebe zu: Meine Erinnerung über meine erste Berührung mit dem *Deutschen Requiem* erzählt mehr über mich als über das *Requiem*. Sie erzählt, dass mich Musik berührt, dass ich nah an meinen Erinnerungen wohne, vielleicht erzählt sie auch, dass ich Trost suche, weil da eine Traurigkeit in mir lebt, die mich heimlich begleitet und nur manchmal an die Oberfläche tritt, eingeladen von den leisen Tönen, von b-Moll und den sanften Stimmen eines Chores. Und doch vermag diese Erinnerung auch zu erzählen, dass Musik den Zugang schaffen kann, eine Brücke ist, eine Tür vielleicht – zu diesen Orten, an denen wir uns erinnern. An Orte, die – so bin ich sicher – viele von uns kennen. Sie sind tief in uns und wir können zu ihnen gehen, um uns selbst Theater über unser eigenes Leben vorzuspielen. Ja, so nehme ich meine eigenen Erinnerungen wahr: als Wiederaufführung einstiger Erlebnisse in meinem Kopf, mal in klaren, deutlichen Wörtern, Sätzen und Bildern, mal in verwaschenen, undeutlichen Abfolgen, die weder Bild noch Sprache sind, sondern mehr Gefühl, Körper, Gedanke. Es sind Orte, die tief in jedem von uns sind und an denen auch andere Menschen Gastauftritte haben und so die Orte dicht miteinander vernetzen, über eine unsichtbare Landkarte verbinden, immer dann, wenn wir Erinnerungen teilen. Wir begegnen uns hier in verschiedenen Rollen, sind Mal Haupt- mal Nebenfigur auf der Bühne der Erinnerung unseres Selbst oder unserer Mitmenschen und können so die Spuren all unserer Bedingungen und Entscheidungen, die uns dorthin brachten, wo wir heute sind, zurückverfolgen und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten. Wenn wir philosophisch darauf schauen, dann kann das nicht nur für die Erinnerung hinter uns gelten, dann muss das auch für die Erinnerung an die Zukunft so sein. Wir schauen gemeinsam aus unterschiedlichen Perspektiven auf das Unbekannte, das uns nicht ganz unbekannt ist, denn wir wissen ja um unsere Vergangenheit. Nur was wir sehen, das kommt auf unsere Perspektive an. Sehen wir die gleichen Dinge in unserer nahen Zukunft? Die Mahnung einer Ängstlichen-Wütenden schwingt in diesen Zeilen, hören Sie sie? Ich höre diese auch im Wort *Erinnerungsarbeit*, im Titel dieses Abends, den wir nicht einfach so gewählt haben – den wir gewählt haben, weil wir nicht immer *Nie wieder ist jetzt!* sagen wollen. Denn je häufiger wir es sagen, desto leerer werden die Zeilen, obwohl sie mit jedem Tag, der verstreicht, mehr an Bedeutung gewinnen. Und doch meinen wir es so, mit Blick auf das, was es uns schwer macht, optimistisch zu sein, wenn wir sagen: *Nie wieder ist jetzt!* Und wir verflechten die

drei Elemente Chor, Lyrik und Klang miteinander, setzen das in meiner Welt unbekannte Instrument Erhu (Musikerin: Tzu-Ning Liao) neben *„unseren“* heiligen Brahms' und stellen ihm Nystedts Choral *Immortal Bach* voraus und hinten an, unterbrechen mit den leise-abstrakten Zeilen eines Paul Celan und den laut-lakonischen Versen eines Bertolt Brecht (Schauspieler:in: Antigone Akgün) – nur, weil wir sagen wollen: *Nie wieder ist jetzt!*

Sich erinnern

16

Um diese Gedanken zum dramaturgischen Konzept zu schreiben, habe ich überlegt, mit welcher Form es wohl möglich wäre, Erinnerung als Tunwort abzubilden – darzustellen, wie es sich anfühlt, *sich zu erinnern*. Gestatten Sie mir deswegen, eine fiktive Erinnerungs- und Erkenntnisreise mit Ihnen zu unternehmen? Ich möchte Ihnen hierfür ein paar Worte zu diesem Abend ins Ohr legen; als wüsste ich, wie ein Gespräch in einer der nahen Zukünfte dieser Welt über den halbszenischen Abend *Erinnerungsarbeit mit Brahms* aussehen könnte. Und dieses Gespräch könnte so verlaufen:

„Na, wie war's gestern bei der Jungen Kantorei?“, fragt dich dein Gegenüber. Ihr steht gerade beim Kaffeeautomat. „Mmmh“, sagst du, überlegst. „Schon alles vergessen?“, wirst du gefragt. Du schüttelst den Kopf und lachst. „Nein, nein, ich versuche nur in Worte zu fassen“, antwortest du und beginnst zu erzählen: „Also“, du kramst in deinen Erinnerungen, die doch so nah sind, aber durch den Alltag schon so weit weg scheinen, „der Chor der Jungen Kantorei hat zwei unterschiedliche Musikstücke gesungen. Er gab zum einen Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* in der *Londoner Fassung für vier Hände* und zum anderen Knut Nystedts *Immortal Bach*, eine“ – du suchst nach Worten, wie beschreibt man am besten, was in diesem Musikstück passiert? – „also, das war eine durchkomponierte Improvisation, genau.“ Du bist zufrieden, hast dich erinnert. Schon beim Hören hast du dich gefragt, was das eigentlich ist, dieser Bach-Choral. Doch dein Gegenüber will mehr wissen. „Und, wie klang das alles so?“ Gute Frage, wie klang das so? Dich an Musik zu erinnern, fällt dir schwer, am liebsten würdest du einfach ein bisschen etwas summen, aber dein Gegenüber möchte Worte hören. „Naja, also der Gesang war fast nah, die Instrumentierung war zurückhaltend“, beginnst du, klingst wie jemand, der sich auskennt, „die Worte waren aus der Bibel, aber merkwürdigerweise auch fast weltlich, es ging um den Tod. Manchmal kam es mir vor, als würde eine Freundin mir Worte ins Ohr flüstern, um im Schmerz der Trauer zu begleiten. Einige Wortfetzen haben sich in mein Gedächtnis gebrannt.“ Du hast gar nicht gemerkt, dass du angefangen hast zu plaudern, auszuholen – die Erinnerung ist plötzlich ganz präsent, du bist wieder dort, an diesem Ort. „Manche Zuhörer:innen haben geschmunzelt, vielleicht auch ein bisschen geweint, manche lauschten mit geschlossenen Augen. Hier und da wurde gelächelt, vielleicht weil eine falsche Note zu hören war oder eine liebe Erinnerung im Kopf.“ Du hast unwillkürlich selbst die Augen geschlossen. „Wie hat sich das angefühlt?“, fragt dein Gegenüber. „Als würde uns die Musik umarmen.“ Du bist stolz auf dich, das hast du schön gesagt. Die Worte willst du dir merken, für später. Du weißt, dass du bestimmt schon etwas von gestern Abend wieder vergessen hast, von dem du dir vorgenommen hast, es ewig zu erinnern. „An welche Worte Erinnerst du dich?“, dein Gegenüber ist wirklich neugierig. Aber die Antwort ist nicht schwer. Diese eine Zeile lässt dich seit gestern Abend nicht mehr los, du memorierst sie: „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß“ (III, Psalm 39,5). Du hast dich die ganze Zeit während des Konzerts gefragt, wie es wohl den Menschen geht, die kürzlich jemanden aus dem Umfeld verloren haben, als sie die Zeilen hörten. Du musst an deine Kollegin denken, deren Bruder Krebs hat, an die Menschen, die du nicht kennst, aber die wissen, dass sie sterben werden. Es geht dir nicht aus dem Kopf, wie politisch der Tod ist, seitdem der Mensch den Krieg erfunden hat. Und es geht dir nicht aus dem Kopf, wie nah der Tod an diesem Abend war – selten, denkst du, redest du über den Tod. Du hast dich selbst kurz erinnert, an etwas, das du nicht wieder hochholen wolltest, nur ein kurzes Bild war da gewesen, doch dann hast du wieder die Augen geschlossen und zugehört. „Manchmal hat ein Instrument, das ich noch nicht kannte, gespielt – es heißt Erhu und klingt manchmal ganz schrill und manchmal so menschlich, wie ein Schreien, ein Weinen, ein

„Denn alles Fleisch,
es ist wie Gras.“

**Brahms: *Deutsches
Requiem, Satz II*
(1. Petrus 1,24)**

Wimmern –, und manchmal hat eine schöne Stimme Gedichte vorgetragen: eins von Paul Celan, das hieß „*Engführung*“, und eins von Bertolt Brecht, das hieß „*An die Nachgeborenen*“. Die Stimmen, die von der Erhu und die von der Schauspielerin, kamen aus dem Publikum, waren hinter mir, neben mir, zwischen mir. Ich hab‘ nicht genau gesehen, was die beiden gemacht haben, aber es war immer ein Licht bei ihnen. Irgendwie als würden sie mich begleiten. Manchmal war es, als wären sie meine Gedanken, meine Erinnerungen, meine Fragen. Naja, aber nur manchmal, denn – ich hab‘ nicht alles verstanden, was sie gesagt haben, weil die Texte kompliziert waren, auch abstrakt, aber die Worte waren schön, taten weh, waren zynisch, launisch, verletzlich. Ich dachte die ganze Zeit, wie verrückt es ist, dass das Brecht-Gedicht irgendwann in den 1930ern geschrieben wurde, denn es klang wie eine vorausdeutende Erinnerung an die Shoa und an den Faschismus. Und bei den Zeilen von Paul Celan musste ich an die Tränen von Merz über die Shoa und Margot Friedländer denken, die uns davor warnte, „unsere Menschlichkeit zu verlieren“. Du schaust. Dein Gegenüber lauscht gebannt deinen Erinnerungen. „Ganz am Ende, als alles vorbei war, habe ich gesehen, dass ich dort, wo die Erhu-Spielerin Tzu-Ning und die Schauspielerin Antigone waren, auch selbst etwas tun konnte, auf kleinen grünen, rasenartigen Flächen. Ich sollte Erinnerungen aufschreiben, wenn ich wollte, und für die anderen zum Lesen veröffentlichen. Ich hatte keine Lust, aber ich hab‘ gerne gelesen, was andere geschrieben haben, und fand es berührend, in die Erinnerungen dieser Fremden eingeladen zu werden. Ich sollte anhand von Titeln Bilder in Rahmen sehen, wo keine Fotos waren – aber ich habe die Bilder vor mir gesehen, Bilder aus der historischen Vergangenheit, solche Bilder, die man nicht *unerinnerbar* machen kann, selbst wenn man wollte.“ Dein Gegenüber schweigt. „Was meinst du mit: *unerinnerbar*?“ Du überlegst. Du weißt nicht genau, was du mit *unerinnerbar* meinst, aber du suchst Worte: „Nicht so, als wäre es nicht geschehen. Aber so, als wäre es Arbeit, sich zu erinnern, weil es angenehmer ist, sich nicht zu erinnern.“ Dein Gegenüber nickt. Es weiß genau, was du meinst, auch wenn es das Wort *unerinnerbar* nicht gibt. „Das, was wir *unerinnern* wollen, ist vielleicht das, was uns alle verbindet“, sagt es und geht weg. Du stehst da, allein mit deinen Erinnerungen, unsichtbar verbunden durch die Orte mit all den anderen, die gestern in *Erinnerungsarbeit mit Brahms* waren. Da war diese eine Frau, die aussah, als hätte sie viel erlebt in ihrem Leben. Da war dieser junge Mann, der die ganze Zeit lächelte und so einsam aussah. Vielleicht, denkst du, vielleicht wirst du das nächste Mal, wenn etwas Gefahr läuft, *unerinnerbar* zu werden, nicht erst in Bewegung kommen, wenn es zu spät ist. Denn so viel Gras, wie wir brauchen, um es in der Welt der Nachgeborenen „über die Sache wachsen zu lassen“, gibt es nicht. Da bist du dir sicher.

Hannah Schassner

Enigma

Nichts mehr wird kommen.

Frühling wird nicht mehr werden.

Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

18

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie „sommerlich“ hat –
es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.

Sonst
sagt
niemand
etwas.

Ingeborg Bachmann (1926–1973)

„Die Musik ist schon darum der beste Trost, weil sie nicht neue Worte macht.“

Der Trost und die Künste

19

„Unter den Titel des Trosts fallen viel mehr und größere Anstrengungen als jemals damit belegt worden sind“, schreibt Hans Blumenberg in seiner Bestimmung des Menschen als grundsätzlich „trostbedürftiges“, doch mindestens über den eigenen Tod, existenziell also untröstbares Wesen.¹ Auch Brahms schrieb das *Deutsche Requiem*, wie es im ersten Satz mit Mt 5,4 heißt, zum „Trost“ derer, „die da Leid tragen“. Es kann diesen Trost nicht nur ansprechen, sondern gleichsam vollziehen, weil die existenzielle Untröstbarkeit des Menschen in der Musik ausgesetzt scheint, wie Blumenberg selbst in seinem Aufsatz zu Bachs *Matthäuspassion* bemerkt: „Der zum Weinen Entlassene zweifelt an diesem Tode [dem Tod Jesu] nicht. Mehr braucht er nicht, um angesichts des seinen getröstet zu sein.“² Existenziellen Trost spenden, Trost vermitteln, das kann bei Blumenberg letztlich also höchstens die Musik. Erstaunlicherweise stimmt dem nicht nur die reiche Tradition kirchlicher Trost-Lieder zu – von der ‚festen Burg Gottes‘ bis ‚Von guten Mächten wunderbar geborgen / erwarten wir getrost, was kommen mag‘ –, sondern auch Theodor W. Adorno, der Trost als theologischen Restbestand, als ein „Stillstellen von Kritik“ grundsätzlich kritisch betrachtet.³ Doch in der Musik scheint Trost auch Adorno in positivem Sinne möglich, er schreibt in *Mahler* (1963):

„Musik ruft sich selber beim Wort, als Einspruch... Indem Musik aber den Trost anredet, will sie nicht sowohl ihn ausdrücken als selber trösten. Dem ist das Gefühl der Vergeblichkeit bloßen Trostes bei Mahler stets beigemischt. Der Einspruch weiß mit sich Bescheid...“⁴

Musik will trösten. Doch das Gefühl seiner Vergeblichkeit ist dem beigemischt, bei Mahler und anderen. Musik ist ein Tröstungsversuch, seine mögliche Vergeblichkeit entwertet ihn nicht, denn auf den Versuch des Trosts kommt es an – unabhängig von seiner konkreten Wirksamkeit. Musik stellt keine endgültige Lösung in Aussicht, sondern verweigert sich der Logik des Nutzens, des Erfolgs und der Effizienz. Gerade darin liegt ihre kritische Kraft: Der „Einspruch“, den Adorno beschreibt, ist nicht Argument gegen das Leiden, sondern ein Beharren darauf, dass dieses Leid hörbar wird und Raum erhält. Musik ist nicht deshalb tröstlich, weil sie Leid ungeschehen macht, sondern weil sie es anerkennt, verwandelt und dadurch mitteilbar macht. Diese Mitteilbarkeit ist schon Trost: nicht als Aufhebung des Schmerzes, sondern als geteilte Erfahrung seiner Unerträglichkeit.

Wie aber lässt sich Trost eigentlich fassen? Als Technik und Selbsttechnik des ‚guten Lebens‘ und gerade in seiner Abgrenzung zum Vertrösten ist er nicht leicht definierbar, kippt in der Praxis schnell in pejorativen billigen Trost, Trostpflaster und Trostpreise, in die Trostlosigkeit und leere Formeln der Untröstlichkeit. Trost kann darin bestehen, fremdes Leid durch Teilnahme und Zuspruch zu lindern, einen Trost für jemanden zu bedeuten (mit Bertolt Brechts „An die Nachgeborenen“: wenn „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“), aber man kann sich – so bereits Georg Langenhorst – „auch [...] selbst trösten, sei es, indem man sich ‚über etwas Negatives mit etwas beruhigt‘, sei es aber auch, indem man sich ‚für einen Verlust mit jemandem oder etwas einen Ersatz‘ schafft.“⁵ Dieser ‚Ersatz‘, die Reflexion, der Zuspruch des Trostes als Kontingenzbewältigungsstra-

1 Hans Blumenberg: Drei Grad über dem Nichts. Zur Symbolik theoretischer Kränkungen und Tröstungen. In: Die Sorge geht über den Fluß. Frankfurt a.M. 1987, S. 153–157, hier S. 153.

2 Hans Blumenberg: Matthäuspassion. Frankfurt a.M. 1988, S. 236.

3 Vgl. Hanna Engelmeier: Trost in der Trostlosigkeit. In: Topik der Theorie. Zur rhetorischen Struktur der Theorie nach deren proklamiertem Ende. Hrsg. von Michael Eggers und Adrian Robanus. Stuttgart/Weimar 2023, S. 19–34, hier S. 20.

4 Theodor W. Adorno: Mahler. Frankfurt a.M. 1963, S. 44.

5 Georg Langenhorst: Trösten lernen? Profil, Geschichte und Praxis von Trost als diakonischer Lehr- und Lernprozeß. Ostfildern 2000, S. 17.

tegie wird schon immer und fast überall nicht nur bei anderen Menschen, sondern ebenso in der Erinnerung gesucht – und in Medien, die selbst Trost stiften: in der Literatur, der Musik, der Kunst.

In der Dichtung Paul Celans scheint Trost auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen. Im Gedicht „Engführung“, das unter anderem die Ermordung seiner Eltern durch die Operation Todt in Michailowka bei Gaissin 1942 thematisiert, heißt es trostlos: „Nirgends / fragt es nach dir –“. Auch „Psalm“, nur wenige Seiten weiter in Celans Gedichtband *Sprachgitter* (1959), spricht die existenzielle Einsamkeit, die Untröstbarkeit des Menschen aus:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.
[...]
Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend.⁶

Doch mit Blick auf Celans Poetologie – insbesondere seine Rede *Der Meridian* zur Verleihung des Büchner-Preises 1960 – wird offenbar, worin der Trost in Celans Dichtung zu suchen ist: im ‚ansprechbaren Du‘, das Celans Gedichte enthalten und auf das sie gleichzeitig zuhalten. Darin liegt ihr existenzieller Trost:

„Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere,
es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm
zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das
Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen. [...] Das Gedicht
wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – im-
mer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewand-
ten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es
wird Gespräch – oft ist es verzweifelter Gespräch.“⁷

Dichtung tröstet nicht, indem sie die Untröstbarkeit des Menschen leugnet, sondern indem sie diese in Sprache fasst und (mit-)teilbar macht. Die dialogische Struktur, die Celan dem Gedicht zuschreibt, fasst Trost nicht als einseitige Gabe, sondern als einen Akt der Begegnung. So gelesen, erscheint die „Engführung“ – deren Titel nicht allein auf die Verengung eines Wegs, eine Verengung der geschichtlichen Erfahrung verweist, sondern zugleich auf die Engführung als musikalisches Verfahren der klassischen Fuge – in einem neuen Licht. Obwohl Trost hier nur *ex negativo* aufscheint, als ein verweigertes, unmöglich gemachtes, widerständiges Moment, verdichten sich ihre Motive der Verlorenheit, der Sprachkrise und der Totenklage zu einer Form, deren Strenge einen Raum schafft, in dem das ‚ansprechbare Du‘ sein Leid mitteilen kann.

Für Elias Canetti ist „[d]ie Musik“ in den von 1942–1972 reichenden Aufzeichnungen *Die Provinz des Menschen* „schon darum der beste Trost, weil sie nicht neue Worte macht. Selbst wenn sie zu Worten gesetzt ist, überwiegt ihre eigene Magie und löscht die Gefahr der Worte.“⁸ Auch die Worte des *Deutschen Requiems* sind keine ‚neuen Worte‘, keine Worte Brahms’ – sondern der Bibel in der Übersetzung Martin Luthers entnommen. Da heißt es etwa im dritten Satz: „Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.“ Existenziellen Trost bietet hier die Hoffnung auf Gott. Doch die Musik nimmt diese Hoffnung vorweg, redet den Trost an und tröstet so selbst. Die Lebenden, die Trauernden stehen im Mittelpunkt – und damit eine Gemeinschaft der Leidtragenden, deren Trostbedürftigkeit ausdrücklich anerkannt wird. Indem Brahms das Requiem von der Fürbitte für die Toten löst und den Blick auf die Lebenden richtet, betont er Trost nicht als metaphysische Vertröstung, sondern als Erfahrung, die hier und jetzt in der Musik selbst geschieht. Die Musik ist dabei nicht Mittel zum Zweck, sondern Ort des Trosts, ein groß angelegter musikalischer Versuch, den Lebenden Beistand zu leisten.

6 Paul Celan: Psalm. In: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Berlin 2018, S. 136 f.

7 Paul Celan: Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Gesammelte Werke. 5 Bde. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M 1986, Bd. 3, S. 187–202, hier S. 198

8 Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972. München 1978, S. 28.

Dabei ist bemerkenswert, dass der Text des *Deutschen Requiems*, die Bibelübersetzung Luthers also, aus einer Zeit stammt, in der Trost vielfach Gegenstand theologischer Schriften war, in Sterbe- und Trostbüchlein verhandelt wurde. Ein Beispiel bieten etwa Luthers eigene, original lateinische *Vierzehn Tröstungen für Mühselige und Beladene* (1519) für den schwer erkrankten Friedrich den Weisen. Der Blick auf diese Texte offenbart jedoch, dass Trost historisch wandelbar ist – wer würde sich heute etwa, das zweite Kapitel zitierend, noch von solcherlei Ratschlägen trösten lassen?

„Die gegenwärtige Not wird kleiner, wenn wir an die vielen schrecklichen Möglichkeiten denken, welche die Zukunft z.B. an Krankheitsnöten über uns bringen könnte. Wie dankbar sollten wir sein, daß stets nur ein Bruchteil der möglichen Not uns dann auch tatsächlich trifft.“⁹

Die Trost- oder Konsolationsliteratur indes ist, mit Kondolenzschreiben, Elegien, Totenreden und Trostbüchlein, viel älter. Mit diesem Korpus eng verwandt ist die Frage nach dem Trost der Philosophie, wobei Boethius' affirmative *consolatio philosophiae* aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts einer der Bestseller des europäischen Mittelalters werden sollte. Dass Cicero nach dem Tod seiner Tochter, wie er in einem Brief an Atticus vom 8. März 45 vor Christus schreibt, als „der Schmerz [...] stärker als alle Trostgründe“ ist, Trost findet in „eine[r] literarische[n] Arbeit“, erstaunt ihn selbst. Und doch: „es gibt keinen wirksamen Trost. Ganze Tage schreibe ich; nicht als ob ich damit etwas Wesentliches erreichte, aber ich lenke mich jedenfalls so lange ab.“¹⁰ Noch im selben Jahr bezeichnet er in den *Gesprächen in Tusculum* Trost als „curatio animae“, als ‚Heilmittel der Seele‘ und „medicina“. Ciceros Biblio- und Philotherapie wird in der Renaissance und ihrer Anknüpfung an antike Texte, insbesondere der Philosophie, wieder aufgegriffen und beginnt, theologische Trost-Texte fortschreitend zu verdrängen. Montaigne etwa findet Trost nicht im Glauben, sondern – in Medien, genauer: Büchern, und so schreibt er im Essay *Über dreierlei Umgang* (1580), der Umgang mit Büchern

„weicht mir auf meiner ganzen Lebensbahn nicht von der Seite und steht mir allenthalben zu Diensten. Er tröstet mich im Alter und in der Einsamkeit. Er entlastet mich von der Bürde eines öden Müßiggangs und hält mir zu jeder Stunde unerwünschte Gesellschaft vom Leibe. Er stumpft die stechenden Schmerzen, falls sie nicht übermächtig sind. Um einen lästigen Gedanken loszuwerden, brauche ich bloß zu den Büchern zu greifen – sie befreien mich davon, indem sie mich sogleich voll in Anspruch nehmen.“¹¹

Dieser Idee, der Trostsuche im Schreiben und in der Lektüre, abstrakter: der Ablenkung, der medialen Zerstreuung, dem ästhetischen Genuss, dieser Idee ist in den folgenden Jahrhunderten eine bemerkenswerte Karriere beschieden. Noch Goethe wird in seiner dem *Werther* vorangestellten Herausgeberfiktion möglichen Suizidanten raten: „Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen näheren finden kannst.“¹² Der aus dem Leiden des fiktiven Werther geschöpfte Trost ersetzt den Freund, den Mitmenschen. Ebenso, um Blumenbergs Studie zur *Matthäuspasion* aufzugreifen, das Leiden Christi. Denn auch in der Musik kann auf einen Mit-Menschen, ein „Ansprechbares Du“ im Sinne Celans gestoßen werden. Wie bereits Hanna Engelmeier in *Trost* (2021) treffend formuliert:

„Wer sich trostbedürftig an Literatur oder überhaupt nur an Texte wendet, findet einen Mittelweg zwischen der Ansprache einer anderen Person und dem Lieblosen eines Übergangsobjekts. Wer keine Zeit hat, regelmäßig mit einem

9 Martin Luther: *Tessaradecas consolatoria pro laborantibus et oneratis* [...] [Vierzehn Tröstungen für Mühselige und Beladene]. Übers. von Joachim Cochlovius in ders.: *Was wir von Luthers Schrift „Vierzehn Tröstungen für Mühselige und Beladene“ (1519) lernen können*. In: *Aufbruch* 7 (2017), H. 2, S. 13–16, hier S. 13.

10 Marcus Tullius Cicero: *Atticus-Briefe*. Übers. von Helmut Kasten. München 1980, S. 753.

11 Michel de Montaigne: *Über dreierlei Umgang* [1588]. In: *Essais*. Übers. von Hans Stilett. Frankfurt a.M. 1998, S. 407–413, hier S. 412.

12 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers* [1774]. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. 14 Bde. Hrsg. von Erich Trunz. München 1981. Bd. 6, S. 7–124, hier S. 7.

Dackel rauszugehen oder sich um ein anderes emotional support animal zu kümmern, ist mit einem Büchereiausweis möglicherweise gut beraten.“¹³

Statt des Büchereiausweises tut es auch ein Konzertticket, ein Kinobesuch, der Gang ins Museum: das Berliner Bode-Museum etwa bietet seit 2023 unter dem Titel „Das heilende Museum“ einen dezidierten Museumsrundgang zur Suizidprävention an. Die historische Vielfalt tröstender Medien zeigt, dass Trost immer auch kulturell geprägt ist, an Texte, Rituale, Symbole gebunden. Luthers *Trostbüchlein*, *Ciceros curatio animae*, Montaignes Rückzug ins Lesen sind Ausdruck spezifischer historischer Selbst- und Weltverhältnisse. Brahms' *Deutsches Requiem* ist ebenso sehr ein Produkt seiner Zeit wie ein zeitloses Angebot an die „die da Leid tragen“. Seine Hinwendung zur Lutherbibel und damit der deutschen Sprache verleiht dem Werk dabei eine Aura kultureller Vertrautheit, die notwendig ist, damit Trost überhaupt wirksam werden kann. Denn Trost ist nicht nur Affekt, sondern immer auch Form, Sprache, Medium; er wird möglich, weil er sich einer bereits bestehenden kulturellen Praxis anschließt.

„Ob schlecht oder gut, wir sollten [...] keinen Trost erwarten“, schreibt Martin Heidegger in seinem Feldweggespräch *Zur Erörterung der Gelassenheit* von 1944/45.¹⁴ Doch mit der Corona-Pandemie, der Klimakrise und den aktuellen Kriegen in Nahost und der Ukraine – wiederum mit Brecht: „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ – haben Trostbedürfnis, Trosterwartung und Trost selbst noch einmal an Relevanz gewonnen. Und so hat jeder „nötig, getröstet zu werden: durch eine Religion oder eine Philosophie oder ein Gedicht oder intimere Veranstaltungen“, wie Ludwig Marcuse schreibt.¹⁵ Der Mensch ist schließlich ein „trostbedürftiges Wesen“. Ob die Wirksamkeit des Trostes oder aber der bloße Versuch des Tröstens das Entscheidende ist, darin ist sich die Philosophie offenbar uneins. Mehr als *versuchen* zu trösten, können wir aber nicht – kann auch die Musik nicht. Wieso ist sie dabei offensichtlich immer wieder so erfolgreich? Weil es auf den Versuch, jeden einzelnen Versuch ankommt.

Diego León-Villagrà

13 Hanna Engelmeier: *Trost. Vier Übungen*. Berlin 2021, S. 180.

14 Martin Heidegger: *Zur Erörterung der Gelassenheit*. Aus einem Feldweggespräch über das Denken (1944/45). In: Gesamtausgabe. 105 Bde. Frankfurt a.M. 1975 ff. Bd. 13, S. 37–74, hier S. 43.

15 Ludwig Marcuse: *Nachruf auf Ludwig Marcuse* [1969]. Zürich 1975. S. 40.

Manchmal spricht ein Baum

Manchmal
spricht ein Baum
durch das Fenster
mir Mut zu

Manchmal
leuchtet ein Buch
als Stern
auf meinem Himmel

Manchmal
ein Mensch,
den ich nicht kenne,
der meine Worte
erkennt.

Rose Ausländer (1901–1988)

Reklame (1956)

24

Wohin aber gehen wir
ohne sorge sei ohne sorge
wenn es dunkel und wenn es kalt wird
sei ohne sorge
aber
mit musik
was sollen wir tun
heiter und mit musik
und denken
heiter
angesichts eines Endes
mit musik
und wohin tragen wir
am besten
unsre Fragen und den Schauer aller Jahre
in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
was aber geschieht
am besten
wenn Totenstille

eintritt

Ingeborg Bachmann (1926–1973)

Das Gedächtnis der Unterdrückten

Über die aufrüttelnde Erinnerungskultur Bertolt Brechts

25

Als ich mit der Aufgabe betraut wurde, mich in der Vorbereitung auf das gemeinsame Konzert mit Brecht und seiner Form von Erinnerungskultur auseinanderzusetzen, habe ich ehrlicherweise kurz innegehalten und überlegt, ob die beiden Themen denn überhaupt so stark miteinander verbunden seien. Ich dachte sofort an sein Gedicht „An die Nachgeborenen“, in welchem er die „finsternen Zeiten“ beschreibt, also das nationalsozialistische Deutschland, welches er beim Verfassen des Gedichtes nunmehr als Exildichter beobachtete und worin er an ein „Ihr“, folglich uns Nachgeborenen, appelliert, „unsrer mit Nachsicht“ zu gedenken.

In der weiteren thematischen Beschäftigung eröffnete sich mir schließlich, wie reich doch das literarische Erbe Brechts an erinnerungskulturellen Verweisen ist und dass hier eine progressive, weil aufklärerische Auffassung von Erinnerungskultur im Vordergrund steht.

Deswegen möchte der nun folgende Beitrag ein, bei weitem nicht vollständiges, Tableau der erinnerungskulturellen Aspekte in den Werken Brechts skizzieren und dadurch auch aufzeigen, welche Form der Erinnerung Brecht verfolgte und wer darin eine Stimme bekam, also wer erinnert wurde.

I.

Wer baute das siebentorige Theben?

In den Büchern stehen die Namen von Königen.

Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?

Im 1935 entstandenen Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“ begegnet uns eine der wesentlichen Ziele in Brechts Gesamtwerk überhaupt: Er möchte den Arbeitern, den Unterdrückten und von Klassismus betroffenen Menschen eine Stimme geben, womit er nahezu die gesamte bisherige europäische Art des literarischen Erzählens auf den Kopf stellt. Sind es zum Beispiel in der Dramatik bis dahin Geschichten über die Leiden von Adligen und Königsfamilien gewesen, die einem göttlichen Fluch unterliegen – Aristoteles zufolge sollte das Publikum dadurch in ein Moment des Mitfühlens versetzt werden –, begegnen uns in den Theaterstücken Brechts Menschen des Alltags mit ihren Sorgen und Nöten, aus welchen sich strukturelle Fragen, die die Mehrheitsgesellschaft betreffen, destillieren lassen. So kann beispielsweise durch die Not der wohnungslosen Witwe Niobe Queck in Brechts Stückfragment „Der Brotladen“ ein Diskurs darüber geführt werden, ob und wie es in einer patriarchalen, hochkapitalisierten Gesellschaft für eine alleinstehende Frau mit Kindern ohne die Gunst und ohne Abhängigkeit vom Wohlstandspatriarchat überhaupt möglich ist, autonom zu überleben.

Aber zurück zum Gedicht „Fragen eines lesenden Arbeiters“: Schon allein am Titel lässt sich erkennen, dass Brecht hier von einem neuen Rezipienten ausgeht. Es geht ganz konkret um den Arbeiter, der weder von Aristoteles noch von Goethe als Zielpublikum anvisiert wurde. Diesem Arbeiter also verleiht Brecht eine Stimme und lässt ihn, im weiteren Verlauf des Gedichtes, durch die überlieferte Erinnerungskultur lesen: von Theben und Babylon, über den Bau der Chinesischen Mauer bis hin zum Siebenjährigen Krieg. Er lässt ihn lesen zu historischen Ereignissen, über Bauten des Weltkulturerbes und bedeutende Eroberungen. Nur, um wieder und immer wieder festzustellen:

Der junge Alexander eroberte Indien.
Er allein?
Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?
Und, um resigniert sich zu fragen:
Jede Seite ein Sieg.
Wer kochte den Siegeschmaus?
Alle zehn Jahre ein großer Mann.
Wer bezahlte die Spesen?

In diesem Gedicht wird sehr deutlich, dass Brecht sich gegen eine die Realität verfälschende und damit exkludierende Form der Erinnerung sträubt und zugleich aber herausstellt, dass die gesamte Tradition der Überlieferung einem Muster folgt: Sie erwähnt die Sieger und zwar nur die Anführer der Sieger. Die eigentlichen Ermöglicher der Geschichte bleiben hingegen namenlos, unerwähnt. Der „lesende“ und „lernende Arbeiter“ hat für Brecht somit kaum etwas, auf das er sich rückbesinnen kann, und muss nun mit der Errichtung einer eigenen Erinnerungskultur beginnen. In der Nachkriegszeit formuliert Brecht es folgendermaßen: „jetzt beginnen die Proleten [...], Ihr Erbe ist das Zerstörte.“¹

Aber was ist Erinnerungskultur überhaupt?

II.

Erinnerungskultur kann die Gesamtheit gesellschaftlicher, institutioneller und medialer Praktiken bezeichnen, mit denen sich Gemeinschaften an historische Ereignisse erinnern, sie deuten, bewerten und tradieren. Sie ist kein statisches ‚Bewahren von Wissen‘, sondern ein dynamischer, normativ aufgeladener und kulturell vermittelter Prozess. Dabei stehen vor allem traumatische, konflikthafte oder identitätsstiftende Ereignisse im Zentrum – etwa Krieg, Genozid, Diktatur, Kolonialismus, Migration oder Widerstand.²

Wie die Anglistin und Medienwissenschaftlerin Astrid Erll allerdings herausstellt, ist Erinnerungskultur nie neutral. „Erinnerung ist immer perspektivisch, selektiv, rekonstruktiv, sozial und kulturell vermittelt.“³ Erinnerung dient dazu, im normativen Sinne, bestimmte Werte zu tradieren (z. B.: *Nie wieder!* nach dem Holocaust), identitätsstiftend zu agieren und bestimmte Machtverhältnisse zu unterstützen oder in Frage zu stellen.

In seinem Werk *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*⁴ unterscheidet der Ägyptologe Jan Assmann zudem zwischen einem kommunikativen Gedächtnis, was sich a posteriori durch die Ansammlung von Erlebnissen, aber auch durch tradierte Erzählungen im eigenen Umfeld anfüllt, und einem kulturellen Gedächtnis, das die Erinnerung, über viele Generationen hinweg, durch Repräsentation in Medien, Ritualen und Monumenten pflegt und bewahrt. Die Erinnerungskultur ordnet er dem kulturellen Gedächtnis zu.

Aber reicht es denn, eine Erinnerungskultur zu verfolgen, die sich lediglich in der Pflege von Monumenten und im Wiederholen von Ritualen manifestiert? Wenn es nach dem deutschen Schriftsteller und Lyriker Max Czollek geht: Natürlich nicht! In Werken wie *Desintegriert Euch!*, *Gegenwartsbewältigung* und *Versöhnungstheater* untersucht Czollek die deutsche Erinnerungskultur nach dem Holocaust und stellt fest, dass die – für ihn – symbolpolitische Pflege von Gedenktagen, Stolpersteinen und anderen Monumenten nicht wirklich zu einer gesellschaftlichen Aufarbeitung, Entnazifizierung und essenziellen Lösung von struktureller Diskriminierung und Antisemitismus geführt hat, sondern vielmehr den Erinnernden ein gutes Gefühl der Versöhnung vermitteln konnte.

“Nach dem Holocaust haben lebende wie tote Juden in der Leitkultur nämlich einen Wert als symbolisches Kapital gewonnen, von dem man möglichst viel um sich anhäufen möchte. Denn der Grad der Legitimität eines deutschen Ordnungskonzepts wie der deutschen Leitkultur bemisst sich in der Gegenwart auch nah der Menge lebender und toter Juden, die es für sich deklarieren kann.”⁵ Czollek stellt sich gegen diese Form der Erinnerung: „Ich fordere einen Zusatz zur Ewigkeitsklausel des Grundgesetzes: Es wird nie wieder alles gut.“⁶ Er fordert also eine

1 Klaus-Detlef Müller, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei (Hrsg.): Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 1. Auflage. Band 30. Berlin: Suhrkamp 1998, S. 11.

2 Aleida Assmann: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. München: Beck 2013, S. 32 f.

3 Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart: Metzler 2017, S. 12 f.

4 Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C.H. Beck 1992.

5 Max Czollek: Gegenwartsbewältigung. München: Carl Hanser Verlag 2020; ders.: Versöhnungstheater. München: Carl Hanser Verlag 2023.

6 Max Czollek: Desintegriert Euch! München: Carl Hanser Verlag 2018.

Erinnerungskultur, die aus dem Wissen der Vergangenheit eine aktive Veränderung der Gegenwart anstrebt. Auch Bertolt Brecht verfolgte diesen Ansatz.

III.

Aber welches kommunikative Gedächtnis hatte Brecht überhaupt?

Bertolt Brecht wurde 1898 in Augsburg geboren und starb 1956 in Ost-Berlin. Folglich lässt er sich biografisch verorten als Zeitzeuge zweier Weltkriege, der Weimarer Republik, des Nationalsozialismus, des Exils, des Holocaust und der Teilung Deutschlands. Unabhängig von der gesellschaftlichen Erinnerungskultur prägten ihn diese biographischen Zäsuren existenziell und ideologisch. Im Herbst 1918 diente er als Sanitätssoldat in einem Augsburger Lazarett und war Mitglied im Soldatenrat. Seine Erfahrungen dort flossen ein in sein Antikriegs-Lied „Die Legende vom toten Soldaten“, auf das ich später noch eingehen werde. Das Lied diente den Nationalsozialisten als Begründung für Brechts Ausbürgerung. In der „Verfügung des Reichsministeriums des Inneren“ vom 8.6.1935 heißt es: „Seine Machwerke, in denen er unter anderem den deutschen Frontsoldaten beschimpft, zeugen von niedrigster Gesinnung“.⁷ Zu dem Zeitpunkt befand sich Brecht längst im Exil, und zwar schon seit 1933, dem Jahr, in dem auch seine Werke verbrannt und verboten wurden. Mit Stationen u. a. in Dänemark, Schweden und den USA entstanden zwischen 1933 und 1947 Brechts schärfste antifaschistische Werke.

Am 23. Oktober 1947, kurz vor seiner Rückreise nach Europa, wurde er im Rahmen der antikommunistischen Verfolgungen der McCarthy-Ära vor den „Aus-schuss für unamerikanische Aktivitäten“ in Washington geladen. Am 1. November desselben Jahres gelang es ihm jedoch, nach Europa zurückzukehren. Von der Schweiz aus versuchte der nunmehr Staatenlose, in Österreich oder Deutschland Fuß zu fassen, erhielt jedoch keine Einreiseerlaubnis von den westlichen Alliierten. 1948 ließ Brecht sich schließlich in Ost-Berlin nieder, wo er das *Berliner Ensemble* gründete und sich aktiv am Aufbau eines sozialistischen Deutschlands beteiligte. Für sein Wirken wurde er 1951 mit dem Nationalpreis der DDR 1. Klasse und 1954 mit dem Internationalen Stalin-Friedenspreis ausgezeichnet.

IV.

Welche Arten von Werken sind aber aus dieser aufrüttelnden Biographie heraus entstanden und welchen Einfluss haben sie auf das Erinnern jener Zeiten?

Wie bereits erwähnt, ist ein großer Bereich, dem sich Brecht gewidmet hat, der Versuch, marginalisierten Positionen eine Stimme zu verleihen. Dazu gehören auch die 1951 verfassten „Bitten der Kinder“:

Die Häuser sollen nicht brennen.
Bomber sollt man nicht kennen.
Die Nacht soll für den Schlaf sein.
Leben soll keine Strafe sein.
Die Mütter sollen nicht weinen.
Keiner sollt töten einen.
Alle sollen was bauen,
Da kann man allen trauen.
Die Jungen sollen's erreichen.
Die Alten desgleichen.

Mit diesen auf den ersten Blick vielleicht trivial wirkenden, kindlichen Bitten gelingt es Brecht nicht nur das Kriegsgeschehen sehr unmittelbar einzufangen und seine Nachwirkungen auf die Menschen, sondern auch ein Machtgefälle zu verdeutlichen und die Frage nach Verantwortungsbewusstsein zu stellen.

Ähnlich wie den Kindern, die nichts für den geführten Krieg können, aber mit dessen Realität und Folgen leben müssen, ergeht es auch anderen marginalisierten Menschen, die vor allem in Brechts Dramatik sehr viel Raum bekommen. Es sind die Unterdrückten und wirtschaftlich Abgehängten, die zwischen zwei Weltkriegen oder im Aufblühen der Weimarer Republik mit den Folgen von Ausbeutung kämpfen müssen. Brecht versucht diese Menschen zu den (Anti-) Helden seiner Stücke zu machen, um an die Ratio seiner Zuschauer zu appellieren

⁷ Zitiert nach Elisabeth Tworek: „Bertolt Brecht (10. 2. 1898 Augsburg – 14. 8. 1956 Berlin) — Schriftsteller, Theaterregisseur, Filmpionier, Essayist“. In: NSDokuMünchen, Online-Lexikon, www.nsdoku.de/lexikon/artikel/brecht-bertolt-108, letzter Aufruf 3.10.2025.

und dadurch an der Erkenntnis von strukturellen Ordnungen und deren Eruption zu arbeiten. Dafür bedient er sich zahlreicher Verfremdungseffekte – dem Herzstück seiner Theaterarbeit: durch direkte Ansprache des Publikums, verschiedene Kommentarebenen, die die Narrationslinie durchbrechen, Szenentitel, Zeigen eines bestimmten schauspielerischen Gestus (also demonstratives Spielen, statt eins mit der Rolle zu werden), Rollenwechsel und damit Sichtbarkeit, was die Verwendung von Theatermitteln betrifft, arbeitet Brecht aktiv gegen Einfühlung und Illusion an, um durch Verfremdung Vorgänge und Personen des Alltags „auffällig zu machen“⁸ und sie so einer Untersuchung zu unterziehen.

V.

Die Beschreibung von Realitäten ist ein Sujet, dem wir auch in der Lyrik Brechts begegnen: So gibt er in seinem Gedicht „Die Bücherverbrennung“ nicht nur ein historisches Zeugnis ab, sondern markiert die Autoren und Autorinnen der verbrannten Bücher als solche, die immer die Wahrheit geschrieben haben, möchte als lyrisches Ich unbedingt zu diesen zählen und distanziert sich somit auf eine bemerkenswert zynische Art von den Bücherverbrennenden.

Das große Gemeinschaftswerk von Bertolt Brecht und Paul Dessau *Deutsches Miserere* hingegen, welches nunmehr zu den bedeutendsten Oratorien des 20. Jahrhunderts zählt, kann als antifaschistisches und pazifistisches Werk gelesen werden, welches den deutschen Landsleuten nach Kriegsende helfen sollte, die unmittelbare Vergangenheit zu reflektieren und aufzuarbeiten: „Gott bewahr uns und führ uns wieder nach Haus.“

Der Aufarbeitung dient auch die kurz nach dem Ersten Weltkrieg erschienene „Legende vom toten Soldaten“, die – wie bereits erwähnt – zu Brechts Ausbürgerung führte. Das Gedicht erzählt von einem Soldaten, gefallen gegen Ende des Krieges – im „vierten“ oder „fünften Frühling“. Obwohl er bereits tot ist, wird er im Sommer von einer militärischen Kommission exhumiert. Die Behörden erklären ihn erneut für einsatzfähig, verabreichen ihm einen kräftigen Schnaps und führen ihn zurück ins Feld. An seiner Seite marschieren zwei Krankenschwestern, ein entblößtes Weib, ein Pfarrer, zwei Sanitäter und ein „Herr im Frack“ – eine groteske Prozession. Der tote Soldat selbst bleibt dabei unsichtbar, überlagert von den Gestalten, die ihn begleiten und feiern:

Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Kommt's, daß ihn keiner sah
So viele waren herum um ihn
Mit Tschindra und Hurra ...

Der Text nennt weder einen bestimmten Krieg noch einen konkreten Ort oder Zeitpunkt. Doch die historischen und sprachlichen Anspielungen lassen keinen Zweifel: Es geht um einen deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg, vermutlich in dessen Endphase. Hinweise liefern Begriffe wie „Kaiser“, die Abkürzung „k.v.“ (kriegsverwendungsfähig), die Nationalfarben „schwarz-weiß-rot“, die dem Toten auf das Leichenhemd gemalt werden, sowie die Darstellung Frankreichs als verachteter Gegner:

Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratten im Feld pfeifen wüst:
Sie wollen nicht französisch sein
Weil das eine Schande ist.

Hier wird ein Bild von Militarismus gezeichnet, das ins Groteske kippt: Der Tod ist nicht das Ende, sondern Teil eines Systems, das selbst Leichen noch mobilisiert.

VI.

Das Bemerkenswerte an diesen und vielen weiteren Werken Brechts ist, dass sie ihm nicht einfach so passiert sind, sondern eingebettet sind in ein politisches Schreiben mit einem klaren Ziel, wie seinem Traktat *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* (erschienen 1935 in der antifaschistischen Zeitschrift *Unsere Zeit*, Paris, Basel, Prag) zu entnehmen ist:

⁸ Bertolt Brecht: „Neue Technik der Schauspielkunst“. In: Schriften zum Theater 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 163: „Vorgänge und Personen des Alltags, der unmittelbaren Umgebung haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen.“

„Der Schreibende soll sich nicht den Mächtigen beugen, er soll die Schwachen nicht betrügen. Natürlich ist es sehr schwer, sich den Mächtigen nicht zu beugen und sehr vorteilhaft, die Schwachen zu betrügen.“

Weiter heißt es darin: „Die Herrschenden haben eine große Abneigung gegen starke Veränderungen. Sie möchten, daß alles so bleibt, am liebsten tausend Jahre. Am besten, der Mond bliebe stehen, und die Sonne liefе nicht weiter!“

Deswegen fordert er in eben diesem Traktat alle Schreibenden auf, den Mut aufzubringen, die Wahrheit zu erkennen, sie aufzuschreiben und als Waffe gegen Unterdrückung einzusetzen und zu verbreiten: „Wir müssen die Wahrheit über die barbarischen Zustände in unserem Land sagen, daß das getan werden kann, was sie zum Verschwinden bringt, nämlich das, wodurch die Eigentumsverhältnisse geändert werden. Wir müssen es ferner denen sagen, die unter den Eigentumsverhältnissen am meisten leiden, an ihrer Abänderung das meiste Interesse haben, den Arbeitern.“

VII.

Die Arbeit am Ende einer ausbeuterischen, faschistischen Gesellschaft sowie der Glaube an ein – wie in der „Kinderhymne“ benanntes – „neues Deutschland“, das nicht „über und nicht unter andern Völkern“ steht, an dem man allerdings arbeiten und weder „Anmut“ noch „Mühe“ sparen solle, markieren nicht nur zwei der wichtigsten politischen Ziele Brechts, sondern stellen auch sein erinnerungskulturelles Verständnis hervor: Erinnern heißt verändern. Erinnern heißt kontinuierliches Arbeiten an etwas Gutem, das die Lasten der Vergangenheit überwinden kann, denn: „Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch“.

In diesem Sinne übergibt er auch im dritten Teil des Gedichts „An die Nachgeborenen“ die Verantwortung an ein „Ihr“:

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
In der wir untergegangen sind
Gedenkt
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
Auch der finsternen Zeit
Der ihr entronnen seid.

Gingen wir doch, öfter als die Schuhe die Länder wechselnd
Durch die Kriege der Klassen, verzweifelt
Wenn da nur Unrecht war und keine Empörung.

Dabei wissen wir ja:
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Zum ersten Mal richtet sich das Gedicht hier direkt an die „Nachgeborenen“. Das „Wir“ steht hier für den Exildichter, der das damals herrschende „Unrecht“ zutiefst beklagt, jedoch nicht in der Lage war, es aufzuhalten. Von „Zorn“ getrieben, konnte er selbst keine freundlichen Worte finden. Deshalb bittet der Autor am Ende des Gedichts um „Nachsicht“. Der Schluss eröffnet eine hoffnungsvolle Vision einer künftigen Welt, wie sie Brecht versteht: geprägt von Solidarität, sozialistischer Gemeinschaft und Frieden.

Brechts Techniken des Empowerment und die Aufforderung zum aufgeklärten Lernen und Erinnern funktioniert aber nicht bloß über die freundliche Bitte um Nachsicht, sondern auch durch die zynische Beschreibung vorherrschender Machtverhältnisse – etwa im Gedicht: „Ich habe gehört, ihr wollt nichts lernen“, das er 1932 schreibt.

30

Ich habe gehört, ihr wollt nichts lernen
Daraus entnehme ich: ihr seid Millionäre.
Eure Zukunft ist gesichert – sie liegt
Vor euch im Licht. Eure Eltern
Haben dafür gesorgt, daß eure Füße
An keinen Stein stoßen. Da mußt du
Nichts lernen. So wie du bist
Kannst du bleiben.
Sollte es dann noch Schwierigkeiten geben, da doch die Zeiten
Wie ich gehört habe, unsicher sind
Hast du deine Führer, die dir genau sagen
Was du zu machen hast, damit es euch gut geht
Sie haben nachgelesen bei denen
Welche die Wahrheiten wissen
Die für alle Zeiten Gültigkeit haben
Und die Rezepte, die immer helfen.
Wo so viele für dich sind
Brauchst du keinen Finger zu rühren.
Freilich, wenn es anders wäre
Müßtest du lernen

VIII.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Bertolt Brecht einen tiefgreifenden Einfluss auf die deutschsprachige (und internationale) Erinnerungskultur hatte, insbesondere im Hinblick auf Krieg, Faschismus und gesellschaftliche Verantwortung, die nicht in Sentimentalität erstarren, sondern in kritischer Analyse münden sollte.

Damit beeinflusste er zahlreiche Nachgeborene, etwa Heiner Müller, der in seinen Werken den Klassismus zentral thematisierte, aber – anders als Brecht – nicht mehr an die Erlösung durch Revolution und Sozialismus glaubte. Oder auch Elfriede Jelinek, die nunmehr neoliberale Machtverhältnisse und patriarchale Sprache dekonstruiert und für eine feministische, anti-bürgerliche Gesellschaftsordnung schreibt. Auch das postmoderne Theater und Performancegruppen wie Rimini Protokoll, die die Geschichten echter Arbeiter auf die Bühne bringen, indem sie mit „Experten des Alltags“ arbeiten, rekurriert auf eine Brecht'sche Tradition, die sich dem illusorischen Einfühlungstheater verweigert. Auch der oben erwähnte Schriftsteller Max Czollek operiert in einer ähnlichen Logik, wenn er die deutsche Erinnerungskultur und ihre Symbolpolitik kritisiert.

Nichtsdestotrotz ist die Arbeit Brechts an einer solidarischen Gesellschaft und einer aufgeklärten Erinnerungskultur natürlich nur ein großer Meilenstein und kann heute, gerade im postkolonialen Diskurs, durchaus kritisch betrachtet werden: Wenn etwa die Wissenschaftlerin Gayatri Spivak in ihrem Essay „Can the Subaltern Speak?“ die Praxis von westeuropäischen Intellektuellen, den Unterdrückten eine Stimme zu verleihen und ihnen jedoch dadurch das eigenständige Sprechen zu verwehren, problematisiert, könnte man auch Parallelen zur Brecht'schen Praxis erkennen. Im historischen Kontext betrachtet, erscheinen jedoch die Bemühungen Brechts um die Thematisierung der Lebenswelten von Arbeitern unerlässlich für den weiteren Verlauf der Diskurse um Klassismus und Rassismus.

Antigone Akgün

Mein Atem

In meinen Tiefträumen
weint die Erde
Blut.

Sterne lächeln
in meine Augen.

Kommen Menschen
mit vielfarbnen Fragen.
Geht zu Sokrates
sage ich.

Die Vergangenheit
hat mich gedichtet.
Ich habe
die Zukunft geerbt.

Mein Atem heißt
jetzt.

Rose Ausländer (1901–1988)

Es ist alles anders

Es ist alles
anders geworden

oder sind wir es
die anders wurden

32

oder ist alles Andere
anders
als wir es sehen

Rose Ausländer (1901–1988)

Improvisierende Überschreibungen

Transkulturelle Dimensionen von Erinnerung

33

Im Spannungsfeld von Chor, Sprache und Raum soll unser Requiem zu einem Ort der kollektiven Reflexion über Trauer und die Schuld des Verschweigens und darauf aufbauend des Trostes und der Hoffnung werden: *Trotz allem!* Eine Erhu 二胡 (wörtl. fremdes [Instrument] mit zwei [Saiten]), gespielt von Tzu-Ning Liao im Dialog mit Mengwen Ma am Klavier, erweitert dazu den Abend mit *Klängen der Gegenwart*. Die beiden Musikerinnen reflektieren in ihren Improvisationen die Lyrik von Celan und Brecht und die Texte von Brahms. Sie übersetzen die Emotionen der Texte in Klang, einerseits konkret, indem sie Schluchzen und Ringen hörbar werden lassen, andererseits abstrakt und assoziativ, indem sie eigene musikalische Erinnerungen einführen aus ihren unterschiedlichen chinesischen Perspektiven, von der einen und der anderen Seite der Taiwan-Straße – evokative Liedmelodien, -fetzen, -fragmente, die zum Hinhören aufrufen, gerade weil sie, hier wie da, immer wieder stillgestellt, verboten wurden, auf dass das Gras über sie wachse. Eines dieser Lieder ist „Do you hear the People sing?“. Und genau das ist auch die Botschaft dieses Beitrags zu unserer Aufführung: Hört zu, erinnert Euch, hofft auf – nein, setzt Euch ein für – einen Neuanfang, das ist der Grundtenor dieser Lieder. Redet Euch nicht heraus, vergesst nicht, handelt: jetzt! So schreiben sich diese Improvisationen ein in unsere Arbeit an den (zu Unrecht unterdrückten) Erinnerungen, ein Hauptmotiv unseres Neu(ge)Hör(t)en *Deutschen Requiems*.

* * *

Im Dialog mit Celans lyrischer „Engführung“ werden die Liedfragmente zunächst in einer musikalischen Engführung einzeln eingeführt, um dann im Dialog mit Brechts „An die Nachgeborenen“ kombiniert, vereint zu werden. Dabei nehmen die Musikerinnen ein chinesisches musikalisches Prinzip auf, das nicht vom einzelnen Thema zu den Variationen, sondern umgekehrt, von der Vielfalt der ausschmückenden Variationen zu einem Thema fortschreitet: Aus den vielen individualisierten Erinnerungen, den musikalischen Reminiszenzen, kristallisieren sich im Laufe der Improvisation verbindende Elemente, Gemeinsames heraus: es entsteht Hoffnung in vereinter Aktion. Wie bei Nystedts *Immortal Bach* schaffen die reibungsvollen, fremdartig erscheinenden Gegenwartsklänge so einerseits immer wieder und immer wieder neu Kollektiv- und andererseits Individualgefühle: das einzelne Melodiefragment tritt aus und ein aus der Klang-Gemeinschaft, reibt sich an und mit ihr. Das musikalische Erinnern und Wiedersehen, das Aufbrechen und Ankommen, das Neuanfangen, die Suche nach individueller Gestaltung und kollektiver Harmonie spielen ineinander.

Die Improvisationen rufen dabei ganz unterschiedliche Facetten von Erinnerung auf, als variierende Reminiszenz, als Zitat, als Anspielung, als genaue Wiederholung. Die Praxis der Überschreibung von Lied-Melodien mit immer wieder neuen Bedeutungen, manchmal auch Texten, ist langetabliert und weitverbreitet in der sinophonen Welt. In jeder der Überschreibungen schwingen die alten Bedeutungen weiter, und so trägt jedes Cover selbst, in einer anderen Art der „Engführung“, immer auch Erinnerungen an vorangegangene Versionen, an andere Texte, an frühere Bedeutungen mit sich.

Die Improvisationen der beiden sinophonen Künstlerinnen antworten auf die Gedichte von Celan und Brecht. Sie wollen das Vergessen von Unrecht verhindern, mit Liedern, die dem roten wie dem weißen Terror, auf beiden Seiten der Taiwan-Straße, gedenken; Terror, der jeweils verbunden war mit politischen Gräueltaten, die lange Zeit oder immer noch, verschwiegen wurden und werden. Auch wenn sie aussehen, als ob sie ‚einfach nur‘ von Liebe singen, wurden die

Lieder, die hier evoziert werden, immer auch politisch gelesen. Diese Praxis beginnt bereits mit dem *Buch der Lieder* 诗经, der ältesten chinesischen Liedsammlung, die bis in das 1. Jahrtausend vor Christus zurückgeht: Ein Liebeslied, das sich schmerzlich erinnert an den/die geliebte(n) Freund/in in der Ferne, ist nicht nur Ausdruck von sehnsüchtigem Schmachten....

Das Lied „Wann wirst du, Geliebter, wiederkommen? 何日君再來“, 1937 entstanden und bis heute einer der bekanntesten Hits in der sinophonen Welt, ist dafür emblematisch: Es beschreibt den letzten gemeinsamen Abend eines Paares vor dem Abschied – vielleicht für immer. Die erinnernde Sehnsucht und Trauer der Trennung wird, als Bild im Bild, *mise-en-abyme*, bereits vorweggenommen: Der/die eine fordert die/den andere(n) auf, doch endlich aufzuhören, immer wieder das alte Lied vom Abschied am *Yangguan Pass* zu singen – wo gemeinhin die Exilierten ihre Freunde (ver)lassen mussten 停唱阳关叠. Dieses alte Lied übt Kritik am herrschenden System, es versteht nicht, warum der Freund verbannt wird, es wünscht sich diesen zurück... Das Zitat verweist auf die Bedeutung des neuen Liedes, und wenn nun also gefragt wird, „wann wirst du, Geliebter, wiederkommen?“, so ist klar, dass er, zu Unrecht, die Geliebte verlassen muss. Die unterschiedlichsten politischen Herrscher haben deswegen das Lied gefürchtet und verboten: die Nationalistische Partei auf dem Festland China in den 1930er Jahren, weil sie den verlorenen und ersehnten Geliebten als die ins Hinterland nach Yan'an vertriebenen Kommunisten interpretierten; die Japaner, die Teile des Festlands und Taiwan bis 1945 okkupiert hatten, weil sie darin patriotische anti-japanische Gesinnung lasen. Die Kommunistische Partei Chinas wiederum konnte in den 1950er und 60er Jahren nicht entscheiden, ob das Lied als anti-japanisch, verräterisch oder obszön eingeschätzt werden müsse. Bis in die späten 1970er Jahre, nachdem Chiang Kaishek 1949 mit der Nationalistischen Partei vom Festland nach Taiwan geflohen war, war das Lied auch dort suspekt, weil man befürchtete, es könne die Hymne der von den „Festländern“ unterdrückten Taiwaner werden, die sich so die japanischen Kolonialherren zurückwünschten. Trotz allem aber, trotz unterschiedlichster Verbote, blieb das Lied auf allen Seiten der Taiwanstraße und in ganz Ostasien ununterbrochen extrem populär.

Das Cover, das die taiwanesischen Pop-Ikone Teresa Teng (Deng Lijun 鄧麗筠, 1953–1995) schließlich in den 1980er Jahren produzierte, wurde zwar schnell auf dem Festland von der Kommunistischen Partei als „geistige Verschmutzung“ denunziert – man wollte verhindern, dass die Chinesen auf dem Festland auf die Idee kommen könnten, sich eine neue demokratische Herrschaft, so wie auf Taiwan, herbeizuwünschen –, die Demonstranten auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Beijing 1989 hielt das allerdings nicht davon ab, genau dieses Cover immer wieder zu singen.

Ähnlich vielfältig überschrieben wurde ein weiteres Liebeslied, 1954 entstanden und, von Teresa Teng wieder aufgenommen, hochpopulär auch auf dem Festland: die „Serenade von der grünen Insel 綠島小夜曲“. Das Lied beklagt die Trennung von der/m Geliebten: in der Stille der Nacht, unter dem hellen Mondlicht, das den Weg zu geliebten Freunden, die weit entfernt sind, ebnet, erinnert sich das lyrische Ich an den/die Geliebte(n). Während die stille Insel gaukelt wie ein Boot auf dem Wasser, soll dieses Wasser, mit den Gedanken, den Erinnerungen, hinfließen zur geliebten Person, die schon so lange zum Schweigen verdammt ist; der Wind soll das Lied auf einer Brise zu ihr reiten lassen, auf dass sich ihre Vorhänge öffnen und sie es hören kann 讓我的歌聲隨那微風, 吹開了你的窗簾.

Steht nun die „grüne Insel“ für die schöne Insel, Formosa (Taiwan), und ihre Bewohner, einsam getrennt von den geliebten Familien auf dem Festland? Oder ist die „grüne Insel“ ein direkter Verweis auf jene Insel gleichen Namens, vorgelagert vor Taiwan, auf der, unter dem Weißen Terror und der Einparteienherrschaft der Nationalisten unter Chiang Kaishek, politische Gefangene brutal festgehalten wurden? Haben Gefängnisinsassen gar das Lied komponiert, während sie dort interniert waren? Es kommt nicht von ungefähr, dass die genauen Umstände seiner Genese im Dunkeln liegen – vergessen sind – unter grünem (Gras?)....

* * *

Gegen das (Ver)Schweigen, das Celan in seiner „Engführung“ beklagt, wendet sich eine Hongkonger Fassung von „Do you hear the people sing“, aus der Fragmente in der Erhu-Improvisation aufscheinen. Der Song, ursprünglich aus dem

Musical *Les Miserables* („À la Volonté du Peuple“), wird bei den Hongkonger Demonstrationen 2019 mit einem neuen Text auf Kantonesisch gesungen, der Sprache der Hongkonger und eben nicht des herrschenden Regimes. Entstanden 40 Jahre nach der blutigen Niederschlagung der Studentenproteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens in Beijing, der bis dahin in Hongkong noch jedes Jahr am 4. Juni mit großen Schweigedemonstrationen erinnert wurde, nimmt dieser Text das Gefühl der Dringlichkeit, die Brecht und Celan gleichermaßen evozieren, auf: „Wer hat seine Stimme noch nicht erhoben 問誰未發聲?“ fragt der Text, „Wer will sich mit Schweigen abfinden, wer ist immer noch nicht wach und hört auf die Freiheit, die da aufspielt 誰要認命噤聲 · 試問誰能未覺醒 · 聽真那自由在奏鳴?“ Ungeduld spricht aus dem Text: „Keiner hat das Recht zu schweigen 無人有權沉默.“ Und der Text endet, in aktiver Hoffnung: „Wir sind Menschen, wir haben die Verantwortung und die Freiheit unsere Vision zu bestimmen 人既是人 · 有責任有自由決定遠景.“

Gegen das Verschweigen, das Verdrängen von Wahrheit, wendet sich, wie Brecht und Celan, auch ein weiterer Song aus der Volksrepublik China, der trotz seines Verbots immer wieder aufgeführt wurde, u. a. als Hit der demonstrierenden Studenten auf dem Platz des Himmlischen Friedens 1989, und mit dem die Improvisation spielt. Mit dem Titel „Eine rote Binde 一块红布“ setzt sich dieses Lied, gesungen und gespielt von Chinas bekanntestem Rock-Musiker Cui Jian 崔健 (*1961), mit der Verblendung (s)eines Volkes, (s)einer Generation, ihrem Glauben an Mao Zedong 毛泽东 (1898–1976) kritisch auseinander: „An jenem Tag“, so heißt es da, „hast du mit einer roten Binde meine Augen bedeckt und den Himmel verhüllt. Du hast mich gefragt, was siehst Du? Ich habe gesagt, ich sehe das Glück 那天是你用一块红布, 蒙住我双眼也蒙住了天, 你问我看见了什么, 我说我看见了幸福.“

Um kritisch-informierte, aktive Hoffnung bemüht, gegen das Untätigsein, das auch von Brecht getadelt wird, ist der 2014 im Rahmen der Sonnenblumenproteste auf Taiwan in Hokkien-Taiwanesisch gesungene Song „Es wird licht auf der Insel 島嶼天光“. Das lyrische Ich entschuldigt sich hier erst bei der Mutter, dann bei dem/r Geliebten – man könne nicht mehr bleiben, einfach so weiterleben, in’s Kino gehen, man müsse sich erheben, couragiert sein, handeln, *trotz allem!*: „Verzeih mir, ich muss mich mit denen auseinandersetzen, die uns schikaniert haben 原諒行袂開跔, 我要去對付欺負咱的人. Der Himmel wird immer heller, hier steht eine Gruppe von Menschen, die unsere Träume bewahren, die immer mutiger werden 天色漸漸光, 遮有一群人, 為著守護咱的夢, 成做更加勇敢的人. Der Himmel wird immer heller, die Angst bleibt nicht länger 天色漸漸光已經不在驚惶.“

* * *

Eng miteinander verwoben werden in unserer Aufführung die Texte Celans und Brechts und die neu(artig)en bedeutungsschweren Klänge der Erhu: sie hören aufeinander, sie kommentieren und ergänzen sich, sie finden zusammen, trösten sich, machen einander Mut. Die Fragmente aus den chinesischen Lied-Melodien zeigen in ihren vielfachen Übersreibungen ganz unterschiedliche Erinnerungen auf. Sie verweisen, immer weiterschreitend, auf die Hoffnung, das Licht, das sicher kommen wird, an jedem neuen Tag: In „Ruhm für Hongkong“, einem Song, der bei den Protesten 2019 erklang und 2024 durch die Regierung der Volksrepublik China verboten wurde, heißt es: „Die Dämmerung ist angebrochen, wir wollen das Licht, neues Leben zurückbringen in dieses, unser Hongkong 黎明來到 要光復 這香港“.

Barbara Mittler

Buchenblatt

Ein Buchenblatt
Wie aus dem Wald
Meiner Heimatstadt
Fliegt in mein Zimmer

36

Es kam
Mich zu trösten

Jene junge Zeit
Ein Gedankenort
Da wohnen die verlorenen
Freunde und Berge

Feines Geäder
Eine Widmung für mich

Rose Ausländer (1901–1988)

Trotz allem?!

Hoffnung in Aktion

37

Ein Abend, der Musik und Poesie, Vergangenheit und Gegenwart, individuelles Gedenken und gesellschaftliche Verantwortung für die Zukunft miteinander verwebt, steht Ihnen bevor. Ein Requiem, das nicht nur trauert – sondern Hoffnung schöpft und also zum Handeln aufruft. Jetzt.

Chorische Klangfülle trifft in dieser Aufführung auf Lyrik von Bertolt Brecht und Paul Celan – zwei poetische Stimmen, die sich mit der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen. Brechts mahnender Appell „An die Nachgeborenen“ und Celans vielschichtige Elegie „Engführung“ kontrastieren die biblisch inspirierten Texte Brahms’ mit einer Erinnerungskultur jenseits der Möglichkeit von Versöhnung und dem Verzicht auf Verklärung.

Im Zentrum dieses zweiten Konzerts im Rahmen unseres Programms *Trotz allem! Hoffnung?* steht Johannes Brahms’ *Ein deutsches Requiem* in der selten zu hörenden Londoner Fassung für Klavier zu vier Händen – ein Werk, das sich nicht als liturgische Totenmesse versteht, sondern als musikalischer Trostspender für die Lebenden. In intim-kammermusikalischer Besetzung entfaltet sich hier die ganze emotionale Tiefe dieses groß angelegten Chorwerks – eindringlich, unmittelbar, berührend.

Im Spannungsfeld von Chor, Sprache und Raum wird unser Requiem zu einem Ort der kollektiven Reflexion über Trauer, Schuld und Hoffnung. Die Schauspielerin Antigone Akgün (Frankfurt am Main) gibt der Lyrik eine Stimme. Sie wird begleitet von einer Erhu 二胡 (wörtl. fremdes [Instrument] mit zwei [Saiten]), gespielt von Tzu-Ning Liao, deren Improvisationen im Dialog mit Mengwen Ma am Klavier den Abend klanglich erweitern.

Unser Bühnenbild greift das Motiv des „Grases“ auf – Sinnbild gleichermaßen für die im Requiem angesprochene Vergänglichkeit einerseits, aber auch als Trope für verhinderte Erinnerung, über die Gras wächst: Drei grüne Inseln im Raum, auf denen das Publikum eingeladen ist, eigene Erinnerungen (auch an das letzte Konzert unserer Reihe) festzuhalten. Im Laufe des Abends werden diese Inseln Teil einer gemeinsamen Gedenkinstallation – Ausdruck aktiven, partizipativen Erinnerns, zu dem das Konzert aufruft.

Gerahmt wird die Aufführung von Knut Nystedts (1915–2014) *Immortal Bach*, einer zeitgenössischen Transformation des Chorals „Komm süßer Tod“ von Johann Sebastian Bach, die im individuellen Innehalten und gemeinsamen Weiterschreiten der Stimmen Vergangenheit und Gegenwart, einsame Trauer und kollektiven Trost – Hoffnung – in den Klang-Dialog mit Brahms einbringt.

Das Jahreskonzept: Trotz allem!? — Hoffnung?!

Wenn wir im letzten Jahr mit unseren Konzerten der Erkenntnis nachgegangen sind, dass Heimat nicht nur gesucht und gefunden, sondern eben auch umkämpft ist¹ und uns dies derzeit jeden Tag vor Augen geführt wird, wo wir stündlich Nachrichten über das Kriegsgeschehen in Gaza und in der Ukraine hören, wo Drohnen auch in Europa Schrecken verbreiten, wo Donald Trump die Demokratie aushebelt und wo in der Taiwan-Straße der Ernstfall geprobt wird, so stellen wir fest: In der Tat, auch wir leben in finsternen Zeiten!

Doch die Angst vor dem Ende des Vertrauten und die scheinbare Unlösbarkeit all dieser Konflikte darf nicht lähmen: In unseren Projekten wollen wir, im *NeuHören* bekannter Repertoirestücke, uns dieser Verantwortung stellen, indem wir genau solche komplexen Themen aufnehmen, hinhören, uns aktiv die Schrecken vor Augen führen und so versuchen, eben nicht zu vergessen, nicht ohnmächtig zu schweigen, der Zerstörung und der Gewalt etwas entgegenzusetzen. Mit unseren Aufführungen wollen wir etwas tun, trotz allem, wollen wir (Neu-)Anfänge wagen, auch wenn sie schmerz erfüllt sind, im Angesicht von Leid und Tod: „Die mit Tränen

1 Die Dokumentationen vergangener Konzerte aus der Reihe NeuHören finden sich hier: www.youtube.com/channel/UCmbRoJ-IRPnqD_tRleZ7REQ.

säen, werden mit Freuden ernten“, ist einer der Texte, die bei Johannes Brahms in *Ein deutsches Requiem* (Satz I, Psalm 126,5–6) vertont werden.

Deshalb also stehen im Jahresprogramm 2025/26 drei oratorische Stücke, die – in „finsternen Zeiten“ – leiten und helfen wollen, die Angst vor dem Ende in Hoffnung auf den (Neu)Anfang zu kehren: Wir singen zwei Requiem-Fassungen – Mozarts *Requiem* (1791, unvollendet), Brahms' *Deutsches Requiem* (1865–68), und Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (Uraufführung 1774). In der kritischen Auseinandersetzung mit dem, was Hoffnung in unterschiedlichen Zeiten und Regionen der Welt bedeutet, suchen wir in allen drei Konzerten *Trotz allem!* das Licht. Wir laden dazu ein, in Prozessen gemeinsamen Tuns (**Gartenarbeit** bei Bach, **Erinnerungsarbeit** bei Brahms, **Aufbauarbeit** bei Mozart) den Mut für einen kritischen Optimismus (wieder) zu gewinnen.

Hoffnung in Aktion begleitet uns thematisch über alle drei Konzerte hinweg, in Form von Pflanzen, vor allem Gras, das wie Erinnerungen wächst und gedeiht, in Form von neuen Sinneseindrücken – ungehörten Klängen und Gefühlen – und in der wiederkehrenden Formel vom Licht nach dem Dunkel. Bei Brahms ist der letzte Satz „Selig sind die Toten“ musikalisch, mit Harfen und Holzbläsern, in ein verklärtes Licht getaucht. In Mozarts *Requiem* finden sich die bittenden Zeilen nach Rettung, auf dass die Menschen „...ne cadant in obscurum“ (auf dass sie nicht ins Dunkel fallen), auf dass ihnen geholfen werde auf dem Weg „in das heilige Licht“ (in lucem sanctam, IV.1 Offertorium). Im *Himmelfahrtsoratorium* sieht Carl Philipp Emanuel Bach dieser Rettung bereits ins Auge; hier heißt es: „Mein Geist, voll Furcht und Freude, bebet! Der Fels zerspringt! Die Nacht wird lichte!“ (Teil I,4).

Mit packendem, theatralischem Gestus rückt dieses Oratorium, das wir **im ersten Konzert** dieser Reihe aufgeführt haben, die Macht Gottes hinter dem Wunder der Auferstehung und Himmelfahrt Christi ins Rampenlicht. Es schreibt die damit verbundene, unhinterfragte Hoffnung, das absolute Vertrauen auf die göttliche Gewalt positiv weiter. Diese Art von Hoffnung nun war aber bereits zur Zeit der Aufklärung selbst durchaus umstritten – die Hoffnung auf die Gottgemachte, triumphale, beste aller Welten, die von Leibniz (1646–1716) erdacht worden war. Sie wurde schon zu Zeiten Carl Philipp Emanuel Bachs aus den unterschiedlichsten Perspektiven reflektiert, als naiv ins Lächerliche gezogen, ja vielfach demontiert. Entsprechend war unsere Neulesung des Stücks zu Himmelfahrt 2025 eingebettet in eine von und mit Schüler:innen gestaltete und bespielte interaktive Rauminstallation von *Gärten der Hoffnung*. In der Auseinandersetzung mit ganz unterschiedlichen Stimmen der Aufklärung, die von den Schüler:innen in die Gegenwart transportiert wurden, sollten sie dazu einladen, Hoffnung zu säen, einerseits. Andererseits aber sollten sie auch kritisch die systemischen Mächte (und damit verbunden, die Gewalt), die hinter naiven Hoffnungsgedanken stehen können, hinterfragen. In diesen Gärten, angelegt in einer Mischform des gezügelten barocken Gartens, der genau durchreglementiert und kontrolliert ist, und des natürlich angelegten Landschafts-Gartens der Aufklärung, der mit Ideen von Freiheit und Fortschritt verbunden wird, haben wir eingeladen zur aktiv-durchdachten **Gartenarbeit**, bei der wir einerseits Hoffnung säen, aber auch immer wieder Spreu vom Korn trennen, Unkraut ausmachen und also andererseits Hoffnung kritisch hinterfragen wollten.

Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!

Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn

Deutet auf Unempfindlichkeit hin. Der Lachende

Hat die furchtbare Nachricht

Nur noch nicht empfangen.

Bertolt Brecht (1898–1956): „An die Nachgeborenen“

Es braucht viel Mut, will man positiv auf die Welt blicken. Auch heute sehen wir das, was Brecht so treffend formuliert: Die „glatte Stirn“, die Ignoranz, Naivität und „Unempfindlichkeit“ symbolisiert; „Das arglose Wort ist töricht.“ Sich einer negativen Weltanschauung in den Weg zu stellen, bedarf einer bewussten, einer

aktiven Entscheidung. Brecht fordert entsprechend Erinnerungsarbeit als Voraussetzung für Hoffnung, bleibt aber skeptisch, ob und wie der Weg in eine bessere Zukunft zu gestalten sein wird, warnt vor der Gewalt auch der Gerechten: „Auch der Zorn über das Unrecht / Macht die Stimme heiser [...] Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit / Konnten selber nicht freundlich sein.“ Und doch: „Wer könnte atmen / ohne Hoffnung“ fragt Rose Ausländer in einem ihrer Gedichte.

Die Frage, ob und wie man sinnvoll und aktiv hoffen darf und kann, wird deswegen in unserem **zweiten Konzert**, bei Johannes Brahms, der selbst – typisch für seine Zeit – ein Skeptiker war und sich vom vorgegebenen Glauben der Kirche emanzipierte, also auf's Neue gestellt: Christus, der Erlöser, kommt in seinem *Deutschen Requiem* als solcher gar nicht vor. Stattdessen wählt Brahms seine (Bibel-)Texte für das Requiem selbst aus und schafft damit, im Angesicht des Todes seiner Mutter, einerseits ein sehr persönliches Werk, das andererseits aber kollektive Erinnerung fordert und fördert. Der Tod mag in diesem Requiem zwar am Ende stehen, doch die Trauer um dieses Ende wird gewandelt in einen reflektierenden, rückschauenden (Neu-)Anfang. Die geduldig getragene Erdenlast führt, in den von Brahms gewählten Texten, den Menschen schließlich in eine Zukunft des Gedenkens: von der Mühsal des Lebens in den Frieden der Erinnerung. Brahms gestaltet sein *Deutsches Requiem* also nicht als Trauermusik, sondern zum Trost derer, „die da Leid tragen“, als eine von Ernst, Würde und Zuversicht inspirierte Musik für die Lebenden. In unserer Aufführung wird dieser Gestus, gleichzeitig subjektiv und menschlich, im Dialog mit Texten von Bertolt Brecht und Paul Celan umgesetzt, die uns die Verantwortung zur aktiven **Erinnerungsarbeit** auf unterschiedliche Weise antragen.

Auch musikalisch beginnen wir einen kritisch reflektierenden Dialog, indem wir mit dem „deutschen“ Brahms andere musikalische Stimmen, fremde Instrumente und Klänge debattieren lassen, die er so nicht gekannt haben wird und die sein Requiem mit dem von Wolfgang Amadeus Mozart verbinden, das im **dritten Konzert** zur Aufführung kommen wird: Hier werden, in der **Aufbauarbeit** an seinem Fragment gebliebenen Requiem, nicht nur die Erhu, sondern noch ganz andere Instrumente auftauchen. So spannen wir, bildlich, zeitlich und musikalisch einen Bogen, bauen Brücken zwischen den drei Programmen des Jahres.

Die von Mozart unvollendet hinterlassene Fassung wird uns zum Anlass für Spurensuche: Das Fragment bleibt Fragment, wie das individuelle Leben immer auch nur Fragment sein kann und also immer den Anschein erwecken wird, unvollständig zu sein. Doch genau dieses Unvollständigsein verbirgt Alternativen und Möglichkeiten, lässt Raum zur Neukomposition: Leere schafft Platz für Neues. Sukzessiv verweben sich in unserer Aufführung ungewöhnliche Klänge und „neuartige“ Instrumente. Zunächst subtil als kaum bemerkbare Irritationen, irgendwann deutlicher werdend, wachsend, Raum einnehmend, von klanglich hintergründig zu klanglich vordergründig, lösen diese Instrumente und Klänge die des „Originals“ ab und auf, schließen an, denken hörbar weiter, in einer gemeinsamen Improvisation, die einzelne musikalische Elemente aus dem Requiem aufnimmt, um sie dann umzuschreiben, zu überschreiben, weiterzuschreiben: Die Wahl der Instrumente, der musikalischen Formen und Stile wird dem zuvor Gehörten klanglich einen NeuAnfang im (Unvoll)Ende(ten) bereiten, als wären alle einzelnen Elemente dieses Abends Fragmente, Spuren, Mosaik-Steine, die neu zusammengesetzt werden; Altes, das neu aufgebaut wird. Das Entschwinden, der „Tod“ der bekannten Musik und der damit verbundenen Musikinstrumente, erzeugt einen Möglichkeitsraum, der es erlaubt, bisher ungehörte Instrumente zu platzieren und gehörte Motive in der Erinnerung aufgreifend, weiter-(nach-)denkend in neue klangliche Welten aufzubrechen. Dem ungewohnten, unverhofften Ende wohnt also wahrlich ein hoffnungsvoller (Neu)Anfang inne, der nicht über die Abwesenheit des Etablierten hinweggehen oder sie negieren, sondern annehmen und weitertradieren wird – weil es eben nur dann weitergeht, wenn wir, trotz allem, auf dem aufbauen, was in seinen Spuren immer noch da ist: Erinnerung. Diese Art der Spurensuche beginnen wir mit den Erhu-Improvisationen in diesem Konzert. Sie reflektieren auf die Texte bei Brahms und die Lyrik von Celan und Brecht, indem sie ihnen weitere, jetzt musikalische Erinnerungsstränge aus der sinophonen Welt hinzusetzen – evokative, sehnsüchtige Liedmelodien,

-fetzen, -fragmente, aus sinophonen Protestkulturen der Gegenwart und der Vergangenheit, die zum Hinhören aufrufen: Do you hear the People sing? Erinnerung wird so zum Hauptmotiv des so Neu(ge)Hör(t)en *Deutschen Requiems*.

Das Konzert: Ein deutsches Requiem Im Angesicht des Todes—Erinnerungsarbeit mit Brahms

40

„Denn alles Fleisch, es ist wie Gras.“

Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem*, Satz II (1. Petrus 1,24)

„Komm süßer Tod, Komm sel'ge Ruh',
Komm führe mich in Frieden.“

Knut Nystedt & Johann Sebastian Bach:

Anfangszeilen aus dem Schemelli-Gesangbuch

Johannes Brahms' *Deutsches Requiem* (1865–68), das dem von Leid und Trauer geprägten Requiem der katholischen Kirche etwas entgegenzusetzen suchte, löste bereits zu seiner Zeit heftige Diskussionen aus. Unabhängig von religiöser Zugehörigkeit kann in seinen Texten aus Leid und Trauer Hoffnung und Zuversicht für den Menschen werden – in der Erinnerung an den Verstorbenen und das damit verbundene Leiden. Unser Bild des Erinnerns, als Quelle für das Handeln in der Gegenwart, schließt sich diesem Ansatz an: Erinnerung bedeutet, Bewusstsein zu erlangen, in der Gegenwart, jetzt, Verantwortung zu übernehmen, und so aktiv die Zukunft zu gestalten: Trotz allem! Hoffnung!

Im evangelisch-lutherischen Hamburg aufgewachsen, orientierte sich Brahms bei der Auswahl der Texte für sein Requiem nicht am traditionellen Kanon der Totenmesse. Stattdessen wählte er aus dem Alten und Neuen Testament der Lutherbibel vor allem jene Texte aus, die das Leben nach dem Tod und den Trost der Hinterbliebenen thematisieren: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“ (Satz V, Jesaja 66,13)

Textlich unterscheidet sich sein *Deutsches Requiem* also grundlegend von Mozarts *Requiem*. Viel näher bei Carl Philipp Emanuel Bach, vermag es ein fast optimistisches Temperament in den Raum zu pflanzen, betreibt also ganz anders seine Trauerarbeit, indem es auf das verweist, was nach dem Schmerz kommen und – *Trotz allem?! –* besser sein wird.

Das *Deutsche Requiem* verleiht der Trauer eine Stimme, die in die Zukunft hoffen und im Leid Trost finden möchte. Eine auf den Körper und seine Empfindungen fokussierte Auseinandersetzung mit dem Sterben als Teil des Lebens schwingt in den von Brahms ausgewählten Texten mit: „ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen“ heißt es in Satz II (Jesaja 35,10) als gelassene, ja beinahe rationale Beschreibung der Endlichkeit allen Lebens. Indem sie an die Toten und ihr Leben und Werk erinnern, betonen die von Brahms gewählten Texte das, was danach kommen mag: „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an. Ja der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.“ (Satz VII, Offenbarung 14,13)

Wir spielen das *Deutsche Requiem* in der Londoner Fassung für Klavier zu vier Händen. Diese von Brahms selbst erstellte Fassung für Aufführungen in kleinem Rahmen entspricht einerseits der intim-individuellen Botschaft des Werkes, besticht aber andererseits auch durch ihre poetisch-musikalische Direktheit, die deutlicher hervortretende Transparenz in den Gesangspassagen und die Zurückhaltung der Musik gegenüber dem Text. An vielen Stellen schafft diese Version, gerade in ihrer schlichten Instrumentierung im Gegensatz zur großen Orchesterfassung, eine klangliche Intensität, die das Publikum im Tiefsten zu berühren vermag. Die ungewohnte Instrumentierung wird bei uns musikalisch durch das Hinzukommen der improvisatorisch eingesetzten **Erhu 二胡** sowie die Einfassung mit **Knut Nystedts (1915–2014) Immortal Bach (1987/88)** erweitert. So entsteht eine klangliche Gegenwärtigkeit mit Tiefe und Weite, die das Publikum im Kern zu berühren vermag: Auf dass wir nicht mehr vergessen.

Dem biblisch inspirierten Trost, begleitet und gerahmt von einem ungewohnten Instrumentarium und Kompositionstechniken, die zum Innehalten, zum Neudenken, zum Erinnern aufrufen, indem sie musikalische Konventionen de- und rekonstruieren, setzen wir zwei wichtige deutschsprachige Stimmen der Vor- und Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts entgegen: Bertolt Brecht und Paul Celan. **Bertolt Brechts** Gedicht „An die Nachgeborenen“ entstand zwischen 1934 und 1938.² Es thematisiert den Konflikt zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen der Generation der Lebenden und der der Nachgeborenen: „Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut / In der wir untergegangen sind / Gedenkt / Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht / Auch der finsternen Zeit / Der ihr entronnen seid.“ Mit einem süffisant-zynischen Unterton erzeugt Brecht in drei erzählerisch anmutenden Textabschnitten ein Gefühl der Beklemmung. Der erste Abschnitt des Gedichts thematisiert die Gegenwart: „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ Die lyrische Stimme kritisiert die Unempfindlichkeit der Menschen gegenüber dem Unrecht. Das Gedicht fordert dazu auf, sich der Wirklichkeit zu stellen und nicht in Illusionen sich zu flüchten. Gleichzeitig zeigt es auf, wie schwierig das ist: „Alles das, kann ich nicht: / Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ Im zweiten Teil widmet sich das Gedicht der Vergangenheit: „So verging meine Zeit / Die auf Erden mir gegeben war.“ Bitter blickt die Stimme auf Zeiten gescheiterten Widerstands. Der Abschnitt endet mit der Erkenntnis, dass die drohende Gefahr nicht rechtzeitig abgewendet worden war: „Die Kräfte waren gering. Das Ziel / Lag in großer Ferne / Es war deutlich sichtbar, wenn auch für mich / Kaum zu erreichen.“ Im dritten und letzten Abschnitt des Gedichts wendet sich die Stimme schließlich an die Nachgeborenen und appelliert an sie, weiser zu handeln, aus den Fehlern der Vergangenheit zu lernen und nicht denselben Irrtümern zu verfallen. Sie fordert sie auf, sich für eine bessere Welt einzusetzen und dafür zu kämpfen, aber friedlich, „daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“. Gleichzeitig bittet die Stimme um Vergebung für die Versäumnisse seiner Generation. „Ihr aber, wenn es so weit sein wird /... / Gedenkt unserer / Mit Nachsicht.“

2 Eine eindrückliche Aufnahme des Gedichts in der Lesung von Bertolt Brecht selbst findet sich bei Lyrikline: www.lyrikline.org/en/poems/die-nachgeborenen-740.

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?
 [...]
In den alten Büchern steht, was weise ist:
Sich aus dem Streit der Welt halten und die kurze Zeit
Ohne Furcht verbringen
Auch ohne Gewalt auskommen
Böses mit Gutem vergelten
Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.
Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!
 [...]
Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
Verzerrt die Züge.
Auch der Zorn über das Unrecht
Macht die Stimme heiser. Ach, wir
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.

Bertolt Brecht (1898–1956): „An die Nachgeborenen“

42

Brecht schreibt „An die Nachgeborenen“, bevor das schier Unfassbare geschieht. Er schreibt, lange bevor Theodor W. Adorno formuliert: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (*Kulturkritik und Gesellschaft*, 1949), der keinen Anlass mehr für die Schönheit oder Relevanz der Kunst sah, weil auch diese im Angesicht der Gräueltaten in den Konzentrationslagern versagt und ihre Möglichkeiten verspielt hatte, der aber gleichzeitig dazu aufruft, Wunden immer offen zu halten – und Schrecken nie zu vergessen. Brecht schreibt seine Zeilen auch lange bevor das aktive Erinnern an die historische Vergangenheit und das Bekämpfen des Vergessens zu einer wesentlichen Aufgabe der Hoffnung (nicht nur in Deutschland) wurde.

Als wäre es ihm möglich gewesen, die Shoa und das Unverzeihliche vorherzusehen, markiert Brecht in seinem Text ein Danach. Heute wissen wir um die Toten und um das Leid ihrer Familien. Wir wissen um die Trauer und die kollektiven Traumata, wir wissen um die Spuren und Konsequenzen dieses politischen und menschlichen Versagens. Heute ist kaum vorstellbar, welche Zukunft sich wiederholen wird, von der wir nicht wissen, aber die wir – wie Brecht in „An die Nachgeborenen“ – ahnen können und dann erleben werden, wenn wir sie nicht aufhalten. Jetzt.

„An die Nachgeborenen“ ist damit auch ein Zugeständnis des eigenen Versagens, des Versagens einer Generation. Es verrät die Stimme der Untätigen, derer, die sich herausreden. Es ist aber auch eine (unsere?!) Stimme, die zwar aus der Vergangenheit in die Gegenwart ruft, zur Erinnerung, zum Handeln aufruft, ja, aber gleichzeitig um Verzeihung bittet für das Unvermögen, tatsächlich oder richtig, weise, gewaltlos zu handeln. Diese Ansprache bahnt sich poetisch ihren Weg in die Adern einer zukunftsgerichteten Erinnerung.

Brechts nachdenkliche lyrische Stimme, die Verzweiflung des erzählenden Ichs, könnte unsere sein: Dem individuellen, im *Deutschen Requiem* gefassten Gefühl der Trauer in Erinnerung an die Toten, wie es in Brahms' Musik zu Tage tritt, fügen wir in diesem Konzert so eine Form von kollektiver politischer Ansprache an die jeweils Jetztgeborenen hinzu, die in der historischen Vorlage, so überspitzt, wie nur ein Brecht es kann, mit dem Gestus des Aufrührens zwischen Selbstmitleid und Anprangern aktiv Raum für Hoffnung schafft, indem sie die Nachgeborenen adressiert und die Jetztgeborenen dem unangenehmen Gefühl aussetzt, zugeschaut und nicht genug getan zu haben und damit Teil des Schreckens geworden zu sein – und damit auch etwas sagt über unsere Gegenwart, die immer noch vergisst.

So schreibt auch **Paul Celan** in seinem Gedicht „Engführung“: „Wir taten ein Schweigen darüber“. Ohne dieses „darüber“ näher zu beleuchten, formuliert das lyrische Ich hier präzise und sachlich das Unter-den-Teppich-Kehren, auf dass die Zeit schon alle Wunden heile.³ Das Gedicht, das Celan zwischen Februar und November 1958 verfasste, ist die poetische Stimme eines, der nicht zugeschaut, sondern erlebt hat: die Stimme eines Überlebenden, die die Perspektive auf die Leidenden wendet und dabei abstrakt versucht, Worte für den Kraftakt des Verzeihens zu finden.

Wir hören in seinen Versen den Mangel an aktiver Erinnerung, die unzureichende Fähigkeit zur ehrlichen und selbstkritischen Aufarbeitung der Vergangenheit und die ausbleibende Wiedergutmachung: In den Abschnitten I bis V taucht immer wieder die „Asche“ auf. „Asche, Asche“ – die Erinnerung an die Toten, die unter den Teppich gekehrt wird. Wir hören eine verzweifelte Wut über jene, die hoffen, dass die Zeit alle Wunden heile, als wären die Wunden Erde, über die schon Gras wachsen könne.

Das ist ganz anders als bei Brahms, wenn es heißt „Denn alles Fleisch, / es ist wie Gras“. Der Fokus liegt auf den vergänglichen Leibern der Menschen, an die erinnert werden soll, aber vor allem auch auf deren Erlösung, eben nicht auf dem

3 Eine eindrückliche Aufnahme des Gedichts in der Lesung von Paul Celan selbst findet sich bei Lyrikline: www.lyrikline.org/en/poems/engfuhrung-159?showmodal=no.

Vergessen, dem Gras, ‚das über die Sache wachsen soll‘, sondern dem Gras, das wieder ergrünen wird: „Das Gras ist verdorret / und die Blume abgefallen.“ So heißt es da, gefolgt von dem Verweis auf die Geduld, mit der dieses verdorrte Gras auf den kommenden Regen warten kann und soll: „Siehe, ein Ackermann wartet / auf die köstliche Frucht der Erde /und ist geduldig darüber, / bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.“ (Brahms: *Deutsches Requiem*, Satz II, 1. Petrus 1,24 und Jakobus 5,7)

„Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme“ heißt es, andererseits, in den ersten Versen bei Celan. „Engführung“ beginnt also mit der Darstellung eines verlassenen, kargen, nur von Gras und Steinen geprägten Geländes, das als metaphorischer Ort der Erinnerung lesbar ist. Die Verse vermitteln eine Atmosphäre der Leere und des Verlassen-Seins, in der der Einzelne sich selbst und seiner Geschichte gegenübersteht, und fordern gleichzeitig auf, diese Leere zu füllen. Der Imperativ „Lies nicht mehr – schau! Schau nicht mehr – geh!“ fordert auf, aktiv in die Erinnerung einzutreten, diese als Ort zu verstehen, der jedem offensteht und der von jedem erlebt werden kann, ja muss. Im weiteren Verlauf des Gedichts wird dann aber die Unfähigkeit zur Kommunikation über Vergangenes thematisiert: „Sie redeten von Worten. Keines erwachte, der Schlaf kam über sie.“ Diese Zeilen verdeutlichen die Sprachlosigkeit und das Schweigen, das die Opfer des Holocausts umgibt. Das Gedicht endet mit einem Appell: „Nichts, / nichts ist verloren. / Ho- / sianna.“ Trotz der Dunkelheit und des Schmerzes ruft die lyrische Stimme hier zur Hoffnung auf, mit dem Fleh- und Jubelruf „Ho- / sianna“, das als Symbol für das Überleben und die fortwährende Erinnerung steht. Beinahe gespenstisch – hören wir doch spöttisches Lachen im „Ho-ho-“ des Hosanna – ist sein (verzweifelter?) Verweis auf Traditionen des ewigen Lichts (*lux perpetua, lux aeterna*): „die Chöre, / damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna. // Also / stehen noch Tempel. Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist verloren.“

Wirklich nicht? Subjektive Emotionalität, Verletzlichkeit, Unsicherheit, Bitterkeit, entspinnen sich in der von uns vorgenommenen Zusammenschau von Texten und Musiken – tröstend-zuversichtlich bei Brahms, zynisch-ironisierend bei Brecht, verletzlich-fragend bei Celan, und reflektierend-reflektiv in den Improvisationen mit der Erhu und bei Nystedt – in einer inhaltlich wie textlichen Dichte, die Trauer, Trost, Verantwortung und Erinnerung als Gestus der Hoffnung für eine Zukunft, die ihre Vergangenheit nicht wiederholen will und das im Dialog zwischen Musik und Lyrik multiperspektivisch erfahrbar werden lässt. Die Botschaft dieses Requiem-Abends soll darum ebenso eindeutig wie deutlich sein: im Angesicht von Ungerechtigkeit, von Gewalt, im Angesicht des Todes, muss Änderung bereits jetzt geschehen. Nicht morgen, nicht bei den Nachgeborenen. Das (Ver-)Schweigen muss enden, heute! Erinnerung muss wach bleiben. Nicht gestern, sondern heute – für ein Morgen!

Inszeniert als Konzert mit szenischer Lesung wird dieser Dialog von der Schauspielerin, Regisseurin und Brechtexpertin Antigone Akgün (Frankfurt am Main) in der Regie von Hannah Schassner umgesetzt. Das Bühnenbild greift die Natur und das Gras aus den Texten auf und bezieht sich dabei zurück auf die Gärten aus dem ersten Konzert, die *Gartenarbeit mit Bach*.⁴ Rasenflächen mit „Überbleibseln“ aus der Garteninstallation des ersten Konzerts werden im Raum verteilt zwischen das Publikum platziert. Auf den Flächen befinden sich interaktive Orte, die das Publikum dazu einladen, Erinnerungen festzuhalten. Im Laufe des Konzerts werden die unterschiedlichen Erinnerungsorte von Antigone Akgün bespielt, um sichtbar zu machen, wie viele unterschiedliche Wege des individuellen Erinnerns es geben mag, die gleichzeitig zum kollektiven Erinnern anregen sollen.

Der Rückgriff auf Materialien aus dem ersten Konzert der Reihe *Trotz allem! Hoffnung?* wird verbunden mit einem Vorgriff, die Improvisationselemente auf dem „fremden Instrument“, der **Erhu** 二胡: Antigone Akgün und ihre Rezitation wird hier durch Tzu-Ning Liao musikalisch-improvisatorisch kontrapunktiert. Ihre gemeinsamen Auftritte fungieren als Zäsuren und bieten in der so entstehenden neuartigen Klangwelt Raum für unvoreingenommene Reflexion und Neudeutung. Wie kann, im Angesicht des Todes, der Shoa, des Jetzt, des Lebens in „finsternen Zeiten“ Hoffnung, Überschwang, Lebenslust entstehen? Die lyrischen

4 Die Gartenarbeit mit Bach ist in diesem Film festgehalten: CPE Bach: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu: Gartenarbeit mit Bach, Junge Kantorei Frankfurt/Heidelberg 2025 www.youtube.com

Texte werden dabei zu Klang, zu Musik, der sich in unterschiedlichen Kombinationen in die ‚Leerstellen‘ des *Deutschen Requiems* zwischen den sieben Abschnitten einfügt. Gemeinsam mit der Erhu, deren partikulare Sonorität den wohlbekannten musikalischen Gestus bei Brahms aufrührt und neu denken lässt, tritt die Schauspieler:in in einen interaktiven Dialog mit den tröstenden Worten des *Deutschen Requiems*. Ganz im Sinne der individualistischen Manier, in der Brahms den Requiemtext behandelt, schreiben sich die Schauspieler:in und die Erhu-Spieler:in ein in dieses Requiem. Mit Brecht und Celan glauben sie nicht einfach an den Regen, der da kommen mag, den sicheren Trost, sie zeigen ihr Zögern, ihre Verzweiflung, ihre Wut. Die Erhu-Improvisationen, auch im Dialog mit dem Klavier, gespielt von Mengwen Ma, greifen dabei in einer „Engführung“ chinesischen Stils, als Variation mit Thema, auf Lied-Fragmente aus dem sinophonen Raum zurück, die Erinnerungen an das vorgeschriebene Vergessen auf beiden Seiten der Taiwan-Straße symbolisieren – und also Weißen und Roten Terror auf beiden Seiten der Taiwan-Straße und die Gewalt von Krieg und Unterdrückung in anderen Teilen der Welt gleichermaßen evozieren: Do you hear the people sing?⁵ Sie schaffen damit eine neue, verallgemeinernde und distanzierendere Ebene zur individualisierten Trauer. Gleichzeitig rufen die beiden aus Taiwan (Tzu-Ning Liao) und dem Festland China (Mengwen Ma) stammenden Musiker:innen, deren eigene prekäre Gegenwart von diesen Momenten kollektiv vorgeschriebener Amnesie mitbestimmt ist, mit ihren musikalischen Erinnerungen dazu auf: Handelt, jetzt! Auf dass wir nicht verschweigen, auf dass wir nicht vergessen!

Als partikulare Stimmen der Gegenwart, des langen 20. Jahrhundert, eröffnen diese Dialoge zwischen Brecht, Celan und dem Spiel der Erhu mit ihren Anspielungen an unterschiedliche Momente des Unrechts und der Schuld in ganz unterschiedlichen Zeiten und Orten, Wege, Erinnerungsarbeit noch breiter zu vermenschlichen, mit dem Ziel, sich in ein noch viel umfassender zu verstehendes kollektives Erinnern einzuschreiben, das immer wieder neue Ebenen eröffnet. Mit diesem Akt des Un-Silencing, greifen wir die Idee einer pluralen und aktiven Erinnerungsarbeit auf.

5 Nicht nur werden in Taiwan und in der Volksrepublik China bestimmte ‚dunkle‘ Kapitel der Geschichte mit Schweigen und Vergessen behandelt, die Geschichte(n) der jeweils anderen Seite der Taiwan-Straße werden auch sehr fragmentiert und auf bestimmte Weise verpackt erzählt und bleiben so Unknown Territories (in Anlehnung an das gleichnamige Stück von Matthew Lam für erhu und live electronics (2023): www.youtube.com/

Dramaturgische Architektur des Abends

- Nystedt: Immortal Bach
- Brahms I
- LEERSTELLE I
- Brahms II
- LEERSTELLE II
- Brahms III
- LEERSTELLE III
- Brahms IV
- LEERSTELLE IV
- Brahms V
- LEERSTELLE V
- Brahms VI
- LEERSTELLE VI
- Brahms VII
- LEERSTELLE VII
- Nystedt: Immortal Bach

Um diese aktive Erinnerungsarbeit auch dem Publikum erfahrbar zu machen, rahmen wir unseren vielstimmigen, aufrüttelnden Dialog – die zurückhaltenden trostspendenden Klänge und Texte bei Brahms, die stockend-fragenden Texte von Brecht und Celan, begleitet von der (an)klagenden **Erhu** – mit **Knut Nystedts** (1915-2014) *Immortal Bach* (1987/88), einer Transformation des Chorals von Johann Sebastian Bach „Komm süßer Tod“. Das etwa zehnminütige Werk setzt die Idee des Innehaltens, des Festhaltens und des Fortschreitens – wichtige Bestandteile von Erinnerungsarbeit, die Vergangenheit mit Gegenwart für die Zukunft

verbindet – unmittelbar erfahrbar musikalisch um: Die Partitur sieht vor, dass die Sängerinnen und Sänger in unterschiedlich definierten Etappen gemeinsam von einer Stelle aus den Choral beginnen, dass dieser gleichschwingend homophone Klang dann aber verlassen wird, aufgelöst, während jede:r Sänger:in im eigenen Tempo und mit unterschiedlicher Dynamik weitersingt, was zu dissonanten Cluster-Effekten und Schwebungen führt. An einem vereinbarten Punkt im Choral treffen die Stimmen dann wieder aufeinander – für einen kurzen Moment der Harmonie – bevor der Weg durch die Verse, die dissonanten Clusterklänge, von Neuem beginnt. Das Stück transformiert also den homophonen, harmonisch im Kollektiv fortschreitenden Chorsatz von Bach in ein immer wieder individuelles Aufbrechen, Variieren, ein enggeführtes Reflektieren und dann wieder gemeinsames Ankommen am Ende der vereinbarten improvisatorischen Abschnitte. Es schafft also immer wieder und immer wieder neu Kollektiv- und Individualgefühle: Der Einzelne tritt aus und ein aus der Klang-Gemeinschaft, er reibt sich an und mit ihr. Das musikalische Aufbrechen und Ankommen, Neuanfangen und Wiedersehen, die Suche nach kollektiver Harmonie und individueller Gestaltung spielen ineinander. Das Stück ruft so unterschiedliche Facetten von Erinnerung auf, als Reminiszenz, als Zitat, als Wiederholung, als Variation.

Im individuellen Innenhalten und kollektiven Weiterschreiten verbindet das Stück die Elemente der einsamen Trauer und des kollektiven Trosts in der Erinnerung, die in unserer Interpretation des *Deutschen Requiems* eine so große Rolle spielen. In der konstanten Veränderung des schon einmal und jetzt aber in der Improvisation immer wieder neu Gehörten und Empfundenen offeriert das Stück eine Einladung dazu, Gegebenes zu hinterfragen, eben doch nur scheinbare Wahrheiten immer wieder neu zu denken, neu zu lernen. Indem so J. S. Bachs Choral „Komm süßer Tod / Komm selge Ruh / Komm, führe mich in Friede“ konstant wiederholt und immer wieder neu transformiert wird, wird er gleichzeitig „immortal“, also „zeitlos“ und „immortal“, also „ewig“, in aktiver Erinnerung.

Mit der Rahmung durch *Immortal Bach*, durch die Stimme Akgüns als poetisches Sprachrohr des gemeinsamen Wissens um historische Realitäten, und durch die Erhu als Stimme aus der Ferne, die auf die vielen weißen Flecken in der Karte der erinnerten Gegenwart verweist, schaffen wir neue Zugänge, um Trost, Frieden und Hoffnung durch Erinnerungsarbeit zu finden. Erinnern wird hier mit Max Czollek also nicht als Zwang zur Versöhnung mit der Vergangenheit verstanden. Stattdessen bedeutet es eine offene und dynamisch geführte Auseinandersetzung mit der jeweils eigenen politischen, gesellschaftlichen und historischen Vergangenheit und Gegenwart, und zwar mit dem Zweck, daraus eine Zukunft zu gestalten, die nicht bloße Wiederholung grausamer Kontinuitäten, sondern stets auch ein radikaler Neu-Anfang sein kann.

Aber: Nur wer erinnern kann, kann neu anfangen. Wer hoffen will, darf nicht vergessen, muss die Wunden offen halten und mit diesen Wunden weiterarbeiten:

So sagt es schon Rose Ausländer in „Nicht vorüber“:

Was vorüber ist
ist nicht vorüber

Es wächst weiter
in deinen Zellen

ein Baum aus Tränen
oder
vergangenem Glück.

Wer sich nach Trost sehnt und Hoffnung sucht, muss sich erinnern. Hoffnung ist Erinnerungsarbeit, bedeutet, Zukunft zu gestalten.

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann

Mutterlicht

Mai
mein Monat
da habe ich
meine Mutter geboren

46

Sie sang JA
zu mir

Maikäfer
tanzen noch immer
um ihr Licht

Als ich
aus der
Kindheit floh
erstickte
mein Glück
in der Fremde

Als ich
im Ghetto
erstarrte
erfror
mein Herz
im Kellerversteck

Ich Überlebende
des Grauens
schreibe aus Worten
Leben

Rose Ausländer (1901–1988)

Johannes Brahms

47

Ein deutsches Requiem ist das umfangreichste Werk von Johannes Brahms (1833–1897). In seiner endgültigen Form mit sieben Sätzen wurde es am 18. Februar 1869 in Leipzig uraufgeführt. Für den Komponisten bedeutete das Requiem den künstlerischen Durchbruch.

Bereits am 1. Dezember 1867 waren die ersten drei Sätze in Wien aufgeführt worden, hatten aber gemischte Reaktionen hervorgerufen. Begeisterter waren Kritiker und Publikum am Karfreitag des Jahres 1868, als Brahms das *Deutsche Requiem* im Bremer St.-Petri-Dom dirigierte. Nach dieser Aufführung fügte er den fünften Satz, „Ihr habt nun Traurigkeit“, ein.

Nach dem Erfolg des *Deutschen Requiems* in Leipzig folgten noch im selben Jahr Aufführungen in Köln, Hamburg, Münster, Weimar, Basel und Zürich und einem Dutzend weiteren Orte, wenige Jahre später in London, St. Petersburg und Paris. Innerhalb von zehn Jahren wurden das *Deutsche Requiem* an die hundert Mal aufgeführt.

Johannes Brahms arbeitete über zehn Jahre an seinem Requiem. Für den zweiten Satz verwendete er Motive aus einer d-Moll-Klaversonate, die er bereits Mitte der 1850er Jahre geschrieben hatte. In den Jahren 1860 und 1861 notierte er die Bibelstellen aus der Luther-Übersetzung, die er für das Requiem vertonen wollte. Brahms, der im evangelisch-lutherischen Hamburg geboren und aufgewachsen war, orientierte sich dabei nicht an der Liturgie der katholischen Totenmesse, sondern wählte Texte frei aus dem alten und dem neuen Testament. Im Mittelpunkt stand für ihn dabei der Trost der Hinterbliebenen, weniger die Bitte um den Seelenfrieden des Verstorbenen.

Im Sommer 1862 zog Brahms zunächst von seiner Heimatstadt nach Wien, wo er im darauffolgenden Jahr zum Chormeister der Wiener Singakademie berufen wurde. Erfahrungen als Chorleiter brachte er aus Detmold und Hamburg mit, wo er einen Frauenchor gegründet hatte. Die Arbeit bei der Singakademie nahm ihn aber so in Anspruch, dass er kaum Zeit für künstlerische Arbeit fand. Zudem waren ihm die organisatorischen Aufgaben des Konzertbetriebs zuwider, sodass er die Stelle bei der Singakademie nach der Konzertsaison 1864 wieder aufgab und zunächst nach Hamburg zurückkehrte.

Dort beschäftigte Brahms der Streit zwischen seinen Eltern. Dass der Vater, Kontrabassist und Hornist, beim Üben unter den beengten Wohnverhältnissen wenig Rücksicht auf seine 17 Jahre ältere und bereits gebrechliche Frau nahm, trug nicht zum Familienfrieden bei. Als die Eltern sich schließlich trennten, blieb Brahms' unverheiratete und chronisch kranke Schwester Elise bei der Mutter, die beide nun auf die finanzielle Unterstützung des Komponisten angewiesen waren.

Im Februar 1865 – Johannes Brahms war inzwischen wieder in Wien – starb seine Mutter im Alter von 75 Jahren. Ihr Tod war für Brahms der Anlass, die Arbeiten am Requiem zu intensivieren. Das Frühjahr und den Sommer des Jahres 1866 nutzte er, um das Werk fertigzustellen. In Karlsruhe, in der Wohnung seines Freundes Julius Allgeyer, Kupferstecher und Fotograf, fand er die nötige Muße für die ersten Sätze. Die letzten Sätze schrieb er in Winterthur in der Schweiz und in Lichtenthal bei Baden-Baden, wo Clara Schumann, der Brahms eng verbunden war, zu der Zeit ein Sommerhaus besaß. Clara Schumann erwähnte den Namen „deutsches Requiem“ zum ersten Mal, in einem Tagebucheintrag aus dem August 1866. In einem Brief an den Komponisten schrieb sie über das Requiem noch vor der ersten Aufführung: „Es ist ein ganz gewaltiges Stück, ergreift den ganzen Menschen in einer Weise wie wenig anderes.“

Frauke Zbikowski

Nach dieser Sintflut

Nach dieser Sintflut
möchte ich die Taube,
und nichts als die Taube,
noch einmal gerettet sehn.

48

Ich ginge ja unter in diesem Meer!
flög' sie nicht aus,
brächte sie nicht
in letzter Stunde das Blatt.

Ingeborg Bachmann (1926–1973)

Knut Nystedt

49

Knut Nystedt (1915–2014) war ein norwegischer Komponist, Organist, Dirigent und Chorleiter. Er gilt als der wichtigste Komponist Norwegens des 20. Jahrhunderts. Nystedt komponierte für Orgel und Orchester, etwa drei Viertel seiner Kompositionen jedoch sind geistliche Chorwerke. Dabei vertonte er bevorzugt Bibeltexte. Als prägendes Erlebnis für seine Laufbahn als Musiker beschrieb Nystedt in seinen Erinnerungen eine Aufführung der *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach unter der Leitung seines Lehrers Arvid Sandvold, an der er im Jahr 1937 teilnahm.

Nystedt kam im Jahr 1915 in Oslo zur Welt, damals noch Kristiania genannt. In seiner Familie spielten der christliche Glaube und klassische Musik eine große Rolle im Alltag. Mit neun Jahren bekam Nystedt den ersten Klavierunterricht. Ab zwölf nahm er Unterricht am Osloer Konservatorium und wechselte nach kurzer Zeit zur Orgel. Ebenfalls mit zwölf Jahren trat er einem Knabenchor bei, wo er schnell zum Solosänger aufstieg. Später sang er im Osloer Philharmonischen Chor, was sein Interesse an Chorleitung weckte. Neben seinem Klavier- und Orgelstudium nahm Nystedt Unterricht in Komposition und Dirigat. Seinen Lebensunterhalt bestritt er in dieser Zeit, indem er Klavierstunden erteilte und mehrere Chöre und Laienorchester leitete. Als Organist arbeitete er bereits ab 1932 bei verschiedenen Kirchengemeinden.

Während des Zweiten Weltkriegs, als Norwegen von der deutschen Wehrmacht besetzt war, schrieb Nystedt sein erstes großes Oratorium. Als Grundlage wählte er alte norwegische Kirchenlieder. Erst viel später, in den 1980er Jahren, vertonte er deutsche Texte wie in *Immortal Bach* aus Johann Sebastian Bachs Kantate „Komm süßer Tod“. Dieses Stück dirigierte er in seinem letzten Konzert im Jahr 1990.

Das Stück ist, Kerstin Behnke folgend, eines der Schlüsselwerke der neuen Chormusik: Unterschiedliche, um das Publikum herum verteilte Choristen singen den Anfang des geistlichen Lieds „Komm, süßer Tod“ von Johann Sebastian Bach aus dem Schemelli-Gesangbuch zunächst im schlichten Satz gemeinsam. In einem zweiten Durchgang dehnt Nystedt die Länge der Einzeltöne und lässt alle Sänger erst an den Zeilenenden jeweils innehalten und wieder zusammenfließen. Es entstehen sich langsam verdichtende und wieder klärende Ton-Cluster, suchende Verzweiflung und harmonisierender Trost. Durch den zu Beginn schlichten Vortrag des Bach-Chorals mit seinem ins Jenseits weisenden Text kann bereits ein Gefühl sanfter Ergriffenheit entstehen. Wenn in der Wiederholung Text und Musik vor den Ohren zu zerfließen scheinen, geraten förmlich Zeit und Raum ins Schwimmen.¹

Im Jahr 1947 ging er mit einem Stipendium des norwegischen Komponistenverbandes in die USA, wo er unter anderem Komposition bei Aaron Copland studierte. Auch später hielt er sich mehrfach in den USA auf, um zu lehren, zu komponieren und Konzerte zu geben.

Zurück in Norwegen, im Jahr 1950, gründete Nystedt „Det Norske Solistkor“, ein Vokalensemble, das in der Lage war, anspruchsvolle zeitgenössische Musik aufzuführen. 40 Jahre lang blieb Nystedt dessen künstlerischer Leiter. Viele Uraufführungen seiner Chorstücke übernahm später auch der Chor der Kirche im Osloer Stadtteil Torshov, wo Nystedt von 1955 bis 1982 als Kirchenmusiker arbeitete.

Im Jahr 1985 musste Nystedt aus Altersgründen seine Stellen als Organist, Dirigent und Dozent aufgeben. Danach konzentrierte er sich aufs Komponieren, bis im Jahr 2004 seine Sehkraft nachließ. Im Jahr 2014 starb Nystedt 99-jährig in seiner Heimatstadt.

Frauke Zbikowski

1 Kerstin Behnke: „Mit allen Wassern gewaschen. Zeitgemäße Musik für Chor a cappella, die Sie kennen sollten“. In: Neue Zeitschrift für Musik 4/2022, S. 34

NeuHören

50

Das zentrale Anliegen der Jungen Kantorei lässt sich mit dem Begriff *NeuHören* zusammenfassen. Wir möchten unsere Zuhörer mit begeisternden musikalischen Darbietungen verwöhnen, ohne sie als rein passive ‚Klangempfänger‘ zu verstehen. Wir wollen unser Publikum aufhorchen lassen, indem wir alte Hörgewohnheiten durchbrechen, neue Medien einsetzen, ungewöhnliche künstlerische Konstellationen wagen oder gesellschaftspolitische Themen der Gegenwart mit den dramatischen und musikalischen Inhalten der Werke verflechten. Auf diese Weise öffnen wir die Grenze zwischen Mitwirkenden und Publikum und machen Musik auf eine bisher ‚unerhörte‘ Weise erlebbar. Ausgang unseres Konzeptes ist die Erfahrung, dass Repertoirestücke, aufgeführt mit hoher künstlerischer und musikalischer Qualität, zwar immer wieder ein tiefgreifendes Erlebnis sind, dass aber andererseits — nicht selten sogar aufgrund der häufigen Aufführungen und unzähligen Einspielungen — das Bewusstsein für die Einmaligkeit, die Brisanz oder auch die elementare und erschütternde Botschaft dieser Werke in ihrem historischen Kontext verloren gegangen ist. Wir fügen daher in den Aufführungen Elemente hinzu oder kombinieren Teile der Musik mit anderen (musikalischen, visuellen, tänzerischen) Textwelten oder szenischen Elementen, die es ermöglichen, die Botschaft der Originalkomposition neu zu reflektieren und zu fokussieren und so neu zu hören.

Mit *NeuHören* will die Junge Kantorei einerseits das ‚klassische‘ Konzertpublikum ansprechen und ihm die Chance eröffnen, Hörgewohnheiten für überlieferte Werke des Konzertrepertoires zu reflektieren. Es ist ein Angebot, eben diese Hör-, Seh- und Denkgewohnheiten aufzubrechen. Andererseits ist es die dezidierte Absicht dieser Idee, unsere Konzerte für ein neues, auch ein jüngerer Publikum attraktiv zu machen, das durch die erweiterten Sichtweisen, durch die neuen ästhetischen Verknüpfungen, die wir in unsere Konzertprojekte einbauen, und durch die aktive Beteiligung von Jugendlichen verstärkt und intensiver angesprochen werden soll.

Drei Wege zur Jungen Kantorei

51

Wenn Sie die Musik der Jungen Kantorei schätzen und ihre weitere Arbeit unterstützen möchten, freuen wir uns sehr, Sie in unserem Freundeskreis begrüßen zu dürfen. Der 2014 gegründete *Freundeskreis Junge Kantorei e.V.* unterstützt die Arbeit des Chores finanziell. Er wird maßgeblich von den langjährigen ehemaligen Vorsitzenden der Jungen Kantorei, Dr. Armin Krauter und Prof. Dr. Richard Wiese, betreut und weiterentwickelt.

Als Mitglied des Freundeskreises helfen Sie durch Spenden in selbst gewählter Höhe, den Ausbau der künstlerischen Arbeit mitzufinanzieren. Sie erhalten regelmäßig Informationen über die kommenden Konzerte, können bei Bedarf über uns Karten reservieren und erhalten alle verfügbaren CDs der Jungen Kantorei zum Subskriptionspreis. Kontaktieren Sie uns gerne, zum Beispiel unter freundeskreis@junge-kantorei.de. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/unterstuetzen/freundeskreis.

Wenn Ihnen unsere Konzerte am Herzen liegen und Sie uns als Privatperson oder als Unternehmen fördern möchten, können Sie Sponsor unserer Konzerte oder Konzertpate werden. Gerne treffen wir mit Ihnen individuelle Vereinbarungen für Ihre Unterstützung der Jungen Kantorei. Senden Sie eine E-Mail an Dr. Michael Weise unter kulturfoerderung@junge-kantorei.de – wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung – oder kontaktieren Sie uns telefonisch. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/unterstuetzen/sponsor-werden.

Sie sind herzlich willkommen, bei uns mitzusingen. Die Junge Kantorei probt in selbstständigen Gruppen in zwei Städten ein allen gemeinsames Programm, das zusammen aufgeführt wird. Wir führen keine Aufnahmeprüfung durch, wünschen uns jedoch Chorerfahrung und vor allem eine hohe Bereitschaft, Zeit und Energie in die detaillierte Erarbeitung und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Chorwerk zu investieren.

Wir freuen uns, Sie kennenzulernen.

Probentermine und -orte:

Heidelberg: Mittwoch, 20–22 Uhr, CATS Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien, Voßstraße 2, 69115 Heidelberg.

Frankfurt: Donnerstag, 20–22 Uhr, Evangelische Nazarethgemeinde, Feldscheidenstraße 36, 60435 Frankfurt am Main.

IMPRESSUM

Dies ist ein Konzertprogrammheft der Jungen Kantorei e. V. aus dem Jahr 2025.

Geschäftsstelle: Michael Weise, Handschuhsheimer Landstraße 100/3, 69121 Heidelberg

Redaktion: Susanne Lehmann, Barbara Mittler

Gestaltung: Tobias Stier

© Eine Produktion der Jungen Kantorei e.V. 2025

Die Gedicht-Texte sind verfügbar bei Projekt Deutsche Lyrik, herausgegeben von Fritz Stavenhagen (www.deutschelyrik.de).

Unsere nächsten Konzerte:

Mozart: Requiem

Frankfurt a. M., Wartburgkirche: **15. 05. 2026**

Hanau, Congresspark: **16. 05. 2026**

Heidelberg, Neue Aula der Universität: **17. 05. 2026**