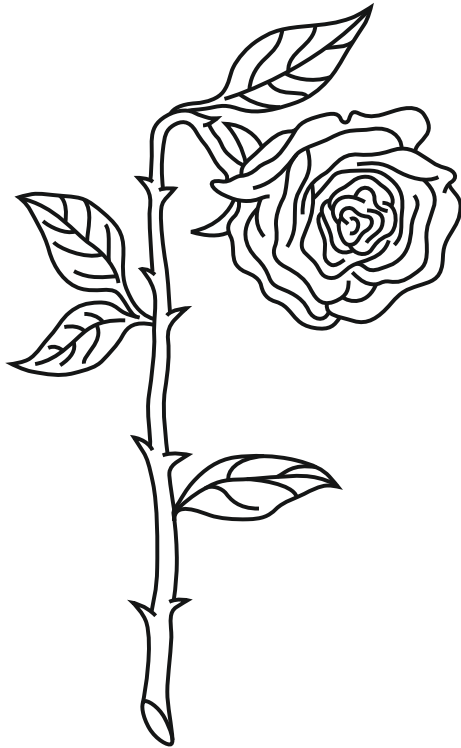


EVA-MARIA HOCHKIRCHEN, GERARDO SCHEIGE  
UND JAN SÖFFNER (HRSG.)

# **STIMMUNGEN DES TODES UND IHRE BESTIMMUNG**

Theorie und Praxis im Dialog

---



MORPHOMATA

---

Stimmungen des Todes scheinen einer Bestimmung zu widerstreben. Dennoch eignet ihnen eine Bestimmtheit, die über den Tod oft mehr preiszugeben vermag als das diskursive Wissen.

Lassen sich Stimmungen des Todes bestimmen? Die Rede über Stimmungen ist meist abstrakt und allgemein, gekennzeichnet von diffuser Metaphorik. Doch sind Stimmungen etwas sehr Präzises. Oft genügt eine unmerkliche Nuance einer Geste, eines Tonfalls, in der Beleuchtung eines Raumes, um eine Stimmung umschlagen zu lassen. So lassen sich praktische Kompetenzen ausbilden, mit Stimmungen umzugehen, sie zu evozieren – auch, wenn es um ein so sensibles und schwer fassbares Phänomen wie den Tod geht. Der Band lässt in Interviews alltägliche Arbeit mit Todesstimmungen auf philosophische Theorie, künstlerischen Umgang auf abstrakte Durchdringung treffen.

HOCHKIRCHEN, SCHEIGE, SÖFFNER (HRSG.) –  
STIMMUNGEN DES TODES UND IHRE BESTIMMUNG



**MORPHOMATA**

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG

BAND 25

HERAUSGEGEBEN VON EVA-MARIA HOCHKIRCHEN,  
GERARDO SCHEIGE UND JAN SÖFFNER

**STIMMUNGEN DES TODES  
UND IHRE BESTIMMUNG**

Theorie und Praxis im Dialog

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige und Jan Söffner

Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk

Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5810-0

---

# INHALT

Einleitung	7
KATHARINA POGGENDORF-KAKAR, JAN SÖFFNER Teilnehmende Beobachtung	23
RUTH MARIA KORTE, OLIVER KRÜGER, GERARDO SCHEIGE, OLIVER WIRTHMANN Bestattungskultur	37
JAN SÖFFNER, HEINER WENIGER Seelsorge	49
EVA-MARIA HOCHKIRCHEN, MARIA JONAS Marienklagen	61
DORIS KOLESCH, SIGNA KÖSTLER Todesstimmungen in Performances	75
MARK ANDRE, JIN HYUN KIM, GERARDO SCHEIGE, WALTER SIEGFRIED Klangliche Todesstimmungen	83
Zitierte Literatur	96
Autorenverzeichnis	98





---

## EINLEITUNG

Die Zeitschrift *New Scientist* widmete dem Tod am 20.10.2012 eine Spezialausgabe mit dem Titel *Death. Inescapable – Universal – Uplifting*. Das letzte Wort »Uplifting« – übersetzt erhebend oder erbaulich – war offenbar allein dem journalistischen Schreibprinzip geschuldet, dass das letzte Wort einer solchen Reihung irgendetwas Überraschendes bieten sollte. Erbaulich geht es in den Beiträgen nicht zu. Man liest, wie lax in der Praxis mit der Definition des Hirntods umgegangen werde, erfährt chemisch präzise, wie sich die Zersetzung eines Toten ereignet. Religion wird auf das Verlangen nach Unsterblichkeit zurückgeführt, das man aber auf diese Weise nur illusorisch stillt. Auf wissenschaftlich nachweisbare Weise (also indem man nicht stirbt), sei Unsterblichkeit jedenfalls nicht zu erreichen.

Der einzige Beitrag, den man vielleicht »uplifting« nennen könnte, hat derweil nichts mit Menschen zu tun. Ein Team von Verhaltensforschern hatte es der Schimpansin Pansy gestattet, unter ihren Mitaffen zu sterben (anstatt sie, wie es bei gefangenen Primaten üblich ist, aus der Gruppe zu entfernen und einzuschläfern). So starb Pansy 2008 in Gemeinschaft ihrer Tochter Rosie und ihrer zwei Freunde Blossom und Chippy, die offenbar sehr liebevoll mit ihr umgingen. Als Pansy nicht mehr atmete, griffen die anderen Schimpansen ihre leblosen Glieder und untersuchten ihren Mund. Chippy schlug ihr sanft auf die Brust, als wollte sie sie wiederbeleben. Rosie wachte die Nacht beim Leichnam.

Es fällt schwer, eine solche Szene mit dem gebührenden Abstand zu erzählen. Stark ist der Drang, mitzufühlen und dabei zu vergessen, dass wir nicht wissen, wie es sich anfühlt, ein Schimpanse zu sein, der seine Mutter verloren hat. Wer an die Schwierigkeiten denkt, auf die man stößt, wenn man an den Todesritualen einer fremden Kultur teilnehmen muss, wird den unwillkürlichen Fehler einer unüberlegten Vermenschlichung allerdings leicht begreifen. Im Umgang mit fremden Menschen misslingt es nur zu leicht, eine gemeinsame gefühlte Basis herzustellen – und das obwohl sie uns doch näher sein müssten, als Tiere es sind. Mit Menschen

einer anderen Kultur misslingt die gefühlte Kohärenz, die man mit den Schimpansen herzustellen glaubt; es misslingt, sich dort einzufinden, wo man nicht lange nachdenken, nicht ergründen, nicht deuten und keine mentalen Modelle bilden muss. Anders als bei den Schimpansen bleibt man bei fremden Menschen oft beobachtend, deutend und rätselnd zurück, fühlt sich wie jemand, der vom Tod und vom Sterben eben nur Fragen nach der Definition des Hirntods oder der chemischen Zersetzung von Leichen beantworten kann, wie jemand, der von der jeweiligen Religion und den jeweiligen Ritualen nur zu sagen hat, dass es sich bei ihnen um eine Illusion handle, die dem Verlangen nach Unsterblichkeit entspringe. Dabei gibt es kaum etwas, das eine so schale Stimmung hinterlässt (und das einem im Angesicht eines Sterbenden so übel genommen werden kann), wie eben diese beobachtende Haltung.

Warum können Affen also zu besseren Projektionsflächen unseres eigenen Mitfühlungsbedürfnisses werden als Menschen? Die Antwort auf diese Frage führt zu der Frage nach den Stimmungen und der kulturellen Arbeit an diesen Stimmungen. Todesstimmungen sind unter Menschen extrem ausdifferenziert; eine adäquate Einstimmung erfordert Übung und Sozialisation, während diese ausdifferenzierende Arbeit an den Stimmungen die Einstimmung Fremder behindert und bei ihnen einen beobachtend-distanzierten Blick geradezu erzwingt. Affen indes halten keine extravaganten Rituale ab, spielen keine uns fremde Musik, in deren Harmonien und Gefühlswelten man sich kaum einfinden kann, haben höchstwahrscheinlich keine merkwürdigen Jenseitsvorstellungen. Genauer betrachtet macht das Fehlen all dieser Dinge die Fremdheit zwar nur noch größer (womit sich auch das letzte Moment aus den Beiträgen des New Scientist verliert, das sich »uplifting« hätte nennen lassen), aber um dies zu verstehen, muss man die Situation eben erst genau betrachten – man muss dem Impuls widerstehen, sich einzustimmen und mit den Affen mitzufühlen, deren Gesten eine so gute Projektionsfläche abgeben, deren eventuelle äffische Stimmung so leicht von Menschen überstimmt werden kann, weil Menschen dazu neigen, alles auf sich einzustimmen und sich mit allem einzustimmen, ja weil es ihnen geradezu unmöglich ist, nicht gestimmt zu sein: Als körperliche Wesen befinden sich Menschen immer in einer Verfasstheit, die zugleich sinnlich und emotional, handelnd und erkennend ist.

Die Etymologie des Wortes Stimmung verdeutlicht dabei eine äußerst umfassende Anlage: Der Terminus lässt sich aus der musikalischen Praxis herleiten und bezieht sich auf den Vorgang des Stimmens von Instrumenten. Technisch gesprochen geht es um die adäquaten akustischen

Proportionen innerhalb eines Instruments sowie um sein Verhältnis zu anderen Instrumenten, also: um ihre gegenseitige Einstimmung, ihr gemeinsames Schwingen, ihren angemessenen Zusammenklang. An diese Etymologie knüpft Leo Spitzer bereits in *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«* an und stellt die Einzigartigkeit des deutschen Wortes heraus: Weder das französische ›humeur‹/›atmosphère‹, das englische ›mood‹ noch andere Vokabeln komprimieren wie das Wort Stimmung eine Tradition der Sphärenharmonien mit der harmonischen Theorie der Obertöne und schließlich mit einer zugleich subjektiven und atmosphärischen Emotivität (vgl. Spitzer: 1963, 5–7). Im Wort ›Stimmung‹ hingegen wird die Theorie, dass die Ordnung der Welt und der Himmelskörper eine für leibliche Ohren meistens unhörbare Musik hervorbringe (eine Lehre, die Spitzer von Pythagoras über Boethius bis zu Thomas von Aquin im Mittelalter auffaltet) zum Vorbild einer unterschweligen atmosphärischen Emotivität: Wie die astrologischen Konstellationen der Sterne und Planeten in der Theorie der Sphärenharmonie die Welt durchwirken, das Geschick der Menschen lenken, ihre Physiologie und Psychologie beeinflussen, so bezeichnet auch das Wort Stimmung einen Einklang: Stimmungen sind keine innerlichen Emotionen, die auf eine äußere Welt reagieren – sie sind Emotionen, die mit der Welt mitschwingen, so wie eine Gitarrensaite mit den ihr entsprechenden Frequenzen im Raum mitschwingt. Spitzer versucht dabei die musikalische Etymologie des Begriffs Stimmung und aller verwandten Begriffe (etwa Konzert/ieren, Temperament und vieles mehr) zur Erkenntnisquelle über die bezeichneten Gegenstände zu machen (vgl. ebd., 64–74). Entscheidend ist für ihn die Tatsache, dass das deutsche Wort Stimmung subjektives Empfinden und objektive Außenwelt nicht voneinander scheidet – ja sogar den Gegensatz von Subjektivität und Objektivität gar nicht erst aufkommen lässt. Dazu noch einmal Spitzer selbst: »The Frenchman can neither say \*l'humeur d'un paysage nor \*mon atmosphère [...], whereas the German has at his disposal both ›the Stimmung of a landscape‹ and ›my Stimmung‹.« (Ebd., 5.)

Tatsächlich war die Theorie der Sphärenklänge ebenso geeignet, eine solche Unterscheidung von Subjektivem und Objektivem zu unterlaufen. So proklamierte die Theorie der Sphären- oder Weltharmonie einen kosmischen, jenseitigen Zusammenklang, der die diesseitige Welt musikalisierte: eine unterschwellige eigentliche Ordnung, die dem innerweltlichen Chaos unterlag. Die Harmonie des (Makro-)Kosmos korrespondierte zudem mit der des menschlichen Mikrokosmos; also der Ganzheit von Geschick, Leib und Seele der einzelnen Menschen. Und nur vor diesem

Hintergrund konnte ›Stimmung‹ zur Metapher für eine Art unterschwellig spürbare Ganzheit werden, die der Vielheit jeweiliger Sinneserscheinungen eine einende Tönung geben kann. Spitzer selbst war der Ansicht, dass diese Tradition in der Moderne, die jedwedes Empfinden in einem Subjekt verortete, das einer von ihm selbst geschiedenen Außenwelt gegenüberstehe, zu einem Ende gekommen sei. Gerade der Stimmungsbegriff Martin Heideggers schien ihm diesen Schritt zu vollziehen (vgl. Jacobs: 2013, 51–53), was aber eine Ansicht ist, die einer genaueren Lektüre nicht standhält (so gern auch wir uns von einem Philosophen distanzieren würden, dessen Stimmungsbegriff wir mühsam und sorgfältig wieder von jenem nationalsozialistischen Begriff des Lebensraums zu trennen haben, mit dem er sich in Heideggers späterer Philosophie zu amalgamieren schien). Auch für Martin Heideggers existentialphilosophischen Stimmungsbegriff ist die Überwindung einer Dichotomie von Innen und Außen maßgeblich. In *Sein und Zeit* (§ 29) sind Stimmungen der entscheidende Ausdruck dessen, was er »Befindlichkeit« nennt: ein Wort, das objektive Verortung und subjektive Haltung, Bestimmung in einem allgemeinen Bezugssystem und persönliche Gestimmtheit miteinander vereint (›x *befindet* sich in y‹ versus ›Auf x's *Befindlichkeiten* kann ich keine Rücksicht nehmen‹). Stimmungen sind für Heideggers Begriff der Befindlichkeit schon deshalb so zentral, weil für ihn das »Dasein je schon immer gestimmt ist« (Heidegger: 1997, 134). Dieses unvermeidliche Gestimmt-Sein, diese Unmöglichkeit *keinerlei* Stimmung aufzuweisen, macht Stimmungen für Heidegger zu einer Form der Daseinshermeneutik: Indem das Dasein gestimmt ist, ist es bereits erschlossen. Damit ist nicht gesagt, dass es auch schon *erkannt* wäre: Stimmungen erschließen keine Wissensgegenstände, sie ergeben sich nicht im »Hinblicken« auf Vorhandenes, sondern sind geradezu die Kehrseite jedes Hinblickens; sie weichen dem beobachtenden Blick aus.

Dieser Gedanke mag nun seinerseits sehr unbestimmt und vage erscheinen – und darauf hat unter anderem David Wellbery in seinem sehr empfehlenswerten Überblick zum Begriff der Stimmung hingewiesen (Wellbery: 2003, 703–733). Doch sollte man die etwaige Vagheit der begrifflichen Definition nicht zum Anlass nehmen, Stimmungen selbst für unpräzise zu halten. Wie präzise sie sind, tritt nicht nur an der gewöhnlichen Alltagserfahrung zutage, wie wenig genügt, um eine behagliche Stimmung umschlagen zu lassen – es tritt auch an der Börse zutage und ihrer Empfindlichkeit für monetäre Stimmungen: Was derzeit im Rahmen der Big Data Analysis unternommen wird, um über die Anzahl bestimmter auf Google, Facebook und Twitter verwendeter Wörter solche kollektiven Stimmungen seismographisch zu erheben, zeugt von einem

erheblichen ökonomischen Interesse an der Präzision von Stimmungen. Kaum ein Missverständnis könnte also größer sein, als dasjenige, Stimmungen für etwas Unpräzises, Diffuses (und folglich Metaphysisches oder gar Esoterisches) zu halten.

In der Tat ist in Heideggers Nachfolge vieles geschehen, das es erlaubt, die Phänomenologie und vor allem die Funktion der Stimmungen klarer in den Blick zu nehmen. Ein erster Anhaltspunkt lässt sich hier bei Otto Friedrich Bollnow ausmachen, der versucht, Stimmungen klarer von Gefühlen abzugrenzen und phänomenologisch zu ergründen. Unter Verweis auf Heideggers Existenzphilosophie unterscheidet er Gefühle als (objekt-)gerichtete Emotionen (Furcht vor der Dunkelheit, Freude über einen Besuch) von Stimmungen (wie Angst, Fröhlichkeit), die keinen bestimmbaren Gegenstand haben (Bollnow: 1941, 19–20). So subordiniert er beide Begriffe: »Die Gefühle entwickeln sich [...] erst auf dem Boden eines ihnen vorgegebenen allgemeinen Stimmungsuntergrunds und sind in ihrer Eigenart von diesen bedingt.« (Ebd., 20.) Dieser »Stimmungsuntergrund« ruhe nicht allein im jeweils gestimmten Individuum – wie Bollnows Emotionsbeispiele zunächst vermuten lassen könnten. »[J]ede Stimmung ist Übereinstimmung« (ebd., 21), schreibt er vielmehr weiter und hebt darauf ab, dass jede der genannten Gemütsstimmungen in der »ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt« erfahren werde, was bedeute, dass Innen- und Außenwelt, Körper und Seele sowie der erlebende Mensch und ein »einheitlicher Grundton« aufeinander eingestimmt seien (ebd.). Unübersehbar ist auch hier die musikalische Metaphorik, die Bollnow in den Präliminarien für seine anthropologischen und philologischen Ausführungen bemüht.

Stärker kulturwissenschaftlich akzentuierte Untersuchungen leisten eine weitere Präzisierung. In diese Richtung zielt ebenfalls Gernot Böhme, der den Begriff der Atmosphäre demjenigen der Stimmung vorzieht. Auch sein Atmosphäre-Begriff hebt auf die Ununterscheidbarkeit der Subjekt-Objekt-Grenzen ab, wobei er weniger die Bestimmtheit (wie Heidegger), sondern gerade das Unbestimmte ins Zentrum seiner Betrachtung rückt: »Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren [...].« Atmosphäre werde »nur dann zum Begriff, wenn es einem gelingt, sich über den eigentümlichen Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt Rechenschaft zu geben.« (Böhme: 2013, 22.) In seinem Kapitel »Atmosphärisches in der Naturerfahrung« (ebd., 66–84) liest er Gedichte wie Stefan Georges *Komm in den totgesagten*

*Park und schau* und ein Haiku Matsuo Bashôs und zeigt »das Atmosphärische, als dessen paradigmatische Fälle [er] das Jahreszeitliche, Tageszeitliche, die Dämmerung, Schwüle usw.« (ebd., 71) nennt, denn diese Phänomene (der Kunst) erzeugen »durch [wenige] gegenständliche und auch objektiv identifizierbare Elemente« ein Ambiente »von erkennbarer und wiedererkennbarer Charakteristik [...]« (Ebd.) Dabei ist nach Auffassung Böhmes elementar, dass die so beschriebene ›Atmosphäre‹ innerhalb des Kunstwerks nicht instrumentalisiert werde: Es »scheint [...] für die Ästhetik der Natur das Atmosphärische eine hervorgehobene Bedeutung zu haben, weil es in anderen ausdifferenzierten und elaborierten Zugangsweisen zur Natur wie Wissenschaft und Technik nicht vorkommt« (ebd., 68). Mit anderen Worten: Böhme sucht die Präzision der Atmosphäre in der Präzision einer besonderen Charakteristik dessen, was ein Text evoziert. Was indes das Bestimmte dieser Charakteristik sei, ist nur im Einzelfall nachzuzeichnen – und zwar indem man seine Spezifik hinter sich lässt und sich stattdessen spezifischen Elementen zuwendet, die für ihn die Atmosphäre erkennbar machen. In diesen Elementen selbst ist die Atmosphäre allerdings niemals gänzlich anzutreffen, was den Versuch einer genauen Bestimmung ihrer Spezifik erschwert.

Wichtige, vielleicht sogar entscheidende Überlegungen, diese Limitierung zu überwinden, verdanken wir Hans Ulrich Gumbrechts Versuch, Stimmungen für die Lektüre literarischer Texte fruchtbar zu machen (Gumbrecht: 2011). Für Gumbrecht ist – dem Begriff der Stimmung als einer Inneres und Äußeres nicht trennenden Emotivität gemäß – entscheidend, dass Texte Stimmungen nicht nur evozieren, sondern dass sie vielmehr von ihnen imprägniert werden. Damit findet er zu einer partizipatorischen Form der Welthaltigkeit, die ansonsten in den Literatur- und Kulturwissenschaften kaum gewürdigt wurde. Welthaltigkeit ergibt sich hier im Modus der Befindlichkeit, das heißt der historischen aber eben auch emotiven Verortung des Textes in seiner spezifischen, leiblich spürbaren Welt; und diese, auf einzelne identifizierbare Objekte eben nicht reduzierbare Körperlichkeit ist für Gumbrecht auch in der Lektüre selbst von großer Bedeutung. Über die Feinheit und Unterschwelligkeit von Stimmungen übersieht man, so Gumbrecht, zu leicht ihre Körperlichkeit – doch gerade in dieser Körperlichkeit (und also nicht in spezifischen und klar identifizierbaren Elementen) liegt ihre Präzision; das gilt auch für diejenigen Stimmungen, an denen Texte ihre Leser teilhaben lassen. Ähnliches scheint auch bei denjenigen Künsten von Bedeutung zu sein, die im Fokus des Interesses unseres Bandes stehen: Musik und Theater: Auch hier ergeben sich die Stimmungen in der körperlichen Ko-Präsenz,

in der leiblichen Teilhabe der Rezipienten (für die vielleicht der Begriff der ›Anteilnehmer‹ geeigneter wäre).

Der Fokus auf Körperlichkeit und Präsenz leitet leicht in einen weiteren Schritt zur Präzisierung des Stimmungsbegriffs über. Er stammt von dem Philosophen Matthew Ratcliffe, der den Begriff der Stimmungen selbst vermeidet und durch diejenigen der »existential feelings« zu ersetzen sucht (Ratcliffe: 2008). Mit diesem Begriff benennt Ratcliffe körperliche Gefühle, die eine Relation mit der Welt implizieren: Das Gefühl, fremd oder zu Hause zu sein etwa, oder das Gefühl des Unwirklichen einer Situation. Im Gegensatz zu Konzepten einer innerlichen Emotionalität, die ein subjektives Innerliches einer äußeren Welt entgegensetzen, sind solche Gefühle für Ratcliffe keine subjektiven Manifestationen eines Bewusstseins, sondern unterschwellig und weltgerichtet – was sie sehr an Heideggers Stimmungs- und Befindlichkeitsbegriff annähert. Der größte Unterschied zwischen Heidegger und Ratcliffe ist, dass in der Theorie der »existential feelings« nicht die Daseinshermeneutik, sondern die Handlungsorientierung den Fokus der Betrachtung ausmacht. Es geht Ratcliffe nicht darum, auf welche Weise eine Welt verstanden wird, sondern auf welche Weise man in ihr handelt. Unseres Erachtens lässt sich diese Sicht zwar durchaus mit Heidegger vermitteln, dessen Begriffe der Befindlichkeit und Erschlossenheit sich ebenfalls in einem weniger hermeneutischen Sinne lesen lassen und der Stimmungen zudem als ein Medium des Denkens und Handelns ansah (weshalb es uns auch nicht nötig erscheint, den Stimmungsbegriff durch einen solchen existentieller Gefühle zu ersetzen). Doch wird deutlich, dass hier vor dem Hintergrund rezenter Theorien des ›embodiment‹ und der Emotionen eine Präzisierung stattfindet, die Heidegger nicht leistete. In diesen Theorien wird derzeit ein von Charles Darwin (Darwin: 1872) erstmals geäußelter Verdacht neu diskutiert, der Emotionen nicht aus ihrer subjektiven Innerlichkeit heraus zu beschreiben sucht, sondern sie im Sinne einer »action readiness« (Frijda und Parrott: 2011, 407) fasst: Emotionen sind dieser Theorie entsprechend um das Handanlegen verkürzte körperliche Handlungen – es sind körperliche Haltungen, die zum einen nach außen hin rudimentär sichtbar werden können (was Darwin zu dem Begriff der »expressions« brachte), und die andererseits auf ein faktisches Handeln vorbereiten, zu ihm hinleiten. Ähnliches gilt für Ratcliffes »existential feelings«. Anders als eher ›reflexartige‹ und auf einen konkret benennbaren Stimulus zurückgeführte emotionale Reaktionen umfasst sein Begriff der »Hintergrundorientierung« (background orientation) dabei auch die emotiv-sinnliche Wahrnehmung einer ganzen Situation (was weit über

Darwin hinausgeht). So wie Heideggers und Bollnows Stimmungen sind Ratcliffes »existential feelings« nicht auf bestimmte Stimuli gerichtet, sondern ergeben sich im situativen Handeln.

Der Stimmungsbegriff, der diesem Band zugrunde liegt, greift auf die genannten Theorien zurück, geht aber auch in einem für uns wichtigen Punkt über sie hinaus. Im Anschluss an Ratcliffe möchten wir vorschlagen, die Präzision der Stimmungen im Handeln und in dessen Orientierung zu suchen – nicht aber in einer wie auch immer gearteten Form der Hermeneutik. Stimmungen sind insofern einem Gespür für das Handeln verwandt: Sie siedeln sich in demselben Zwischenraum zwischen reflexiver Aufmerksamkeit und unbewusster Routine an, den jeder gute Musiker für sein Instrumentenspiel, jeder gute Tänzer für seine Bewegungen nutzen muss. Wo ein reflexives Bewusstsein zu langsam und zu unpräzise wäre, um die Glieder zu lenken und eine bloß automatisierte Routine zu starr und unflexibel, dort schmiegt sich das Gespür an das Handeln des Körpers in und mit seiner Welt an, dort leistet es jene Orientierung, die auch Stimmungen leisten. Insofern ist unseres Erachtens tatsächlich nicht eine proto-hermeneutische Erschlossenheit (wie bei Heidegger), sondern die Handlungsorientierung das maßgebliche Moment der Stimmungen. Und deshalb sind wir auch der Ansicht, dass die Präzision der Stimmungen kein Ding theoretischer, sondern praktischer Kompetenz ist.

Folgende sechs Eigenarten scheinen uns dabei von besonderer Wichtigkeit für das Verständnis von Stimmungen zu sein:

1) Ihre Unterschwelligkeit, das heißt das Faktum, dass sie sich einer reflexiven Aufmerksamkeit nicht, oder zumindest nicht ohne Schwierigkeiten erschließen. Damit verbunden ist die Tatsache, dass es nicht leicht ist, Stimmungen begrifflich zu fassen oder zu definieren, obwohl sie doch konkret spürbar sind. Daraus erwächst die Grundidee unseres experimentellen Bandes, einen erlebenden Zugang mit einem analytischen oder beschreibenden zu verbinden, immer beim Konkreten anzusetzen und darüber in die Präzision zu finden. Mit anderen Worten: Unser Ziel ist es, das, was Heidegger als Erschlossenheit und was Ratcliffe als Handlungsorientierung verhandelt, mit einem reflexiven überprüfbareren Wissen zu konfrontieren – und das heißt für uns, pragmatische und analytische Präzision, praktische und theoretische Kompetenz in Dialog zu bringen. Dieser Dialog kann nicht überall in gleichem Maße gelingen, da es sich um teilweise durchaus inkompatible Wissensformen handelt; doch scheinen Interviews uns derjenige Ort zu sein, an dem die meisten Synergieeffekte möglich sind.



2) Ihre Präzision, und das heißt in unserem Fall besonders: die Spezifik der Todesstimmungen. Der begrifflichen Vagheit in der Definition von Stimmungen steht unseres Erachtens eine phänomenale Präzision (keine Stimmung gleicht der anderen genau) und eine enaktive, handlungsorientierende Präzision (jede Stimmung geht mit einer körperlichen Haltung einher, zu der sie präzise anleitet) gegenüber. Diese Spezifik scheint uns auch entscheidend für die Frage nach einem (Mit-)Erleben des Todes.

3) Ihr partizipatorisches Moment, das bedeutet, dass Stimmungen etwas sind, das sich nicht qua (objektivierender) Beobachtung erschließt, sondern nur im Rahmen erlebender Anteilnahme. Ein beobachtender Zugang bildet distanzierte Objekte, aber ihm entgeht das latente Orientiert-Werden durch eine Stimmung – beziehungsweise er wendet sich von ihm, mit Heidegger zu sprechen, ab. Gestimmt-Sein indes bedeutet, eine Haltung im Umgang mit und als Teil einer Situation zu finden. Gerade hierin – und also, mit Ratcliffe zu sprechen, in der Handlungsorientierung – liegt auch die Erschlossenheit der Todesstimmungen. So ist unsere Hoffnung, dass Todesstimmungen in der Lage sein könnten, ein altes, von Epikur benanntes epistemologisches Problem zu relativieren – nämlich, dass man über den Tod nichts wissen könne. Epikur schreibt: »Das schauerlichste Übel also, der Tod, geht uns nichts an; denn solange wir existieren, ist der Tod nicht da, und wenn der Tod da ist, existieren wir nicht mehr.« (Epikur: 1968, 101.) Epikur ist hier eindeutig auf die subjektive Position, auf eine Phänomenologie der ›ersten Person‹ beschränkt. Wer lebt, ist nicht tot, und wer nicht tot ist, kennt den Tod nicht. Da ihm zudem die Toten selbst keine Auskunft erteilen, weiß er auch nichts über den Tod. Wenn Stimmungen aber die Grenze zwischen Subjektivem und Objektivem nicht aufkommen lassen, sondern vielmehr auf ein Mit-Erleben angewiesen sind, dann könnten Todesstimmungen die Schärfe von Epikurs Trennlinie unterlaufen: Die Toten wären in einer Todesstimmung niemals gänzlich abwesend.

4) Ihr Zutagetreten: Stimmungen treten in Schwellenphänomenen besonders zutage, in Übergängen werden sie bewusst. Wer aus der schwülen Sommernatur in eine kühle Kirche eintritt, wird vehement mit Stimmung konfrontiert. Die Beschäftigung mit dem Übergang zum Nicht-Leben, in der Todesstimmung also, scheint uns auch daher besonders ergiebig zu sein. Wer in sie eintritt, erfährt umgekehrt leichter, was die Stimmungen des Lebens ausmacht. Der Leichenschmaus etwa, der die Trauernden einer Beerdigung zurück ins Leben entlassen soll, lässt sich als besonders stimmungsgeladenes Ritual fassen. An dieser Stelle scheint uns der Königsweg für die reflexive Erschließung von Stimmungen zu liegen.

5) Die Angewiesenheit ihrer Evokation oder Beeinflussung auf praktisches Können: Was in den referierten Stimmungstheorien unseres Erachtens nicht genügend gewürdigt wurde, ist die Gewöhnung, Übung, ausgebildete Fertigkeit – und damit auch die kulturellen Unterschiede im Umgang mit Stimmungen. Auch und gerade die nicht-reflexive Erschlossenheit, die Stimmungen bieten können, will gelernt sein. Die Rituale, die Stimmungen heraufbeschwören oder transformieren, wollen es ebenfalls. Die Handlungen, die von Stimmungen orientiert werden, werden in mindestens genau dem gleichen Maße durch Routinen orientiert – oder genauer: durch die Abstimmung von Routinen und Stimmungen aufeinander. Die Präzision der Stimmungen ist damit nicht eine hermeneutische, sondern eine enaktive, sich im Handeln – und nur dort – einstellende.

6) Ihre Unfreiheit: Stimmungen sind bei weitem nicht so frei wie Gedanken. Bleiben wir beim oben gewählten Schimpansenbeispiel: Es ist sicher richtig, dass kaum jemand forschen Schritts zu der sterbenden Schimpansin hingehen und sie im üblichen Tierpflegerton ansprechen würde. Die Todesstimmung gebietet ein anderes Verhalten, und sie toleriert auch keine Abweichung. Es gibt Stimmungen, denen sich selbst derjenige nicht entziehen kann, der versucht, sich gegen sie zu erwehren – das deutsche Wort »Stimmungsmusik« spricht mehr von einem emotionalen Zwang als von der daseinshermeneutischen Erschlossenheit einer fröhlichen Party. Und auch eine Todesstimmung ermöglicht nicht nur die Teilhabe der Lebenden am Tod, sie drückt ihnen den Tod auch auf.

Veranschaulichen wir diese Aspekte anhand eines Beispiels: Die Musik György Ligetis dürfte vielen – auch bei Unkenntnis seines Œuvres – vertraut sein, fanden drei seiner Kompositionen doch Verwendung in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* aus dem Jahre 1968. Die Anfangssequenz des Films, noch bevor das MGM-Logo erscheint, evoziert eine Stimmung des Enigmatischen und Bedrohlichen. 2 Minuten und 48 Sekunden lang ist lediglich eine schwarze Leinwand zu sehen. Auditiv ergänzt wird diese Visualität des Abwesenden und Nicht-Greifbaren von Ligetis 1961 entstandener Komposition *Atmosphères* für großes Orchester; ein Stück, dessen schon dem Titel eingeschriebene Stimmungen ausschließlich mittels unterschiedlich dichter Klangkomplexe generiert werden. Diese setzen sich aus einer Flut einzelner Klangeinheiten zusammen und erzeugen statt melodischer Linien Klangflächen beziehungsweise Klangbänder, von denen eine eigentümliche Sogwirkung ausgeht. Es sei ergänzend erwähnt, dass Ligeti den *Atmosphères* »in symbolischer Form Momente eines Requiems« (Ligeti: 2007, 181) attestiert hat.

Die Intensität der wahrnehmbaren Stimmung vermag ein verdunkelter Kinosaal um einiges zu steigern. Sie setzt sich aus der Verknüpfung zweier Medien – Bild und Klang – zusammen. Das visuelle Element erfüllt dabei eine gewissermaßen widersprüchliche Funktion: Denn der Anblick der schwarzen Leinwand ist nicht mit Abwesenheit gleichzusetzen, sondern mit dem ausdrücklichen Verweis auf das Fehlen des Visuellen. Mit anderen Worten: Es bedeutet etwas anderes, annähernd drei Minuten auf ein schwarzes Bild zu starren, als die Musik mit geschlossenen Augen wahrzunehmen. Aus diesem Umstand ergibt sich eine umgekehrte filmische Situation: Für gewöhnlich ist das Bild das Manifeste im Film, während Filmmusik den unterschweligen Stimmungshintergrund bildet. Hier wird aber die im Film eingesetzte Musik zur vordergründigen Gestimmtheit.

Das großflächige, unbekannte sowie unerklärbare Schwarz ließe sich darüber hinaus als epische Vorausdeutung des Monolithen im Film – der massive tiefschwarze Stein, dessen Erscheinen stets das *Kyrie* aus Ligetis *Requiem* (1963/65) begleitet – verstehen. Dass jener zunächst auf der Erde, in einer späteren Sequenz auf dem Mond und gegen Ende des Films in einem zwischen Weltall und Imagination angesiedelten surrealistisch anmutenden, der finalen Wiedergeburt vorausgehenden Sterberaum zu sehen ist, unterstreicht eine sich ins Kosmische ausweitende Bewegung, die wiederum – ob intendiert oder nicht – in Verbindung mit Musik einen Bogen zur sphärenharmonischen Stimmung schlägt.

In 2001 wird die gesamte Menschheitsentwicklung in Form einzelner Schwellenphänomene durchlaufen: Zu Beginn lernen Affen Werkzeuge auch als Waffe zu gebrauchen; im All lernt der Astronaut Dave Bowman die Werkzeuge, den Computer HAL 9000, wieder auszuschalten. Beide Male handelt es sich um Durchgangsstadien, die Sterben und Tod zur Folge haben, und beide Male handelt es sich um das Erlernen von Fertigkeiten, von praktischer Kompetenz – die in diesem Film das reflexive Ergründen hinter sich zu lassen scheint: Es ist nicht das Wissen, das die Menschheit transformiert, es ist das Können. Diese Transformationen erfolgen im Erlernen von Haltungen und Fertigkeiten, und dabei scheinen sie aus dem Hintergrund orientiert zu werden. Der jeweilige Durchgang oder Übergang, bei dem der schwarze Monolith gleichsam allgegenwärtig präsent ist – gegenständlich und gegenstandslos zugleich – vollzieht sich orientiert von einer Stimmung; mit dem Intellekt allein ist er nicht erfassbar.

Obwohl die aufgezählten Aspekte und Ebenen unterschwellig operieren und eine genaue Kenntnis des Films voraussetzen, bleibt auch nach

der unbedarften Rezeption des Ausschnitts ein starker, unmittelbarer Eindruck zurück; ein Eindruck, bei dem die eigene, von zahlreichen Faktoren geprägte Erfahrungswelt jedoch nicht ausgeblendet werden kann. Lässt sich dieser bestimmte, gestimmte, möglicherweise aber auch verstimmte Eindruck überhaupt als Stimmung, gar als Stimmung des Todes bezeichnen? Und wenn ja, was macht sie genau aus?

Solchen Fragen geht der vorliegende Band im Austausch praktischer und theoretischer Kompetenz nach. Da die Vortrags- und Aufsatzform schon der Gattung nach eine rein theoretische ist, haben wir uns bereits bei der vorbereitenden Tagung am Internationalen Kolleg Morphomata (12. – 13. Juni 2013) für den mündlichen Dialog entschieden. Der Band selbst ersetzt die Aufsatzform durch Interviews, in denen Erfahrungen mit dem Umgang oder auch der Produktion von Todesstimmungen diskutiert werden. Gerade insofern sie oft hochsensible Bereiche des Sozialen betreffen, eignen sich Stimmungen des Todes, Gefühlszusammenhänge auch in Hinblick auf eine praktische Kompetenz in den Blick zu nehmen. Theoretische Kompetenz allein genügt selten, das rechte Wort für einen Sterbenden zu finden, ein Bestattungsritual so durchzuführen, dass es niemanden verletzt, eine Haltung zu den Toten zu finden. Für Todesstimmungen können Menschen also praktische und/oder theoretische Kompetenzen haben – Kompetenzen, die sich ergänzen.

Bis zur konkreten Umsetzung des Bandes war es ein langer und wendungsreicher Weg: Ihren Anfang nahm eine erste Skizzierung der Konzeption 2011 auf Anregung von Eva-Maria Hochkirchen (geb. Tönnies), die sich im Rahmen ihrer Promotion (*Präsenz des Singvogels im Minnesang und in der Trouvèrepoesie*, erscheint voraussichtlich 2015) nicht zuletzt mit der Evokation, der Aisthesis sowie der Intensivierung von Stimmungen auseinandergesetzt hat. Der Konnex zum Phänomen des Todes lag offenkundig auf der Hand, nicht allein aufgrund des Themas des Dissertationsprojektes Gerardo Scheiges *Requiem aeternam? Kompositorische Reflexionen des Todes in der Neuen Musik seit 1945*, sondern ebenfalls – und vor allem – aufgrund der epistemischen Flüchtigkeit, die Todesstimmungen beispielhaft kennzeichnet. Ein Umstand, der uns hinsichtlich der wissenschaftlichen Herangehensweise vor eine schwierige Aufgabe stellte. Was macht Stimmungen im Allgemeinen und Todesstimmungen im Besonderen aus? Lassen sie sich adäquat charakterisieren? Lässt sich ihre singuläre Greifbarkeit gar ›bestimmen‹? Mit Jan Söffner, der sich in jener Zeit in der Abfassung eines Buches über praktische Kompetenz im Umgang mit Texten befand (Söffner: 2014), loteten wir unterschiedliche

Ansätze aus und hinterfragten diese, bis das endgültige Konzept feststand, das von theoretischer Warte her Interdisziplinarität, von praktischer Warte sowohl Kunst als auch Alltagskompetenz einschloss.

So trafen in einer Tagung Theater und Theaterwissenschaft, Komposition/Gesang und Musikwissenschaft, Bestattung und Religionswissenschaft, Seelsorge und Kulturwissenschaft aufeinander. Das dem Anliegen und der Methode unserer Tagung sehr affine Thema der Teilnehmenden Beobachtung steckte zudem einen methodischen Rahmen ab. In 90-minütigen moderierten Diskussionen hatten die einzelnen Teilnehmer und das Auditorium die Möglichkeit, diversen Fragestellungen zur Begrifflichkeit und zu den Erscheinungsformen und -kontexten von Todesstimmungen nachzugehen. Als ›Moderatoren‹ wurden solche Kollegen eingeladen, deren Werdegang sich durch eine besondere Aufgeschlossenheit gegenüber dem kommunikativen Austausch von Theorie und Praxis auszeichnet. Die Interviews dieses Bandes bilden die Diskussion teilweise ab, wurden aber für die Veröffentlichung fokussiert neu geführt und teilweise schon von den Beiträgern selbst verschriftlicht.

Den Auftakt bildet ein Interview des Bandherausgebers Jan Söffner mit der Ethnologin Katharina Poggendorf-Kakar, das den Chancen und Problemen der Teilnehmenden Beobachtung im Hinblick auf Todesstimmungen nachgeht. Stimmungen lassen sich – wie oben ausgeführt – nicht im eigentlichen Sinne des Wortes beobachten, sie erfordern eine andere Form der Anteilnahme als in Soziologie und Ethnologie gewöhnlich praktiziert wird – wofür Poggendorf-Kakar den Begriff der ›anteilmehenden Beobachtung‹ vorschlägt und anhand des Beispiels indischer Verbrennungsplätze veranschaulicht. In diesem Interview tritt hervor, wie schwierig und wie lohnend es ist, theoretisches Wissen und praktisches Können in Einklang zu bringen, um Stimmungen bestimmbar zu machen.

Im Zusammenhang mit Bestattungen wird das handlungsorientierende Moment von Stimmungen deutlich spürbar. Feingefühl ist für den respektvollen Umgang mit Toten und Hinterbliebenen ein entscheidendes Kriterium, denn jedes deplaziert wirkende Detail im Rahmen einer Bestattung vermag jede noch so konzentrierte Stimmung der Trauer umschlagen zu lassen. Angesichts einer sich stets wandelnden Bestattungskultur gehen die selbstständige Bestatterin Ruth Maria Korte, der Theologe Oliver Wirthmann, der Religionswissenschaftler Oliver Krüger und Bandherausgeber Gerardo Scheige den verschiedenen Spezifika von Theorie und Praxis auf den Grund. In diesem Interview tritt klar zutage, welche Diskrepanzen zwischen verschiedenen Wissensdomänen Stimmungen auf den Plan rufen können. Dabei stellt sich heraus, dass

Stimmungen im Rahmen der Säkularisierung und Pluralisierung der Toteskulturen zu einer Herausforderung geworden sind. Vor allem der Ausfall stabiler Rituale hinterlässt eine Leerstelle, in der für die Arbeit an Stimmungen kaum genügend Raum ist.

Welche neuen Herausforderungen der Umgang mit Stimmungen unter diesen Bedingungen stellt, tritt in Jan Söffners Interview mit Pfarrer Heiner Weniger (Nürnberg) zutage, der argumentiert, dass im Rahmen der Beschleunigung der Bestattungsrituale, wenige entscheidende Momente des Stimmungsumschwungs eine zentrale Rolle spielen. Es scheint zwar nach wie vor die zentrale Aufgabe eines Seelsorgers, die bedrückende und hilflose Stimmung der Hinterbliebenen mit einfachsten Ritualen (und sei dies nur das Anzünden einer Kerze) zu verwandeln – doch die Gelegenheiten, eine solche Verwandlung herbeizuführen, seien sehr reduziert worden. Hier tritt zutage, welche Macht Stimmungen im Umgang mit Sterbenden und Hinterbliebenen haben und welche Kompetenzen es erfordert, dieser Macht gerecht zu werden, um nicht nur den Toten ihre Ruhe zu schenken, sondern auch den Lebenden ein Weiterleben zu ermöglichen.

Den Übergang zur künstlerischen Kompetenz bildet ein Hinterfragen von gesangstechnischen Mitteln zur Evokation von Todesstimmungen. Ein Konzert des Ensembles ALA AUREA, das sind Maria Jonas (Gesang, Drehleier) und Fabio Accurso (Laute), mit mittelalterlichen Marienklagen ist der Ausgangspunkt des von Bandherausgeberin Eva-Maria Hochkirchen moderierten Gesprächs. In der neoromanischen und trotz krypten- und romaniktypischen tiefen Gewölbedecken ›freundlichen‹ Krypta von Sankt Michael in Köln (Brüsseler Platz) fanden sich Tagungsteilnehmer und Gäste in intimer Atmosphäre und lauschten einem thematischen Konzert, zu dem im Anschluss auch Fragen gestellt und durch die Künstler beantwortet wurden. Im Mittelpunkt des Programms stand Maria. Dies nicht nur, weil Maria Jonas, die im Kölner Kulturbetrieb und auch weit über diesen heraus sehr gefragte, vielseitig kreative Sängerin, als mitreißende Protagonistin auftrat, sondern auch, weil sie in den dargebotenen Gesängen die Gottesmutter Maria darstellte. Über ihren ganz bewussten Umgang mit Todesstimmungen und die daraus erwachsende Verantwortung spricht sie als Mensch und Künstlerin. So nennt sie Stimmtechniken zur Darstellung bestimmter Emotionen und beschreibt ihren mal distanzierten, mal involvierten Umgang mit den im Zuge einer Aufführung entstehenden Todesstimmungen. Zuletzt wird dem Aspekt des Mitleids als einer Kategorie zwischen kunsthistorischer Indikation und künstlerischer Manipulation nachgespürt. Indem so die

Klänge, die man Maria in den Mund gelegt hat, analysiert werden, eröffnet das Gespräch auch eine Zugangsweise, die der Künstlerin zufolge letztlich auch für den Reflex in der Vergangenheit liegender Todesstimmungen sensibilisiert.

Auch das Theater-Gespräch gewinnt durch die dialogische Form. Die dänische Performancekünstlerin Signa Köstler (SIGNA) zeigte am Tagungstag zunächst einen Videoclip von dem auf Franz Kafkas Romanfragment *Der Proceß* basierenden Projekt *Die Hundsprozesse* (Köln, 2011), in dem die Zuschauer zu Beginn der interaktiven Aufführung angeklagt und somit Teil eines Geschehens werden, das die Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch nicht mit ›Theater‹ bezeichnet wissen will. Eingebettet in von Schmutz und Verwesung durchsetzten Settings erzeugen unscharfe Bilder und Lichtverhältnisse – die musikalische Soundtracks untermauern beziehungsweise konterkarieren – vielmehr scheinbar reale Situationen, die Todesstimmungen greifbar werden lassen, beziehungsweise Todesstimmungen, die die Besucher auch gegen deren Willen ergreifen. Das Gespräch spürt in diesem Zusammenhang der Korrelation von Todesstimmungen und Zwang nach, und es wird überlegt, inwiefern der Tod und seine Stimmungen ausgerechnet mithilfe und in lebendigen Körpern von Schauspielern und deren Publikum präsent werden. Was eine eindeutige Bestimmbarkeit von ›Todesstimmung‹ im Singular betrifft, so sind diese zu divers und jede einzelne zu vielschichtig, betonen beide Gesprächspartnerinnen; Köstler erklärt zudem wie und begründet zum Teil sehr persönlich, warum verschiedene äußerst intensive Todesstimmungen ihr Werk auszeichnen. Sie wird von Kolesch dazu motiviert, in Anekdoten, Beispielen und Assoziationen das Thema der Todesstimmungen zu konkretisieren.

Den Abschluss des Bandes bildet ein Gespräch zwischen dem Komponisten Mark Andre, den Musikwissenschaftlern Jin Hyun Kim und Gerardo Scheige sowie dem Wissenschaftsperformer Walter Siegfried. Als dezidiert flüchtiges Phänomen scheint sich Musik besonders gut zum ästhetischen ›Hörbar-Machen‹ von Stimmungen zu eignen. So werden auf der Grundlage von Andres Komposition *hij 2* für 24 Stimmen und Elektronik (2010/12) Fragen nach den Möglichkeiten einer klanglich-zeitlichen Gestaltung von Todesstimmungen, die sich am eindringlichsten in Form akustischer Übergänge und Leerstellen manifestieren, nachgegangen. Andererseits werden – ausgehend von einem musikästhetischen Fokus – explizit die Rezeption von Stimmung betreffende Aspekte reflektiert. In dieser – zum Teil sehr technischen – Diskussion zeigt sich, dass der Begriff der Stimmung nicht zufällig der musikalischen Domäne entlehnt

ist. Es tritt hervor, wie vielschichtig und nuanciert das Verhältnis von musikalischer Akustik und stimmungshafter Emotivität ist. Obwohl es so keine Erwähnung findet, lässt sich an diesem Interview doch ersehen, was den Kulturwissenschaften entgangen ist, indem sie nach all ihren Drehungen und Wendungen auf einen ›musical turn‹ bislang verzichtet haben – unter anderem eben ein adäquater Umgang mit Stimmungen.

Die Ergebnisse des Bandes sind sicherlich nicht mehr als erste Schritte, Stimmungen im Dialog zwischen praktischer und theoretischer Kompetenz zu bestimmen. Es wäre zudem ein Missverständnis zu erwarten, dass es möglich sei, Stimmungen auf diese Weise rückstandslos in begriffliches Wissen zu überführen – im Gegenteil war uns in jedem Moment bewusst, dass Stimmungen auf diese Weise gerade dasjenige Moment verlieren würden, das sie auszeichnet. Es ist natürlich durchaus möglich, sie und ihre Funktionsweise zu beschreiben und zu benennen – und wir denken, dass dies in den Interviews auch meist recht plausibel gelingt. Was indes nicht möglich zu sein scheint – und auch hier bestätigte sich unser Verdacht –, ist, die eigenwillige handlungsorientierende Präzision der Stimmungen rückstandsfrei in begriffliche Präzision zu überführen: Begriffe, die man auf diese Weise gewinnt, werden sofort umgekehrt unpräzise, wenn sie körperlich-emotive Haltungen orientieren sollen; mit anderen Worten: Der Versuch einer ›Übersetzung‹ von Stimmungswissen in begriffliches Wissen scheitert – und das lässt sich am Versuch der Rückübersetzung klar ablesen. Doch eröffnet sich im Dialog praktischer und theoretischer Präzision ein Raum für Synergien, die sich für beide Seiten als fruchtbar erweisen; ein Raum der zu mehr Fingerspitzengefühl sowohl im Umgang mit Stimmungen als auch im Umgang mit dem Tod führen kann.



---

KATHARINA POGGENDORF-KAKAR (Religionswissenschaftlerin/Ethnologin),  
JAN SÖFFNER (Romanist/Komparatist)

## TEILNEHMENDE BEOBACHTUNG

**SÖFFNER** Orte, an denen die Toten anzutreffen sind, haben oft etwas Bedrohliches. Ich möchte mit einem westlichen Beispiel dafür anfangen – auch um die Unterschiede zu Deinen Studien klar herausstellen zu können. Es ist die Hadesfahrt aus der Odyssee. Bevor Odysseus hier die Toten zu sich rufen kann, muss er ein großes Opfer für diese abhalten. Danach lockt Odysseus die Toten an – mit Opferblut, auf das sie es, wohl in ihrem Begehren, wieder Körper zu werden, abgesehen haben. Die Toten sind so begehrlieh, dass Odysseus sie mit seinem Schwert abhalten muss – nur Auserwählte, mit denen er sprechen will, dürfen trinken. Johann Heinrich Voß übersetzt den Beginn der Passage folgendermaßen:

Und nachdem ich flehend die Schar der Toten gesühnet,  
Nahm ich die Schaf' und zerschnitt die Gurgeln über der Grube;  
Schwarz entströmte das Blut, und aus dem Erebos kamen  
Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten.  
Jüngling' und Bräute kamen und kummerbeladene Greise,  
Und aufblühende Mädchen, im jungen Grame verloren.  
Viele kamen auch, von ehernen Lanzen verwundet,  
Kriegerschlagene Männer mit blutbesudelter Rüstung.  
Dicht umdrängten sie alle von allen Seiten die Grube  
Mit grauenvollem Geschrei, und bleiches Entsetzen ergriff mich.  
Nun befahl ich und trieb aufs äußerste meine Gefährten,  
Beide liegenden Schafe, vom grausamen Erze getötet,  
Abzuziehn und ins Feuer zu werfen und anzubeten  
Aides' schreckliche Macht und die strenge Persephoneia.  
Aber ich eilt und zog das geschliffene Schwert von der Hüfte,  
Setzte mich hin und ließ die Luftgebilde der Toten  
Sich dem Blute nicht nahn ...

Hier tauchen viele Dinge auf, die Du in Deinen Feldforschungen erlebt hast: Es gibt einen konkreten Ort, an dem die Toten sich befinden; sie sind dort als körperlose Seelen anwesend (bei Homer hat diese Körperlosigkeit luftige Substanz, sie ist nicht bloß abstrakt); diese Seelen verleihen Macht (Odysseus benötigt ihr Wissen), doch zugleich sind sie gefährlich; die Seelen sind zudem nicht die volle Gestalt der Verstorbenen: Sie bleiben angewiesen auf eine Feuerbestattung, die auch ihren Leib selbst in Rauch und Luft verwandelt: Sie müssen also einerseits von ihrem toten Leib gelöst werden, doch andererseits geifern sie fortan nach einer neuen Leiblichkeit. Was sind Deine Erfahrungen mit den Orten der Toten?

**POGGENDORF-KAKAR** Gewiss gibt es hier Ähnlichkeiten, aber wir dürfen nicht vergessen, dass wir uns auf dem Boden einer Kultur mit ganz anderen Vorstellungen von Raum und Zeit befinden – angefangen mit Wiedergeburtsvorstellungen, die sich mit Ahnenvorstellungen mischen: Die Erlösung der Toten durch die Todesrituale, die neue Leiblichkeit, die die Toten suchen, ist irdische Leiblichkeit durch Wiedergeburt. Nur das Endziel ist die Erlösung aus diesem Kreislauf von Leben und Sterben. Dennoch gibt es vielleicht Ähnlichkeiten im Erleben, die in den verschiedenen Wissens- und Glaubensordnungen nicht gänzlich erfasst werden. Wenn man sich etwa in Benares (Varanasi), der Stadt des Todes, mit den Ritualpriestern unterhält oder aber auf die Verbrennungsplätze geht, erlebt man genau das: Für diese Menschen sind die Geister der Toten anwesend. Sie sind Luftwesen, wie in der Odyssee. Sie müssen durch Rituale bezwungen werden, sie wollen besänftigt, befriedet werden; man versucht sie zu meiden, weil sie in die Menschen »einfahren« können oder sie stören, indem sie Unglück hervorrufen. Die Angst vor den unerlösten Seelen scheint mir ein weltweites Phänomen zu sein, das bloß unterschiedlich interpretiert wird und dem man sich mit unterschiedlichen Ritualen stellt.

**SÖFFNER** Diesen Gedanken würde ich gerne vertiefen. Es gab ja einmal eine Zeit, in der Mythen und Rituale als eine Art Offenbarungen des Allgemein-Menschlichen gefasst wurden. Man verglich sie, stellte Parallelen heraus – und deutete diese dann als anthropologische Konstanten. Heute sind diejenigen Denker, die das taten – ich denke etwa an James George Frazer, Carl Gustav Jung oder auch Joseph Campbell – kaum noch im wissenschaftlichen Gespräch präsent. Zu genau konnte man jeweils nachweisen, dass die Unterschiede größer waren als die Parallelen. Man erkannte, dass die einzelnen Elemente, die für sie überall gleich schienen, derart verschieden in Wissenssysteme eingebettet waren,

dass die Ähnlichkeiten selbst oft täuschten. Man setzte Anthropologierungen dem Ideologieverdacht aus – denn was man aus den Mythen als allgemein-menschliche Ordnungen herauslas (oder eben auch in die Mythen hineinlas), war natürlich bestens geeignet, ideologisch geprägte Menschenbilder zu legitimieren und anderen aufzuzwingen. Dennoch habe ich öfters den Eindruck, dass wir es ab und zu mit einer Überkorrektur zu tun haben: Es lässt sich nicht ganz leugnen, dass es an manchen entscheidenden Punkten vergleichbare Einzelphänomene gibt. Und die Wiedergänger gehören dazu. Sie scheinen mir tatsächlich etwas zu sein, das sich nicht aus den Wissensgebäuden ableiten lässt. Im Gegenteil stören sie oft die Wissensordnungen: Im christlichen Jenseits ist für im Diesseits gebliebene Tote ebenso wenig ein Ort wie in einer konsequent durchgehaltenen Wiedergeburtstheorie. Trotzdem wird man sie nicht los. Man spürt zu leicht, dass sie da sind. Wie kommt es dazu?

**POGGENDORF-KAKAR** Vergessen wir trotzdem erst einmal nicht, dass die Bewältigungen der Wiedergänger extrem verschieden sind, dass die Konzeptionen, was denn ein Wiedergänger sei, dass die Interpretationen und die Rituale sich extrem unterscheiden – und das affiziert das Erleben natürlich auch: Es formt sich sehr unterschiedlich aus. Dennoch lässt sich sagen, dass es um sehr ähnliche Ängste geht, die hier überformt werden. Ich denke, sie sind zu ähnlich, um sie allein aus diesen Bewältigungsformen – aus der Interpretation oder Ritualisierung – herzuleiten. Aber wir haben sie natürlich nie in Reinform vorliegen, sondern immer nur im Verbund mit den Ritualen und Interpretationen.

**SÖFFNER** Welche Rolle spielt dabei die Schaffung eines Ortes? Ein Wiedergänger könnte ja potentiell überall sein ...

**POGGENDORF-KAKAR** Genau. Aber hier fangen die Unterschiede schon an: In Indien gibt es keine Friedhöfe. Man gibt dem toten Leib keinen Ort. Das Gedenken läuft privat ab. Täglich wird vor dem Bild des Verstorbenen eine Blumengirlande aufgehängt. Dann gibt es eine Verzeitlichung: Am Todestag wird die sogenannte Shradhha-Zeremonie abgehalten, bei der geglaubt wird, dass der Tote präsent sei. Man gibt ihm beispielsweise zu essen. Er hilft im Gegenzug der Familie und schenkt ihr Reichtum, Schutz und Glück. Umso wichtiger ist die Befriedung der Toten. Wer unbefriedet als Geist in der Welt umherirrt, ist eine Gefahr für diejenigen, die ihm nahestanden. Das ist etwas ganz anderes als unsere Art, den Toten einen Ort zu geben.

**SÖFFNER** Welche Stimmungen spielen hier eine Rolle? Ich frage das, weil Stimmungen in gewisser Weise noch ortloser sind als diese herumgeisternden Wiedergänger: Stimmungen haben keine Oberfläche, sie sind – mit Hermann Schmitz zu sprechen – flächenlos. Zwar sind sie an Orte gebunden und niemals unabhängig von ihnen gegeben, doch lassen sie sich kaum durch eine Grenze bestimmen oder rahmen. Eine Stimmung des ›Untoten‹ ist daher noch weniger greifbar als die Verortung der eigenen Angst in einem konkreten Wiedergänger.

**POGGENDORF-KAKAR** Ja, ich würde durchaus sagen, dass der Geist schon eine Verdichtung ist, von etwas, das latent, das unfassbar ist – das wir aber irgendwo fühlen. Man versucht es zu kontrollieren. Hierbei spielt eine große Rolle, dass man ihm einen Namen gibt. In Ritualen ist das ganz entscheidend: Man schafft Objekte, stellt einen Bezug zu dem Toten her, indem man ihn benennt. Das hebt die Stimmungen nicht auf, aber es hilft, mit ihnen umzugehen. Stimmungen sind in gewisser Weise Übergangsräume zwischen unserem reflexiven Bewusstsein und unserer körperlichen Wahrnehmung. Wir spüren etwas, aber können es noch nicht richtig benennen. Stimmungen haben ja nicht einmal eine klar bestimmbare körperliche Ausdrucksform – sie leiten unsere Gesten, Haltungen, sogar Gedanken, aber sie drücken sich nicht einfach so in ihnen aus, wie ein Schreck sich im stockenden Atem ausdrückt. Daher ist es eine so schwierige Aufgabe, Stimmungen zu kanalisieren – und die Objektbildung, die Schaffung eines adressierbaren Wiedergängers ist hier ein sehr potentes Mittel. Rituale sind ein anderes: Je genauer ein Bestattungszeremoniell festgelegt ist, je genauer man ihm folgen kann und weiß, was wann auf welche Weise zu tun ist, desto mehr lässt sich eine Stimmung gemeinsam adressieren. Je weniger man indes in den Ritualen aufgehoben ist, desto öfter muss man überlegen, was zu tun ist, um niemanden zu verletzen: Man verortet die Stimmung im Innerlichen der Menschen, macht sie zu etwas zugleich Unsichtbarem und Intimem. Man muss sich viel mehr auf andere einstellen und weiß doch viel weniger, was in ihnen eigentlich genau vor sich geht. Eine rituelle Form zu haben, bedeutet, stattdessen eine gemeinsame Gestimmtheit zu erarbeiten. Fehlt diese Form, dann ist man Stimmungen viel stärker ausgesetzt.

**SÖFFNER** In Todesstimmungen kann sich auch etwas Groteskes mischen. Um ein letztes Mal zu Homer zurückzukommen: Odysseus trifft zunächst auf Elpenor, den er unbestattet zurückgelassen hat, und der nun um die Verbrennung seines Leibes fleht. Das ist zwar das ernsteste Anliegen, das

ein Toter haben kann – aber unverkennbar ist hier auch ein komisches Moment, denn Elpenor ist nicht sonderlich heldenhaft gestorben: Er ist betrunken von einem Dach gefallen. Kann es sein, dass die Toten auch überfordert sein können von all der Angst und all dem Respekt, den man an sie heranträgt? Immerhin waren sie, bevor sie starben, ja auch nur Menschen.

**POGGENDORF-KAKAR** Es ist Aufgabe der Rituale, auch dieses Groteske und alles Störende, nicht in die entsprechende Kultur passende zu verarbeiten. Allerdings gelingt das im Rahmen der indischen Verbrennungsplätze auf eine ganz andere Weise als dort, wo es – wie bei uns – ziemlich pietätvoll zuzugehen hat. Es ist ein ungeheures Erlebnis, auf die Verbrennungsplätze zu gehen, insbesondere auf einen so großen und wichtigen wie in Benares: Es gibt dort keine kontemplative Stille, wie auf unseren Friedhöfen, man stimmt sich dort nicht in etwas Leises ein. Es herrscht vielmehr eine Art Jahrmarktsstimmung. Es muss verhandelt werden, was der Preis für das Holz ist; dann werden die Feuer entzündet – und auf ihnen liegt nicht nur ein Toter, sondern da brennen mindestens zwanzig Leichen nebeneinander. Alles ist in Bewegung, ein richtiges Getümmel, in dem die Angehörigen stehen; jeder kann sich dazustellen – ich selbst auch. Am Rande stehen irgendwelche Kühe und fressen Essensreste, neue Tote kommen auf Bahren an und ihre Füße werden im Wasser des Ganges getaucht, bevor sie für die Verbrennung zurechtgemacht werden: Alles ist unglaublich in Bewegung und ziemlich bunt. Ich glaube, ich brauche gar nicht mehr zu sagen, um zu zeigen, wie wenig eine indische Todesstimmung in Benares mit derjenigen vergleichbar ist, die man auf einer westlichen Beerdigung zu erreichen sucht. Trotzdem wird dieser Trubel auch in Indien durch eine Unheimlichkeit überlagert, die sich in dem Geruch von verbranntem Fleisch materialisiert.

**SÖFFNER** Was unheimlich und was grotesk ist, kann sehr nah beisammen liegen. Zum Geruch von verbranntem Fleisch fällt mir eine Szene aus Michel Houellebecqs *Elementarteilchen* ein, wo ein Alt-Hippie seinen eigenen Tod inszeniert, der mit seiner Verbrennung nach indischem Zeremoniell enden soll. Da es an den geeigneten Rauchkräutern aber mangelt, nimmt man, was da ist – und das ist mehr oder weniger die Zusammenstellung, die bei uns im Supermarkt als »Kräuter der Provence« verkauft wird. Der Rauch riecht für die Umstehenden nach Barbecue und nichts weiter ... Was ich damit sagen will: Das Groteske, das Unpassende ist vielleicht eine besondere Art, wie Fremdes als Fremdes zur Stimmung wird.

Es ist dann sozusagen das stimmungshafte Korrelat zu dem, was man reflexiv nicht versteht. Bei einem solchen stimmungshaften Korrelat geht es um etwas ganz Anderes als bloßes Unverständnis, was man schon daran sieht, dass man sich noch so sehr in indische Religion und Philosophie eingelezen haben kann, ohne dass man deshalb in Szenen wie diejenigen, die Du beschreibst, auf indische Weise eingehen, die indische Stimmung miterleben könnte. So etwas braucht Übung und Gewöhnung. Wissen allein genügt nicht. Auch dem Wissenden kann das Groteske den Eintritt in eine Stimmung blockieren. Oder siehst Du das anders?

**POGGENDORF-KAKAR** Der Faszination fremder Kulturen kann man sich genauso gut öffnen, ohne sie zu verstehen, wie man sie verstehen kann, ohne sich zu öffnen. Das Wissen kann aber auch eine Art Fundament sein, der Boden, auf dem man steht, der Fixpunkt, den es braucht, um sich auf verstehende Weise zu öffnen. Vieles, was einem fremd erscheint, hat ja durchaus seinen Hintergrund nicht allein in den Stimmungen, sondern auch in den Symbolen und deren Auslegung. So kann es zum Beispiel sehr hilfreich sein zu wissen, was es bedeutet, wenn ein Toter öffentlich gewaschen wird. Wenn man das weiß, wenn man also die Bedeutungen der Rituale in einen Wissenskontext einbetten kann, dann kann das auch dabei helfen, sich emotional eine gewisse Offenheit zu erhalten. Damit sind wir – aus ethnologischer Sicht – bei dem Thema der Teilnehmenden Beobachtung angelangt. Ich selbst würde lieber von ›anteilmehrender‹ Beobachtung sprechen, denn es geht nicht allein darum, physisch als Beobachter zugegen zu sein. Wichtig ist das Wechselspiel zwischen Beobachtung, die distanziert ist, und Anteilnahme, die nahe ist. Das Ideal ist die Beherrschung dieses Wechselspiels. Man muss dabei lernen, die Stimmungen zu spüren, ohne sie fortwährend durch Gedanken zu stören. Man muss lernen, die Knochen der Toten zu sehen, die Tiere, die dazwischen umherwimmeln, den Rauch zu schmecken, ohne dass dabei immer sofort das urteilende Selbst dazwischenkommt. Wenn man aber ohne Vorwissen in eine solche Kultur kommt, kann es zu einem Kulturschock oder einer Idealisierung des sogenannten Exotischen (was immer das auch sei) kommen. Wissen und Wahrnehmen, Beobachten und Eintauchen müssen sich die Waage halten können.

**SÖFFNER** Das ist ein sehr schwieriges Gleichgewicht, das Du beschreibst – vielleicht sogar ein Paradox: Ein Gleichgewicht, das Wissen braucht – aber die Zurücknahme von Wissen praktiziert; das distanzierte Beobachtung und das Bedenken der eigenen Position braucht, aber in nicht-

reflexive, phänomenale Zustände eintauchen muss. Oder auf die Frage nach der Wissenschaftlichkeit gebracht: Wir haben in der Einleitung behauptet, dass Stimmungen etwas sind, das gerade nicht als Gegenstand des Denkens greifbar wird, das unter der Objektbildung verschwindet – Wissenschaftlichkeit liegt aber gerade in der Bildung und minutiösen Überprüfung von Wissensgegenständen. Genau das macht es den Wissenschaften so schwer, mit konkreten Stimmungen umzugehen. Man kann sie im Allgemeinen theoretisch gut durchdringen (als Wissenschaftsgegenstand bestimmen) – aber hat man es mit konkreten Stimmungen zu tun, dann zerbröseln deren Präzision den wissenschaftlichen Methoden unter den Fingern. Kann eine Beschreibung – und sei sie noch so dicht – diesem Problem entkommen?

**POGGENDORF-KAKAR** Ja, das Problem ist, dass man Stimmungen miterleben können muss, und dennoch auch Daten sammelt. Stimmungen sind per se keine Daten. Die Qualität einer ethnologischen Studie hängt indessen allein von den Daten ab. Wie aber verwandelt man Stimmungen in Daten? Ein guter Feldforscher ist daher etwas sehr Ähnliches wie ein guter Psychoanalytiker: Stimmungen liegen in Form eines überindividuellen Unbewussten, des Unbewussten einer Situation, einer gemeinsam vollzogenen Handlung vor. Diese Stimmungen muss man – wie mein Mann, der Psychoanalytiker Sudhir Kakar, es einmal formuliert hat – »auffangen«. Und zwar mit dem eigenen Unbewussten: Wenn man mit dem Bewusstsein allein an sie herangeht, wird man sie nicht finden. John Keats spricht von einer »negativen Fähigkeit«, einer Fähigkeit, die das Bewusstsein negiert. Nur sie gibt einem die Möglichkeit, die Stimmungen dann später zu reflektieren. Diese zeitliche Distanz zwischen Erleben und Reflexion, dieser Wechsel ist der erste Schritt. Man schafft dabei sozusagen keine neuen Daten, kommt zu keinen neuen Fakten. Aber man bereichert das, was man hat, verleiht ihm mehr Sinn.

**SÖFFNER** Liegt da nicht doch ein gewaltiger Unterschied zur Psychoanalyse? Die Psychoanalyse widmet sich doch dem Innerlichen, Intimen und von der Vergangenheit bestimmten persönlichen Unbewusstsein eines Subjekts. Stimmungen aber sind außen in der Welt, sie sind öffentlich, präsentisch und von einem Kollektiv geteilt. Wo bei der Psychoanalyse die Gegenübertragung einsetzen würde – also der Effekt, wo sich das Unbewusste des Analytikers selbst einbringt –, da steht bei den Stimmungen doch eine andere Form der Teilhabe, oder wie Du es nennst: Anteilnahme, oder?

**POGGENDORF-KAKAR** Als Ethnologe weiß man sehr gut, wie persönlich Stimmungen auch sein können. Man kann sehr verschieden gestimmt in Situationen hineingehen, und auch wenn man von ihnen mitgestimmt wird, kommt dabei niemals etwas heraus, das vom Subjektiven ganz unabhängig wäre. Dessen muss man sich bewusst sein, sonst glaubt man das, was man selbst mit eingebracht hat, draußen angetroffen zu haben.

**SÖFFNER** Was Stimmungen angeht, liebe ich die Instrumenten-Metapher. Wenn in einem Raum ein lauter Akkord gespielt wird, dann schwingen einzelne Saiten einer bloß im Raum stehenden Gitarre mit. Nicht alle – manche bleiben stumm, weil sie anders gestimmt sind. Und die mitschwingenden Saiten bringen durchaus auch einen eigenen, anderen Ton mit in den Raum, ohne, dass sie dafür angeschlagen wurden: Das geschieht nur im Mitschwingen. Die negative Fähigkeit, von der Du sprichst, wäre dieser Metapher gemäß das Mitschwingen-Können, in dem man das Persönliche und Innerliche von dem Mitschwingen nicht trennen kann. Auch was diese Metapher angeht, hast Du insofern Recht, als man den eigenen Klang mitbringt, dass man also die Stimmung, deren Teil man war, nicht objektivieren und ins rein Äußere verlagern darf. Dennoch würde ich nicht von rein subjektiven Stimmungen sprechen – das wären für mich eher Launen.

**POGGENDORF-KAKAR** Genau an dieser Stelle kann man von der Psychoanalyse lernen. Dort würde man in Bezug auf mitschwingende oder stummbleibende Saiten vom ›horizontalen Hören‹ sprechen, das im Unterschied zum ›vertikalen Hören‹ alle Stimmen gleichzeitig und auf einer Ebene sprechen lässt. Und – wiederum genau wie bei der Psychoanalyse – erfolgt das Gliedern und Zuordnen der Phänomene auch in der Ethnologie erst in der Interpretation. Aber für dieses Gliedern ist es eben wichtig, genau zu wissen, was man selbst eingebracht hat. In Deinem Vergleich wäre das ein genaues Wissen über die Schwingungsfähigkeit des eigenen Instruments, dessen Stimmung im technischen Sinne. Dieses Wissen erlaubt es sozusagen, ein bisschen von dem zurückzunehmen, was man allein schon dadurch umgestimmt hat, dass man da war: Zu unterscheiden, was eigene Projektion war und was auch jemand anderes hätte wahrnehmen können. Kurz: Für die Faktensammlung können Stimmungen kaum eine Rolle spielen; erst in der Interpretation werden sie wichtig als das, was man in einer bloßen Bestimmung der Fakten nicht fassen kann!



**SÖFFNER** Das leuchtet mir sehr ein – es ist also ein bisschen wie bei einem Musikstück, das man in physikalisch-mathematische Proportionen von Rhythmus und Tonhöhen zerlegen kann. Auch das sind Fakten. Eine Interpretation, die diesen Fakten aber erst ihren Sinn gibt, muss mehr sein als das, sie muss auch das erfassen, was man nicht im Beobachten und Analysieren, sondern nur im Mitgehen, in der Teilhabe erschließen kann: Man tanzt ja nicht zu mathematischen Proportionen, sondern zu einer konkreten Musik im Raum, deren kinästhetische Verlängerung der eigene Leib wird. Wer Musik verstehen will, muss auch mit ihr verschmelzen können; sonst wird er nicht erfahren, worum es überhaupt geht. Fehlt diese Dimension in der Interpretation, kommt man nicht weit. Umgekehrt muss man beim Mitgehen eben auch aufpassen, dass man nicht projiziert – sonst tanzt man womöglich Walzer auf einen Tango und versteht damit noch weniger, als wenn man nüchtern analysiert hätte. Trifft diese Musik-Metapher auch das, was Du mit der anteilnehmenden Beobachtung meinst?

**POGGENDORF-KAKAR** In der Tat könnte man auch sagen, dass es einige Feldforscher gibt, die mit dem falschen Tanz an die Musik gehen. Dagegen hilft das Wissen – aber nicht nur das Wissen: Es braucht auch Können. Man muss einerseits verstehen, was ein Tango ist, und dass in dem Raum, wo man ist, eben kein Dreivierteltakt gespielt wird – man muss aber andererseits auch die Schrittfolge beherrschen, und zwar so sicher, dass man daraus eine Haltung gewinnen kann, eine Eleganz, die etwas mit Tango zu tun hat.

**SÖFFNER** Man braucht also auch eine Art Gespür, das man nur über die Routine des Mitmachens gewinnen kann, nicht durch Wissen allein.

**POGGENDORF-KAKAR** Genau. Das aber wird in den Methoden der westlichen empirischen Wissenschaften nicht genug gewürdigt. Man sperrt das Emotionale aus – und so etwas vermeintlich Diffuses wie Stimmungen natürlich noch mehr –, weil es sich nicht objektivieren und quantifizieren lässt.

**SÖFFNER** Dabei übersieht man dann aber, dass es trotz dieser fehlenden Quantifizierbarkeit äußerster Präzision bedarf. Es geht dabei nicht nur um analytische Präzision, sondern um die Präzision der Fertigkeiten.

**POGGENDORF-KAKAR** Da sind wir uns einig. Doch fangen die Qualitativen Methoden einiges auf. Ihnen gelingt es, das Emotionale mit in ›dichte Beschreibungen‹ einzubeziehen, so wie Clifford Geertz das tat.

**SÖFFNER** Aber muss man hier nicht vielleicht sogar einen Schritt weitergehen? Nehmen wir den Humor einer Kultur zum Beispiel. Wer lange in einem fremden Land gelebt hat, kennt den Moment, in dem er plötzlich über Witze lachen kann, die er vorher albern oder blöd fand. Intellektuell verstanden hatte er sie bereits vorher, beschreiben, wiedererzählen, analysieren konnte er sie auch. Aber es braucht Übung und dauerhafte Teilnahme, um daraus mehr zu machen. Das scheint mir auch für die Teilnehmende Beobachtung ein wichtiger Punkt zu sein.

**POGGENDORF-KAKAR** Auch in der Psychoanalyse, dieser ›*méditation à deux*‹, gibt es genau diese Momente, an denen man überhaupt nicht versteht, warum in einem bestimmten Moment eine besondere Einsicht erfolgen konnte. Aber auf einmal ist sie da, und das ganze Spiel ändert sich. Solche Momente kann man nicht planen, sie stellen sich ein oder nicht – aber sie machen den Unterschied zwischen einer gelungenen und einer nicht so gelungenen ethnographischen Studie aus. Wie gesagt, Teilnehmende Beobachtung und Psychoanalyse können sich sehr gut ergänzen.

**SÖFFNER** Ist die Teilnahme an einem Ritual aber nicht doch etwas anderes als die an einer Meditation? Braucht man hier nicht andere Formen des Lernens, andere Fertigkeiten und Routinen? Ich denke hier an den Soziologen Loïc Wacquant, der in einem Chicagoer Gym das Boxen lernte, zum Teil der dortigen Community wurde, und erst auf dieser Grundlage sich angemessen vorbereitet fühlte, auch eine Studie über die Soziologie des Boxens zu schreiben. Er schlug die Ethnologenwarnung ›*Don't go native*‹ in den Wind – und formulierte stattdessen ›*Go native, but return sociologist*‹. Auch bei ihm zählt also der Wechsel zwischen Teilnehmen und Beobachten, und er spricht von beobachtender Teilnahme statt Teilnehmender Beobachtung. Ähneln das ein bisschen dem, was Du als ›*anteilnehmende*‹ Beobachtung‹ fasst? Es erinnert mich sehr daran.

**POGGENDORF-KAKAR** Da sind wir auch wieder bei der Stimmung und dem Problem, dass sie sich nicht beobachten und als Gegenstand der Beobachtung objektivieren lässt. Gefühle lassen sich leichter rationalisieren und damit auch abstellen als Stimmungen, in denen man drinsteckt und die nicht allein von einem selbst abhängen. Hier ist auch, was fremde Kulturen angeht, eine Herausforderung zu sehen. Kulturelle Differenzen erschließen sich, solange man Anteil nimmt, auf eine andere Weise, als wenn man sie beobachtend konstatiert. Sie treten nicht als Unterschiede zutage, sondern als Widerstände oder Dissonanzen, sie werden spürbar,

wenn man merkt, dass man sich gerade völlig falsch verhalten hat – aber gar nicht weiß, wie. Oder man spürt sie dort, wo man nicht mitgehen kann oder nicht mitgehen will. Man muss Situationen also nicht nur beschreiben, man muss sie erst einmal aushalten können. Dafür braucht man ein sehr starkes Selbst. Aber auch das ist nicht einfach etwas, das einem mitgegeben wird: Es ist auch eine Frage der Übung. Man muss auch ein gutes Gefühl für sich selbst haben.

**SÖFFNER** Das ist eine ziemliche Herausforderung – auch in philosophischer Hinsicht. Das Unterscheiden und Vergleichen ist ja, wenn man ganz hochtrabend reden will, eines der Fundamente westlicher Philosophie. Das Wissen und Können, um das es Dir geht, zeigt aber, dass sich manches auf diese Weise gar nicht erst erschließt, sondern als Widerstände und im Aushalten ... Das scheint mir auch bei Deinen Studien zu den Aghori eine große Rolle zu spielen. Was sind das eigentlich für Menschen?

**POGGENDORF-KAKAR** Die Aghori praktizieren eine sehr extreme Form der Askese – auch für Inder. Überwiegend befassen sie sich mit dem Tod. Sie leben auf Verbrennungsplätzen – also inmitten der Wiedergänger, von denen wir am Anfang gesprochen haben. Dort praktizieren sie zum Teil extreme Rituale – mit dem Ziel und dem Zweck, die Todlosigkeit zu erfahren. Sie lassen jegliche Form wertender Dualität hinter sich – auch im Sinnlichen. Das heißt, sie überwinden den Ekel oder Abscheu, die Angst – genauso wie die Wertschätzung, die Freude und die Schönheit. Zumindest ideell ist das das Ziel. Ein Aghori unterscheidet nicht zwischen dem, was er mag und dem, was er nicht mag. Ob man ein wunderbares Steak in einem Restaurant isst oder ein Stück verrottetes Menschenfleisch vom Verbrennungsplatz – das darf für einen vollendeten Aghori keinen Unterschied machen. Er unterscheidet nicht einmal zwischen einem Ich und einem Du.

**SÖFFNER** Also überwinden die Aghori damit auch die letzte Distanz ... Wir hatten ja oben gesehen, dass im Westen selbst Odysseus noch eine Art teilnehmender Beobachter ist, einer, der sich die Toten mit dem Schwert vom Leib hält. Wie sieht das mit den Aghori aus?

**POGGENDORF-KAKAR** Ein paar Rituale zum Bezwingen haben sie schon – und sie stehen auch unter dem Schutz ihres Gurus, von dem sie gelernt haben. Sie sind die Meister, die die Geister verfügbar machen. So bringen

sie von den Toten – genau wie Odysseus – ein besonderes Wissen mit, das ihre eigenen Kräfte potenziert. Der Unterschied ist ein anderer, weil es für dieses Wissen gerade nicht um das Beobachten und Ausfragen geht, wie bei Odysseus: Die Aghori wollen Teil des nicht unterschiedenen Kosmos werden, der Welt ohne menschliche Wertungen und Unterscheidungen – und darin finden sie ihre Wahrheit. Die Selbstkontrolle und auch die Kontrolle über die Wiedergänger, die sie ausüben, ist eine andere als die reflexive Kontrolle. Es geht nicht darum, den Toten Informationen zu entlocken, sondern sich ihnen stellen zu können. Sie legen es daher auf ein hartes Training an – und auf dem Verbrennungsplatz zu leben, ist gerade ein solches Training. Ziel ist dabei eine Vorstellung, die sich auch im Yoga bemerkbar macht, nämlich dass der Geist den Körper vollständig beherrschen muss. Und die Aghori schulen ihren Geist so sehr, dass sie mit ihm auch die Geister der Verstorbenen kontrollieren können.

**SÖFFNER** Was ist das für ein Geist? Ein reflexiver, ein sich selbst gegenwärtiger Geist, der seine eigenen Geistesgegenstände formt und über sie nachdenkt (wie wir ihn zumindest seit Descartes im Westen kennen)? Oder geht es um einen Geist, wie man ihn eher aus dem Zen-Buddhismus kennt, also ein Geist, der es gerade vermeiden soll, Gegenstände zu haben und eher in die Welt eingehen soll als über sie nachzudenken? Ich frage das wegen der Kontrolle: Denn auch die Kontrolle gibt es auf verschiedene Weise: Ein Geiger etwa muss, um die Kontrolle über sein Spiel zu behalten, vermeiden, in eine reflexive, gegenstandsbildende Haltung zu kommen. Ein Wissenschaftler, der die Kontrolle behalten will über das, was er sagt und herausfindet, der muss sich stattdessen auf den reflexiven Geist verlagern.

**POGGENDORF-KAKAR** Bei den Aghori geht es um etwas Drittes: Der Geist ist eine Haltung. Eine Haltung des Nicht-Beherrscht-Werdens.

**SÖFFNER** Würde man im Westen dazu nicht eher den Begriff des Willens anbringen?

**POGGENDORF-KAKAR** Nein, es ist schon etwas anderes: Es ist wirklich die Haltung, die Geistes-Haltung, nicht das, was sozusagen um diese Haltung kämpft – und das wäre für mich der Wille. Es geht nicht um den eigenen Willen, sondern um die Fertigkeit, nicht ergriffen zu werden. Es gibt im Indischen den Unterschied zwischen Verständnis und Bewusstsein. Das Verstehen ist das Verstehen von Gegenständen. Das Bewusstsein indes nähert sich der Welt durch eine Durchlässigkeit des

Geistes. Eine Offenheit. Es ist nicht notwendig etwas Kognitives – und gerade da kommen wir zu den Stimmungen, die ja ebenfalls in einer Offenheit liegen und sich aus vielen Knotenpunkten ergeben, die ein reflexives Bewusstsein kaum in sich bündeln und fassen kann. Da hilft – eben – nur die Haltung, nicht die Reflexion.

**SÖFFNER** Ja, das ergibt Sinn. Dann schließt das Bewusstsein Stimmungen mit ein – und auch die Fertigkeit, mit diesen Stimmungen umzugehen. Das reflexive Bewusstsein, das Bewusstsein also, wie wir es im Westen seit Descartes zu beschreiben und auch zu kultivieren gelernt haben, wirkt stattdessen auf Stimmungen ein bisschen so wie in der Fotografie ein Blitzlicht auf die Stimmung eines Raums: Da geht alles darum, etwas Äußerlich-Objektives mit dem Geisteslicht zu durchleuchten und reflexiv klar und deutlich zu erfassen. Man ist Beobachter, nicht Teilnehmer. Das Bewusstsein im indischen Sinne würde stattdessen Teilnahme und Anteilnahme mit einschließen?

**POGGENDORF-KAKAR** Die Anteilnahme ist aber nicht nur eine intellektuelle Frage. Wer einmal in Indien war, wird festgestellt haben, wie wenig Grenzen dort zählen. Ich meine das in einem ganz handfesten und körperlichen Sinn: Wie nah man sich körperlich kommt, wie wenig man einen persönlichen Raum als solchen versteht und bei anderen respektiert. Man bewegt sich ganz anders. Viel offener – und dadurch ist man nicht nur offener für Stimmungen, es werden auch ganz andere Stimmungen erzeugt. Es mischt sich einfach viel stärker eins ins andere als in Kulturen mit strengeren Körpergrenzen.

**SÖFFNER** Das Bewusstsein, von dem Du sprichst, ist vielleicht mehr auf Haltung aus als eines, das ein Gegenüber monadischer Subjekte setzt, und diese wieder von den Gegenständen unterscheidet, auf die sie sich beziehen. Die Ermächtigung des Bewusstseins könnte dann etwas weniger mit der kognitiven Macht des Denkens über seine Objekte einhergehen – und mehr auf das angewiesen sein, was Du für die Aghori die Geistes-Haltung nennst? Wie verhält sich die Geisteshaltung denn zu den Stimmungen?

**POGGENDORF-KAKAR** Vielleicht lässt sich die Geisteshaltung über die Stimmungen ganz gut bestimmen, insofern die Aghori in der Lage sind oder sein sollen, sich von Stimmungen ganz und gar nicht einfangen zu lassen. Auch so werden sie überall zu Fremdkörpern und gewinnen eine gewisse Aura, bemächtigen sich der Stimmung der anderen.

**SÖFFNER** Das heißt also: Im Unterschied zu Odysseus halten sich die Aghori nicht die Toten vom Leib, sondern auch deren Stimmung; und während Odysseus bloß das Wissen mitnimmt und die Stimmung der Toten bei den Toten lässt, nehmen die Aghori die unheimliche Macht der Toten selbst mit und machen sie sich zu eigen?

**POGGENDORF-KAKAR** Allerdings darf man hier nicht idealisieren. Vor allem bei den Aghori nicht. Es gibt vermutlich durchaus einige Aghori, die diese Geisteshaltung erreicht haben – aber es wird auch sehr viel gespielt und vorgegaukelt, gelogen und getäuscht. Und die Leute wollen auch getäuscht werden. Unter den Aghori habe ich jedenfalls kaum jemanden angetroffen, der bei dieser Geisteshaltung tatsächlich angekommen wäre. Ein paar aufrechte Sucher scheint es mir schon zu geben, aber es wird auch sehr viel getrickt ...

**SÖFFNER** ... das ist dem Westen und seiner Wissenschaft allerdings auch nicht grundsätzlich fremd.

**POGGENDORF-KAKAR** Ja, tricksen kann man sicherlich mit beiden Formen des Bewusstseins. Aber verstehen auch. Vielleicht braucht auch die Teilnehmende Beobachtung eine Art Wechsel zwischen Anteilnahme und Reflexion.

---

RUTH MARIA KORTE (selbstständige Bestatterin),  
OLIVER KRÜGER (Religionswissenschaftler),  
GERARDO SCHEIGE (Musikwissenschaftler),  
OLIVER WIRTHMANN (Theologe)

## BESTATTUNGSKULTUR

**SCHEIGE** In den letzten Jahren hat sich die Bestattungskultur in Deutschland gewandelt. Die Bestattungen sind immer individueller geworden. Neben eher handwerklichen Veränderungen in Bezug auf die rechtliche und finanzielle Regelung der Beisetzung lässt sich insbesondere hinsichtlich der Äußerung von Trauer – die zunehmend im Privaten stattfindet – ein merklicher Wandel feststellen. Das rückt für unsere Begriffe die Frage nach den Stimmungen in den Vordergrund. Frau Korte, welche Änderungen haben Sie feststellen können?

**KORTE** Eine wichtige vieler Veränderungen in der Bestattungsbranche ist zum Beispiel die finanzielle Situation im Allgemeinen. Früher übernahmen die Krankenkassen fast die gesamten Beerdigungskosten, heute ist es eine Frage des Preises, welche Bestattungsart gewählt wird. Immer mehr Menschen sind zu Sozialhilfeempfängern geworden und haben nicht das nötige Geld, einen Familienangehörigen zu beerdigen. Die Angehörigen wohnen zudem meistens weit weg, sodass eine Grabstätte, die man pflegen muss, nicht infrage kommt.

Da die preiswerteste Variante eine anonyme Urnenbestattung ist, verlagert sich der Trend – verbunden mit Preisabfragen bei sämtlichen Bestattungsinstituten – zwangsläufig dahingehend. Mittlerweile kann eine Beerdigung im Internet in Auftrag gegeben werden. Höchst unseriös.

Letztlich ist es egal ob Sarg oder Urne, wenn nicht die Bestattungskultur darunter litte. Meine Aufgabe als Bestatterin ist es, jeden Tag wieder aufs Neue Geduld und Verständnis aufzubringen, um durch einfühlsames Nachfragen den Effekt des Umdenkens in dieser Branche zu erreichen. Es ist manchmal wirklich nur noch ein Abarbeiten eines eingetretenen Sterbefalls.

**WIRTHMANN** Die stereotype Behauptung, die Bestattungskultur würde sich in Deutschland wandeln, ist zwar im Grundsatz als zutreffend zu bezeichnen, jedoch auf ihren tatsächlichen Aussagewert kritisch zu hinterfragen. Bestattungskultur ist stets Ausdruck der jeweils zeitspezifischen weltanschaulichen Verortung von Menschen in unterschiedlichen Kulturen und religiösen Kontexten. Somit hat sich die Bestattungskultur stets gewandelt, was wir heute jedoch feststellen, ist ein sogenannter ›Wertwandlungsschub‹. Darunter ist zu verstehen, dass sich in den letzten 25 bis 30 Jahren, bei allen immer noch stark vorhandenen Beharrungskräften, insbesondere religiöse Anschauungen und familiäre Bindungen gravierend verändert haben.

Die gegenwärtige Bestattungskultur zeichnet sich durch vielerlei Ambivalenzen aus, die sowohl für eine Kontinuität von Traditionen sprechen als auch durch einschneidende Traditionsbrüche gekennzeichnet sind. Insbesondere die familiäre Toten- und Trauerfürsorge verliert sich in den letzten Jahren tendenziell eher im Privaten und in einer pragmatischeren ›Abarbeitung‹ eingetretener Todesfälle. Im Unterschied zu früher wird heute ohne Irritation und Befremden die Frage nach den Kosten für die Bestattung gestellt, gleichzeitig jedoch der notwendige Kostenrahmen weitgehend falsch eingeschätzt. Ein weiteres Kennzeichen findet sich in der sogenannten ›Privatisierung von Trauer‹, wo Abschiede in einer sozialen Gruppe seltener werden. Durch die erhöhte berufliche Mobilität wohnen Angehörige oft weit weg vom Bestattungsort der eigenen Eltern, was zu Fragen nach zeitgemäßen Möglichkeiten der Grabpflege und der Grabkultur führt, wie von Frau Korte ebenfalls angesprochen. Durch ein Erstarken biologistischer und vitalistischer Welt- und Menschenbilder werden Bestattungsarten, die ein Eingehen in den zyklischen Kreislauf von Werden und Vergehen sinnbildlich darstellen, wieder als erstrebenswert und beförderungswürdig angesehen. Gemeint ist hiermit vor allem die Bestattung von Urnen an den Wurzeln von Bäumen in Waldarealen, die gleichzeitig Ewigkeit im Rauschen der Wälder suggerieren, die Frage nach Grabpflege aber scheinbar obsolet erscheinen lassen. Gemeinhin lässt sich zusammenfassen, dass viele sogenannte neue Wege der Bestattungskultur eher als Aporien und Irrwege zu bezeichnen sind, da sie wesentliche Aspekte wie den der Aufsuchbarkeit von Trauerorten oder den der sozialen Dimension von Trauer und der Einordnung in den kulturellen Kontext unseres Landes vermissen lassen.

Zum Glück gibt es aber auch Gegenbewegungen, die das Grab und den Friedhof in ihren vielfältigen Möglichkeiten neu wertschätzen und erkennen, wodurch auch Friedhofskultur im 21. Jahrhundert neu entstehen



kann. Zu nennen sind hier vor allem pflegefreie Gemeinschaftsgrabanlagen, außerdem Veränderungen der Friedhofskultur durch die Beisetzung von Menschen aus anderen religiösen und kulturellen Kontexten.

Als Auswirkungen auf die Bestattungsbranche lassen sich diese Entwicklungen dahingehend deuten, dass die notwendige Beratungskompetenz der Bestatter zunehmend mehr gefragt und vonnöten ist. Menschen kommen mit relativ diffusen Vorstellungen über den Abschied von ihren Angehörigen zum Bestatter und müssen über die Tragweite und Konsequenzen mancher Möglichkeiten erst fundiert aufgeklärt werden. Durch die zunehmende Aus- und Fortbildung in der Bestattungsbranche sind jedoch immer mehr Bestatter in der Lage, diese Beratung adäquat zu erbringen.

**KRÜGER** Spielt die religiöse Pluralisierung in Ihrer beruflichen Praxis eine große Rolle? Oder wird dies spezialisiert unter verschiedenen Bestattern aufgeteilt?

**WIRTHMANN** Ein Novum, das ich gerne ergänzen möchte, ist die Tendenz, die Trauerfeier durch einen Trauerredner gestalten zu lassen – nicht nur bei einem etwaigen früher erfolgten Kirchenaustritt oder einer sehr großen Distanz zur evangelischen oder katholischen Kirche. Immer mehr Angehörige wünschen eine Form des individuellen Abschieds, die vor allem auf biografische Kontexte, die Lebensleistung des Verstorbenen und die Stellung im Umfeld der eigenen Familie abhebt. Dennoch wäre es irreführend zu meinen, dass sogenannte weltliche Trauerfeiern in aller Regel nicht religiös seien. Das Gegenteil ist der Fall: Auch säkulare Trauerrednerinnen und Trauerredner bedienen sich in der Wahl ihrer Worte sowie der nonverbalen Zeichenhandlungen am gewachsenen Schatz der Rituale im Zusammenhang mit dem Abschied von Menschen: Erdwurf, Blumenwurf ins offene Grab, Sprechen des Vaterunsers, Orientierung an einem Sprachduktus, der zumindest ansatzweise eine christliche Verortung erkennen lässt. Dann sind Bestatter gefragt, im Spannungsfeld von Ritual und Inszenierung, die jeweils angemessene Stimmung zu finden und mit den Angehörigen mitzugestalten.

Nicht alle zunächst von Angehörigen aus einer großen Unsicherheit genannten Wünsche stellen sich bei näherer Betrachtung als tragfähig heraus. Sie müssen vom Bestatter in ihrer Grundintention verstanden und daraufhin würdevoll sowie rituell angemessen umgesetzt werden. Christliche und kirchliche Bezüge bei den Trauerfeiern sind auch heute gang und gäbe, ferner sind diese auch bei vermeintlich nichtchristlichen

Begräbnissen anzutreffen. Eine Trauerfeier, die sich gewachsener Rituale entledigt und stattdessen auf die inszenatorische Dramatik und das Pathos des Augenblicks setzt, verliert sich schnell in einer aktualistischen und eher lächerlich wirkenden Banalisierung. Bestatter wollen Angehörige auf die Tragweite ihrer Entscheidungen hinweisen, insbesondere auch dann, wenn es um den Wunsch nach anonymer Beisetzung geht oder man in gekünstelt unorthodoxen Abschieden Novität und Innovation sucht, die sich selten als tragfähig herausstellen und schnell rächen – ich bin sicher, Frau Korte kann dies bestätigen.

**KORTE** Es ist richtig, dass kirchliche Beerdigungen zurückgegangen sind. Aus meiner Erfahrung kann ich sagen, dass Kirchenaustritte schon vor 40 Jahren stattgefunden haben, aber auch dies geschieht meistens aus finanziellen Gründen. Heute werden die Austritte zum Teil durch die Vorkommnisse in der katholischen und evangelischen Kirche sowie das Stagnieren dieser Religionen begründet. Immer öfter werden die von Herrn Wirthmann angesprochenen unkonfessionellen Trauerredner bevorzugt, sofern die Angehörigen bereit sind, dafür zu zahlen. Hier schließe ich mich seinen Ausführungen an, dass auch Trauerfeiern mit solchen Trauerrednern durchaus religiös sein können.

**SCHEIGE** Es wird deutlich, dass trotz einer Abwendung von kirchlichen Institutionen weiterhin religiös konnotierte Abschiedsrituale bei Trauerfeiern herangezogen werden. Ungeachtet persönlicher Ausdrucksweisen von Trauer scheinen erst kulturgeschichtlich tradierte Handlungsweisen und Gesten einen angemessenen ›Stimmungsrahmen‹ zu ermöglichen. Offenkundig bedarf es explizit solch wahrnehmbarer ›stimmiger‹ Rahmenbedingungen wie des Entwurfs oder des Vaterunsers im Sinne handlungsorientierender Codes als Fundament für unterschwellig agierende Stimmungen. Und doch sind diese Codes im Zusammenhang mit religiöser Pluralisierung, Synkretismus und Säkularisierungstendenzen stets im Wandel begriffen.

**KRÜGER** Wie gestalten Sie Bestattungen/Trauerfeiern für Muslime, orthodoxe Christen, Hindus? Welche Erfahrungen haben Sie?

**KORTE** Es gibt in den Einzugsgebieten Köln und Düsseldorf explizit muslimische Bestatter. In Zusammenarbeit mit diesen lernen wir deren spezifische Abschiedsrituale und Gebräuche kennen und werden so mit Stimmungen vertraut, die bei muslimischen Bestattungszereemonien

üblich sind. Das Gleiche geschieht mit Buddhisten, Orthodoxen oder Hindus. Hierfür haben wir eigene Abschiedsräume geschaffen, die auch Angehörigen mit anderen Weltanschauungen die Möglichkeit geben, ihre eigenen Rituale auszuüben und zu verwirklichen.

**WIRTHMANN** Ein zukunftsorientierter Bestatter muss sich heute der größeren religiösen Pluralisierung stellen, ohne sich selbst in einer indifferenten Grundhaltung zu verlieren. Was sehr stark von trauernden Angehörigen gefragt ist: eine wertorientierte und aus einem klar erkennbaren Welt- und Menschenbild resultierende Beratung, die in ihrer Kompetenz die Konsequenzen der jeweils unterschiedlichen pluralen Entscheidungen erläutert und auch einen profunden Rat ausspricht, ohne die Angehörigen und Kunden für die eigene Anschauung zu vereinnahmen. Kurz gesagt: Der gute Bestatter hat eine eigene feste Glaubens- und Weltanschauung, die er jedoch nicht zu Markte trägt, vielmehr glaubwürdig vertritt, ohne darauf fixiert und limitiert zu sein. Im großen Kreis des Bundesverbands Deutscher Bestatter, zu dem etwa 80 % aller deutschen Bestatter gehören, finden sich nur sehr wenige sogenannte ›muslimische Bestatter‹ oder Bestatter mit explizit nichtchristlichen Weltanschauungen und religiösen Hintergründen. Es gehört zu einem Grundbestandteil der Bestatterausbildung im Beruf als Bestattungsfachkraft sowie als Bestattermeister, die verschiedenen religiösen Abschiedsrituale, Todesdeutungen und Sinnhorizonte zu kennen. Damit verbunden ist folglich auch eine Kenntnis der sich daraus ergebenden Riten und Gebräuche. Es gehört auch zur Professionalität eines Bestatters, bei besonderen religiösen Hintergründen die Angehörigen in guter Weise einzubinden und Ihnen selbst einen ausreichenden Spielraum zur Gestaltung der jeweils eigenen Rituale und deren Stimmungen zu eröffnen.

**SCHEIGE** Bestattung – unerheblich welcher religiösen Prägung – ist Teilhabe. Durch das sie kennzeichnende partizipatorische Moment werden Todesstimmungen, die jedes Zeichen, jede Bewegung nährt, greifbar. Im Falten der Hände, im Senken des Kopfes, im Schließen der Augen gewinnen Stimmungen – und deren Wechsel – an Kontur.

Bestattungsarbeit bildet somit das Fundament, auf dem diese Teilhabe fußt. Bestatter sind aber nicht nur Katalysator, sondern partizipieren zugleich an einem emotionalen Prozess, der sich durch zwischen Distanz und Nähe changierendes Einfühlungsvermögen manifestiert.

**KORTE** Ja, als Bestatterin erlebe ich immer wieder an den gleichen Stellen von Trauerfeiern eine besondere Gestimmtheit der Angehörigen: Trauer,

Tränen und aufbrechende Emotionen. Kann es sein, dass das, was Sie mit hohen und akademischen Worten beschreiben, ein Produkt ist, das durch einige Schlüsselreize produziert werden kann und damit auch reproduzierbar wird?

**KRÜGER** Die religionswissenschaftliche Erforschung des Phänomens ›Bestattung‹ zeichnet sich zumindest dadurch aus, dass sie systematisch und mithilfe gesicherter empirischer Methoden, die wiederholbar sind, vorgeht. Was bedeutet das? Systematisch heißt, dass nicht zufällige Erfahrungen von einzelnen Akteuren aufgenommen werden, sondern dass man um eine umfängliche Erfassung des Gesamtphänomens bemüht ist. Daher gilt es zunächst, das zu erforschende Phänomen in verschiedene Dimensionen zu gliedern, um dann jeweils die geeigneten Forschungsstrategien zu erarbeiten oder sich für einen spezifischen Aspekt zu entscheiden. Die Dimensionen sind zwar nicht mit ›der Realität‹ zu wechseln, sie ermöglichen aber einen systematischen Forschungszugang.

**SCHEIGE** Und welche Unterteilung nehmen Sie hierbei vor?

**KRÜGER** Im Bereich der Bestattungen könnte man das Feld in die drei Dimensionen – a) der Praktiken/Rituale, b) der individuellen und institutionellen Akteure und c) der Vorstellungen – unterteilen:

- a) Die Praktiken und Rituale umfassen alle Handlungsaspekte, die mit den Bestattungen verbunden sind. Das beginnt schon im Sterbeprozess mit den Praktiken des Abschiednehmens, der Kontaktierung eines Bestatters, der Auswahl einer Bestattungsart und eines Bestattungsortes, der Organisation der Bestattungsfeier, der Vorbereitung des Verstorbenen und der Hinterbliebenen für diese Feier, den religiösen oder säkularen Ritualen der eigentlichen Bestattung, den formalen und sonstigen Akten bei der Einrichtung eines Begräbnisplatzes (Auswahl eines Grabsteins etc.) und den anschließenden Gedenkfeiern sowie Trauerbekundungen (Todesanzeigen etc.). »Trauer, Tränen und [...] Emotionen« wären daher nur ein kleiner – aber wichtiger – Teil des Gesamtphänomens ›Bestattung‹ und im Ritualgeschehen zu verorten.
- b) Individuelle Akteure, die in eine Bestattung involviert sind, umfassen selbstverständlich die Angehörigen und Freunde des Verstorbenen, die einzelnen Mitarbeiter eines Bestattungsunternehmens, Geistliche oder Trauerredner, gegebenenfalls einen Steinmetz, Friedhofsgärtner

etc. Neben den individuellen Akteuren sind auch Institutionen an Formen und Ausgestaltungen von Bestattungen beteiligt. Zunächst sind es Staat und Gemeinde, die die gesetzlichen Rahmenbedingungen für die Bestattungsformen festlegen und gegebenenfalls gesetzliche Standards für die beteiligten Berufsgruppen bestimmen. Krankenhäuser, Bestattungsinstitute, Friedhofsverwaltungen und -gärtnereien, Kirchengemeinden, Arbeitgeber und Vereine (denen der Verstorbene angehörte) haben jeweils ihre festen Regularien und Bräuche, wie mit dem Verstorbenen und den Hinterbliebenen ›verfahren‹ werden soll.

- c) Die Handlungen der einzelnen Akteure werden von bestimmten normativen Vorstellungen über Tod und Sterben geleitet, an denen sich das Ideal einer ›guten Bestattung‹ ausrichtet. Die Vorstellungen von der Bedeutung des Todes und damit vom konkreten Toten sind religiös, kulturell und sozial bedingt. Der Tod ist in den meisten Gesellschaften damit kein Alltag, sondern bedarf besonderer ritueller Rahmungen.

Alle drei Dimensionen sind wechselseitig miteinander verwoben. Vorstellungen und Praktiken unterliegen einem stetigen Wandel. So wie sich die Gesellschaft und religiöse Vorstellungen über den Tod verändern, so wandeln sich auch die Bestattungspraktiken. Dies erschließt sich aus historischer Perspektive sowie kulturvergleichend.

Dass Wissenschaftler erprobte und gesicherte Methoden nutzen, um Erkenntnisse zu gewinnen, soll verhindern, dass einzelne und zufällige Eindrücke das Gesamtbild prägen. Das Bild soll repräsentativ sein oder qualitativ Einblick in verschiedene Typen von Akteuren und Handlungsmustern geben. Der Einfluss der Ansichten und Interessen des einzelnen Forschers soll möglichst gering gehalten und transparent dargestellt werden.

**SCHEIGE** Trotz dieses mehr oder minder festgelegten Maßnahmenkatalogs aus wissenschaftlicher Perspektive bleibt jede erlebte Bestattung ein Einzelfall, den Entscheidungen in Bezug auf Detailfragen konsolidieren. »Trauer, Tränen und aufbrechende Emotionen« bilden einen Teil des Bestattungsprozesses, verwehren sich aber weitgehend einer stimmungslosen Instrumentalisierung.

An dieser Stelle zeigt sich deutlich die Notwendigkeit eines Dialogs zwischen Praxis und Theorie: Denn nur im Spannungsverhältnis einzelner Erfahrungen und systematischer Analyse lassen sich Stimmungen

ergründen. Rezipiert kann werden eine Stimmung lediglich durch Partizipation; Partizipation, die es in der wissenschaftlichen Reflexion für gewöhnlich zu tilgen gilt – eine vermeintliche epistemische *Mise en abyme*. Fruchtbare Stimmungsforschung kann indes nur durch Teilnehmende Beobachtung gelingen.

**KORTE** Als Bestatterin und somit gewissermaßen Stimmungskordinatorin erlebe ich Abschiedssituationen, in denen etwas Überzeitliches und Urtypisches mit dem Tod in Tuchfühlung kommt, mitunter aber auch genau das Gegenteil: Abwertung, erbärmliches Sterben ohne Anteilnahme und ohne großen Tiefgang. Haben Sie Erklärungsmodelle für solche gegensätzlichen Gefühle?

**KRÜGER** In der Beschreibung dieser Divergenz zeigen sich die Stärken der Vergleichenden Religionswissenschaft. In der Vergangenheit hatte man ›den Tod‹ oft als anthropologische Konstante verstanden. ›Der Tod‹ galt als universales menschliches Problem über alle Zeiten und Kulturen hinweg. Im Laufe von mehreren Forschergenerationen hat man jedoch bemerkt, dass sowohl die Vorstellungen über ›den Tod‹ als auch die damit verbundenen Praktiken über die Zeiten und Kulturen hinweg stark variieren, ja sogar, dass ›der Tod‹ als Begrifflichkeit gar nicht universell auffindbar ist. Anthropologisch konstant ist, dass Menschen sterben. Eine einheitliche Annahme über einen postmortalen Zustand gibt es jedoch nicht. In der Vorstellungswelt buddhistisch und hinduistisch geprägter Kulturen schließt sich an das soeben beendete Leben ein neues an, kritisch ist lediglich der kurze Übergang bis zur nächsten Reinkarnation.

Schon in unserer eigenen, mitteleuropäischen Gesellschaft können wir allein in den vergangenen 200 Jahren enorme Veränderungen in den Bestattungspraktiken beobachten. Das ›ordentliche Begräbnis‹ mit individuellem Grab für jeden Verstorbenen hat sich erst im 19. Jahrhundert als bürgerliches Ideal für die ganze Gesellschaft durchgesetzt. Vorher wurden Angehörige der städtischen Unterschichten in Massengräbern bestattet. Die Gründung von Sterbevereinen von Arbeitern und Handwerkern hat es ermöglicht, dass auch hier bürgerliche Bestattungsformen ausgestaltet werden konnten.

In der heutigen Situation können wir mehrere Trends beobachten: einerseits die Kontinuität herkömmlicher individueller Erdbestattungen mit kirchlicher Rahmung (Bestattungen sind noch vor Hochzeiten und Taufen die häufigsten ›rites de passage‹ der christlichen Kirchen in Deutschland); zum anderen die Anonymisierung und Reduktion von

Bestattungsriten und -formen; zum dritten neue, alternative Formen von Bestattung und Trauerfeier (wie Naturbestattungen und der Einbezug populären Liedgutes). So wie die Gesellschaft nicht homogen ist, so sind auch Trends in den Bestattungsformen plural und entfalten eine eigene Dynamik im Wechselspiel mit religiösen und weltanschaulichen Vorstellungen sowie den sozial und kulturell vorherrschenden Auffassungen über personale Identität (und deren Erinnerungsformen).

**SCHIEGE** Es verwundert dabei aber auch nicht, dass Bestattung, als eine Praxis, bei der viel Feingefühl gefragt ist, vom rechten Maß lebt. Wird dieses Maß eingehalten, nimmt man die jeweilige Stimmung nur unterschwellig wahr. Erst durch eine Verlagerung ins Extreme tritt sie merklich zutage; die Schwellen zwischen einzelnen Stimmungen und Stimmungsnuancen werden spürbar, gewissermaßen a posteriori. Im Nachhinein lässt sich ihre Essenz jedoch kaum noch (be-)greifen. Zwar wohnt diese aporetische Natur allen Stimmungen inne, doch scheint sie dem Phänomen des Todes aufgrund ihrer epistemischen Unmöglichkeit besonders nahe zu sein.

In der praktischen Bestattungsarbeit bedingen sich Erfahrung und Intuition gegenseitig und bilden die Folie für individuelle Abschiedszeremonien. Fernab jeglicher Theoretisierung sehen Bestatter sich intensivsten Stimmungen, mit deren Fragilität sie tagein tagaus umzugehen haben, ausgesetzt.

**KORTE** Das stimmt. In meinem Beruf erlebe ich die Härte und Unwiderflichkeit des Todes sozusagen hautnah. Kann es sein, dass das, was Sie im wissenschaftlichen Forum diskutieren, doch nur scheinbar mit dem Tod zu tun hat, in Wahrheit man sich aber an angeblichen Stimmungen und Empfindungen abarbeitet, ohne zu wissen, wovon man konkret spricht?

**KRÜGER** Empirische Forschung bedeutet, dass wir als Forscher im Feld arbeiten. Wir beziehen zwar auch die Erkenntnisse aus vergangenen Forschungen, also Publikationen, ein, aber wir gewinnen unsere Einsichten vor allem dadurch, dass wir Bestattungspraktiken beobachten und Interviews mit den verschiedenen Akteuren führen. Dadurch führen wir verschiedene Perspektiven auf dasselbe Phänomen zusammen und können einen Überblick generieren. In meiner Forschung zu den Bestattungspraktiken in den Vereinigten Staaten (von 2005 bis 2007) habe ich sowohl mit Aktivisten einer alternativen Bestattungsbewegung

als auch mit Bestattern gesprochen und an Bestattungen teilgenommen. Dadurch war es mir möglich, zu verstehen, warum sich Menschen gegen den Mainstream der amerikanischen Bestattungskultur stellen, die bis vor wenigen Jahrzehnten fast vollkommen auf Erdbestattungen der gänzlich einbalsamierten Leiche beruhten.

**SCHEIGE** Bleiben wir noch etwas bei den Stimmungen: Manchmal haftet ihnen etwas Erhabenes an, bisweilen können sie jedoch völlig profan sein. Im Zusammenhang mit Sterben und Tod lässt sich eine Trennung an der Schwelle zwischen Diesseitigem und Jenseitigem verorten. Der Sterbende ist diesseitigewandt, will noch stellenweise am Weltgeschehen teilhaben, entfernt sich aber sukzessive von diesem. Der Tote wiederum ist jenseitigewandt und hat – parapsychologische Versuche ausgenommen – keine direkte Verbindung zu den Hinterbliebenen. Punktuell evozieren Todesstimmungen diese Verknüpfung und vermögen den Lebenden das Jenseits näherzubringen. Inwiefern dies erreicht werden kann, hängt von den jeweiligen kulturellen Bedingungen ab.

**KRÜGER** Ich habe diesbezüglich eine sehr persönliche Frage an Frau Korte und Herrn Wirthmann: Wie gehen Sie mit Trauer und Tod um, wenn Sie täglich damit konfrontiert sind? Wird man dann professionalisiert, gegebenenfalls abgestumpft, oder inwieweit lässt man die Emotionen an sich ran?

**KORTE** Der tägliche Umgang mit der Trauer ist hart, stumpft mich aber nicht ab. Je mehr Nähe die Angehörigen mir entgegenbringen und ich diese auch zulasse, desto persönlicher und inniger wird das Vertrauensverhältnis. Es ist letztlich ein Geben und Nehmen, jeder Tag wieder aufs Neue eine Herausforderung!

**WIRTHMANN** Ich stelle mir diese Frage abgewandelt oft selbst: Hat meine tägliche kulturanthropologische, theoretische und auch praktische Beschäftigung mit dem Thema Tod durch den Kontakt mit den deutschen Bestattern und der Auseinandersetzung mit der veränderten Bestattungskultur Auswirkungen auf meine persönliche Anschauung und meinen eigenen Umgang mit Tod, Schmerz und Trauer? Eine letztverbindliche Antwort vermag ich nicht zu geben, möchte jedoch nicht verhehlen, dass ich der festen Überzeugung bin, dass nur in einem gesunden Spannungsfeld von Distanz und Nähe eine Beschäftigung mit dem Grunddatum menschlichen Sterbens möglich ist.



Wer in einer großen Distanziertheit mit den Phänomenen und Erfahrungen der Menschen umgeht, verliert sich in nichtssagendem Geschwätz und in Plattitüden. Wer sich im Gegensatz dazu zu sehr von der menschlichen Herausforderung des Todes gefangen nehmen lässt, kann weder als Bestatter anderen Menschen helfen, noch ist er in seiner eigenen Familie lebensfähig, noch wird er im Kontrast zum Tod Lebensfreude und Lebensbejahung empfinden können. Daher wünsche ich mir, wie bereits in meiner früheren hauptberuflichen Tätigkeit als Pfarrer, so auch jetzt als Geschäftsführer des Kuratoriums Deutsche Bestattungskultur, zu den wirklich wesentlichen Fragen des Menschen vorzustoßen. Mit Rainer Maria Rilke gesprochen: Ich versuche mein Leben in wachsenden Ringen zu leben, den letzten werde ich vielleicht nicht vollbringen, versuchen aber will ich ihn. Auf jeden Fall handelt es sich um einen sehr beglückenden und erfüllenden Beruf, da im Allgemeinen beim Thema Tod, Bestattung und Abschied nicht eine solch große Geschwätzigkeit und Banalität herrscht, wie dies leider oft bei anderen gesellschaftlichen und tagesaktuell diskutierten Themen der Fall ist.



---

JAN SÖFFNER (Romanist/Komparatist),  
HEINER WENIGER (Pfarrer)

## SEELSORGE

**SÖFFNER** Am 11.9.1915 antwortete Rainer Maria Rilke in einem Brief an Ilse Erdmann über deren Gedanken zu einem »Miterlebnis« des Todes: »Verhält es sich damit nicht, wie mit dem Häßlichen in der Kunst, das eben durch die Bewältigung zur Kunst schuldlos wird? –, so wird es auch im Leben vor allem Erlebnis, mit den Toten tot zu sein, und damit unsere Spannung, ein zu Leistendes, Unsriges: ein Reichersein um den Tod.« (Rilke: 1991, 580.)

Die Frage nach dem Miterleben des Todes ist für unseren Band sehr wichtig. Erst einmal wegen des Erlebens. Die Phänomenologie unterscheidet das Erleben von der Erfahrung. Erleben ist das, was man als Wahrnehmung, Gefühl und Handlung vollzieht, ohne zugleich darüber nachzudenken. Im Gegensatz zu den konzeptuell erschlossenen Erfahrungen, ist es kein Gegenstand der Reflexion. Das ist uns deshalb wichtig, weil man zumindest den eigenen Tod in diesem Sinne nicht erfahren kann: Solange man über ihn nachdenkt, ist man zumindest in diesem Denken voll und ganz am Leben. Im Erleben aber kann man ihm schon sehr nahe kommen – etwa bei einer schlechten Vollnarkose, nach der einem der Verdacht aufkommt, dass das Sterben ähnlich sein könnte.

Noch wichtiger ist vielleicht das Miterleben, auf das Rilke es hier anlegt. Stimmungen erfordern ein Erleben, das so situativ ist und mit so viel gemeinsam geteilter Ein-Stimmung einhergeht, dass man es immer schon Miterleben nennen muss. Ein Miterlebnis des Todes, ein Erleben mit einem Sterbenden, ein Eintreten in den Zusammenhang des Sterbens kommt dem Tod vielleicht ebenfalls näher als die Reflexion über diesen Sterbenden es kann. Das hat auch etwas mit dem breiteren Ansatz unseres Bandes zu tun, denn das Miterleben ist eine Frage des Könnens, nicht des Wissens. Es hilft für das Miterleben nicht sonderlich, viel über den Tod zu wissen, – im Gegenteil könnte das einen dazu verleiten, ständig nachzudenken und damit aus dem Miterleben herausgerissen zu werden, sich nicht mehr einzulassen und stattdessen zu beobachten.

Trotzdem scheint mir Rilke hier in dreifacher Hinsicht viel zu optimistisch: Erstens fragt sich, ob es möglich sein kann, »mit den Toten tot zu sein«. Das geht mir etwas zu schnell. Schließlich ist man dabei ja – im Gegensatz zu diesen Toten – selbst noch am Leben. Zweitens scheint es mir sehr fraglich, ob sich der Tod durch ein solches Miterleben gewissermaßen ästhetisch verklären lässt. Ganz im Gegenteil fürchte ich, dass man durch ein Miterleben des Todes nicht »reicher« werden muss, sondern meistens eher ärmer wird – ganz einfach, weil man erleben könnte, dass es im Tod selbst gar nichts zu erleben gibt und man darüber hinaus auch noch einen möglicherweise geliebten Menschen verliert. Und schließlich bin ich mir nicht sicher, ob der Tod durch ein solches Erleben »schuldlos« werden kann. Anders als das Hässliche ist er kein rein ästhetisches Phänomen – warum sollte er also analog zur Ästhetik »bewältigt« werden können? Was halten Sie von Rilkes Begriff des Miterlebnisses?

**WENIGER** Eines vorweg: In der Literatur – wie hier bei Rilke – ist es oft selbstverständlich, dass man dem Tod so nah wie möglich zu kommen sucht. Aber es ist genauso selbstverständlich und auch legitim, dass man von Haus aus den Toten lieber fernbleibt. Vielleicht darf ich daran erinnern, dass Gott im Judentum ein Gott der Lebendigen ist – nicht der Toten. Der Grenze, die der Tod markiert, soll man sich dort nicht zu sehr nähern. Die Toten sind tot und wollen in Ruhe gelassen werden – und auch die Lebenden sollten von den Toten in Ruhe gelassen werden.

Das Miterlebnis ist sicher ein interessanter Begriff – aber auch hier entspricht es eher meiner Erfahrung, dass dieses Erleben kaum je selbst schon eine Bewältigung ist. Es ist vielmehr das, was es zu bewältigen gilt. Es lässt sich hierbei so etwas wie eine Konstante beobachten: Wer mit dem Tod konfrontiert war – mit Todesangst, mit Sterbebegleitung, mit dem Verlust eines Nahestehenden –, geht dieses Erleben noch einmal durch, rationalisiert es, macht sich Gedanken, die die Stimmung des Todes auf Distanz zu halten suchen. Wer solchen Grenzgängen und Grenzerfahrungen ausgesetzt ist, kann Tod und Leiden nicht mit Leiden, sondern mit Trost begegnen. Auf unserer Tagung habe ich zum Beispiel von einem Kind gesprochen, das nach einem Alptraum bei seinen Eltern unter die Decke schlüpft und dort den Frieden findet. Das könnte ein tröstendes Bild auch für den Tod sein: So wie früher als Kind, könnte es ja sein, dass man wieder unter eine Decke schlüpft – und Frieden ist. So könnte unser Umgang mit dem Tod zumindest sprachfähig werden. Wir finden ein Bild und denken oder wünschen uns, dass es mit dem Tod genauso sein könnte. Auch Ihr Bild von der schlechten Vollnarkose

scheint mir ähnlich zu funktionieren, wenn es auch nicht gerade Trost spendet. Selbst solche Bilder zeugen von dem Wunsch, das Miterlebnis in eine Vorstellung, eine Erfahrung zu verwandeln und auf diese Weise erst zu bewältigen.

Worauf es mir aber vor allem ankommt, ist eine Dimension, die bei Rilke entweder vorausgesetzt wird oder zu kurz kommt: An Grenzen des Lebens – Tod und Geburt – ist immer wieder zu beobachten, wie stimmig und einfühlsam Menschen miteinander umgehen, miteinander auskommen: Die Alten, deren Tage abnehmen und die Kinder, deren Tage rasant zunehmen. Dieser Umgang hat etwas sehr Lebendiges – und dieses andere »Reichersein um den Tod« scheint mir eine wichtige Kehrseite zu haben, die nicht zu kurz kommen darf: Es ist etwas ganz anderes als »mit den Toten tot zu sein«. Nämlich dem, was geschehen ist und jetzt geschieht, gemeinsam eine Würde zu geben.

**SÖFFNER** Die Erlebensdimension – sei es nun diejenige, die Rilke anspricht, oder diese Kehrseite, mit der Sie mich sehr überzeugt haben – könnte im Rahmen der allgegenwärtigen Vernetzung der Menschen miteinander ins Hintertreffen geraten sein. Wer sein Smartphone nicht ausschaltet, ist nie ganz da, wo er ist.

**WENIGER** Die Nachrichten, die uns auf Facebook oder Twitter erreichen, dringen ungefiltert und ungeordnet auf uns ein. Wir befinden uns in einem grandiosen Ablösungsprozess unserer Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen. Dennoch sind sie in elementaren Situationen gleichwohl aktiv. Wenn einer Mutter beim Einschlafen ihres Kindes nichts einfällt, singt sie bestimmt ein Abendlied aus ihrer eigenen Kinderzeit ›Guten Abend, gute Nacht‹ – was auch immer. Wenn jemand stirbt, greifen Menschen oft auf Kommunikationsformen zurück, die sie mindestens seit einer Generation hinter sich gelassen haben – die als ›Idylle‹ noch vorhanden sind und abgerufen werden können. Ich nenne hier die sogenannte ›Village religion‹ des Lebens auf dem Dorf.

Nehmen wir an, es ist ein ganz normaler Nachmittag, und auf einmal läutet das Glöckchen. In der Stadt würde man das gar nicht hören – aber auf dem Land kann es noch so leise sein – alle hören es. Jeder im Dorf weiß: Jetzt ist einer von uns nicht mehr da. Als erstes wird natürlich gefragt: Wer, wo, was, wann? Aber bald wissen es alle. Alle begeben sich in das Haus des Verstorbenen. Es war der Bauer, der auf dem Acker zusammengesackt ist. Hier hat es dann auch ein Ende mit der Idylle: Man muss diesen Riesen irgendwo packen, muss ihn irgendwo auf dem Sofa

in der Stube hinlegen. Man muss auf den Arzt warten – bis der endlich kommt. Wenn dann die Pfarrerin kommt, ist dort schon so etwas wie »Gestimmtheit«. Man ist nicht allein gelassen, weder von der Kirche noch von den Nachbarn. In dieser Stimmung findet eine Konfrontation mit sehr viel Verschiedenem ihren Ort, mit Dingen, die gar nicht recht zusammenpassen wollen. Aber es gibt eine Art Grundton, nämlich die Verzweiflung, nichts mehr tun zu können. Diese Verzweiflung lässt eine gewisse Leere, die gefüllt werden will, zurück. In diese Leere hinein kommt nun das Ritual, die Performance. Damit meine ich gar nichts Großes. Ganz kleine Dinge spielen schon eine große Rolle: die Kerze zum Beispiel. Vielleicht lässt sich ein alter Psalm sprechen. Vielleicht sucht eine Hand Halt neben dir. Eine Umarmung. Hilfe, den Toten im Leichenhaus aufzubahren. So viel Nähe kann unangenehm sein – aber manche Leute empfinden das als eine richtige Geste. Ab und zu lässt sich das Geschehen auch mit einem biblischen oder einem erfundenen Satz oder Bild deuten: Er, der alte Bauer, hat ausgesät und eingeernt – und jetzt ist er gestorben. Das heißt wohl: Der Tod kommt – so schmerzlich er auch sei –, wann er kommen will. Von da an geht man durch den ganzen Weg der Rituale – bis hin zum Leichenschmaus, um aus dieser ganzen vom Tod bestimmten Zeit wieder aufzutauchen. Dort muss es dann – zumindest früher war es so – fett und süß zugehen, es muss eine Buttercremetorte geben, denn fett und süß, das ist der ganz basale Ausdruck des Trostes und der Frömmigkeit. Was hier auf welche Weise stimmig ist, hängt sehr von der jeweiligen Situation und Sozialisation ab. Nötig ist eine Vertrautheit. Man braucht eine Tradition, die nicht einfach nur stumm ist. Und die ist in einer solchen ›Village Religion‹ eben gegeben. Sie beinhaltet eine besondere Ruhe, ein besonderes Mitgehen des Todes und des Sterbens mit dem Leben – und dadurch entsteht eine ganz andere Stimmung als diejenige, die wir kennen. Die muss nicht besser aber auch nicht schlechter sein als das, wofür wir uns entschieden haben.

**SÖFFNER** Ohne diese Vertrautheit wird die Arbeit an den Stimmungen, diese wichtige Verwandlung der Stimmungen sicherlich sehr schwer. Mir kommt es manchmal so vor, als ob das Fehlen einer solchen Vertrautheit Todesstimmungen so problematisch werden lassen kann, dass man den richtigen Umgang mit dem Sterben lieber nicht mehr mit den anderen, nicht mehr mit dem Toten, nicht mehr in der Welt sucht, sondern stattdessen ins Innerliche verlegt: Wo die Arbeit an der Stimmung scheitert, da muss man selbst mit dem Tod klarkommen – der Tod wird zu einem fast alleinigen Problem des Geistes, des Ich, der endlosen Reflexionen.

Entsprechend braucht man andere Experten: Solche, die sich auf die Psyche spezialisiert haben – nicht auf Stimmungen.

**WENIGER** Nun, es gibt ja auch andere Spezialisten: Menschen, die empathisch und sachgemäß mit Tod und Sterben umgehen. Inzwischen hat sich auch in den Städten die Situation dahin gewandelt, dass man nicht nur psychologisch und spirituell begleitet wird: Auch palliativ-caremäßig wird man bestens versorgt. Auch das ist sicherlich ein Weg – aber ich frage mich mit Wittgenstein: Fühlen wir, dass selbst wenn alle medizinischen und pflegerischen Maßnahmen getätigt sind, unser Problem mit dem Sterben noch gar nicht berührt ist? Ich bin meinen Tod noch nicht gestorben, dass ich darüber Auskunft geben könnte. Und wenn, ist es längst zu spät. Und so bleibt dies bis zuletzt eine sehr offene, sehr persönliche Frage.

**SÖFFNER** Ein bisschen erinnert Ihr Gedanke auch an Heideggers ›Frage der Technik‹: Die Stimmung wird als »palliativ-caremäßige Versorgung« ja gewissermaßen hergestellt, bereitgestellt und so weiter. Im Vorfeld der Tagung habe ich mit meiner Kollegin Christine Thewes gesprochen, die (ironisch) das Wort Mood-Management verwendete. Eine solche Technisierung der Stimmungen geht weit über denjenigen Stimmungsbegriff hinaus, den Heidegger selbst in Anschlag brachte. Genauer: Er bleibt hinter ihm zurück. Für Heidegger war die Stimmung eine Art spürbare Selbsterschlossenheit des Daseins. Für unsere Tagung haben wir versucht, diesen Stimmungsbegriff ins Pragmatische zu wenden, eine Frage der Fertigkeiten daraus zu machen und nicht so sehr der Erschlossenheit. Wer in einen Raum mit einem Sterbenden tritt, kann in die Stimmung dieses Raumes eingehen, sein Handeln kann von dieser Stimmung orientiert werden – aber dass es soweit kommen kann, ist eine Frage des Könnens, nicht nur des Erschließens. Die Kehrseite eines solchen Stimmungspragmatismus offenbart sich aber gerade in der Technik. Das Sterbezimmer, in dem eine Lichtorgel Farben an die Wände wirft (damit nicht so farb- und trostlos gestorben wird), hat eine technisierte Stimmung, die nah an dem ist, was Doris Kolesch und Signa Köstler in ihrem Gespräch als ›Stimmungszwang‹ beschreiben – als eine hergestellte Orientierung, der man sich kaum entziehen kann.

**WENIGER** Nun sollten wir aber bei allen Problemen, die wir mit solch einer Technisierung haben, nicht vergessen, dass wir uns auch aus guten Gründen für das städtische Leben entschieden haben. Wir können nicht mehr in die ›Village Religion‹ zurück; und wenn wir es uns recht überlegen, wollen wir das auch gar nicht. Was die Rituale angeht und die Zeit,

die es braucht, mit Todesstimmungen umzugehen, sie zu transformieren, sind wir freilich dann weniger gut ausgestattet. Eine Beerdigung auf dem Dorf dauert im Schnitt drei Tage – in der Stadt dauert sie zwanzig Minuten. In diesen zwanzig Minuten müssen Sie auf den Punkt kommen. Aber diesen Punkt müssen Sie erstmal kennen, das heißt: Die vorbereitenden Gespräche müssen zugleich seelsorgerisch und analytisch sein. Manche Hinterbliebene mauern und sagen etwas ganz Wichtiges nicht, um das das Leben des Verstorbenen aber gekreist ist. Ich kann mich da zum Beispiel an ein Gespräch mit einem Hinterbliebenen erinnern: Ich fragte ihn, wer denn zu der Beerdigung kommen würde – und er sagte: Das seien vor allem ein paar Kolleginnen von früher, das wisse er nicht so genau, er habe da nicht gewohnt. Jedenfalls kam ich nicht recht weiter. Ich gehe also am nächsten Tag in die Aussegnungshalle – und da liegt ein Sarg mit 200 roten Rosen. Ich drehe mich zu der Trauergemeinde, und da sitzt die gesamte Schickeria aus dem Rotlichtviertel von Nürnberg. Der Sohn hatte sich einfach nicht getraut, mir zu sagen, dass seine Mutter die Queen dieses Milieus war. Da war dann mein Text aus dem Johannesevangelium, in dem sehr elegisch von »Liebe« die Rede war, nicht mehr so gut zu gebrauchen.

**SÖFFNER** Neulich habe ich einen sehr guten Pfarrer gesehen, der bei der Trauerfeier zunächst vor die Urne trat in einer Haltung, die es nahelegte, als Frage verstanden zu werden: »Und das soll nun von Dir übrig sein?« Mit dieser Haltung gab er keine Antwort auf den Tod. Aber er gab der Trauerfeier eine Stimmung, die den Angehörigen, die ich nachher sprach, mehr Trost spendete, als eine Antwort hätte bieten können (so sagten mir die Angehörigen jedenfalls hinterher): Die Fragen, die der Tod der Trauergemeinde stellte, ließ er auch in seiner Predigt offen. Aber gerade darin lag auch so eine Wahrheit, wie jene entscheidenden Worte, von denen Sie gesprochen haben. Geht es bei den nötigen Stimmungswandlungen häufig um Momente der Wahrheit? Ich frage das, weil dem Tod oft eine Art Offenbarungscharakter zugesprochen wird. Das scheint mir bei säkularen Atheisten und Agnostikern oft mehr der Fall zu sein als bei gläubigen Menschen. Man kann hier an das Interesse an Nahtoderfahrungen denken, aber auch existentialistische Gedanken können in diese Richtung gehen.

**WENIGER** Ja sicher, »weniger« ist dabei oft mehr als den Mund voll zu nehmen. Lassen Sie es mich so sagen: Sterben ist Grenzerfahrung, die aufs Engste mit dem Leben zusammenhängt. Und doch schließen Leben und Sterben einander völlig aus. Es gibt eine Natürlichkeit, wie auch eine



Unnatur des Todes. Das kann nicht in einer ungebrochenen Wahrheit aufgehen. Der Tod provoziert Wahrheit ebenso wie sie diese verhindert – am Krankenbett wie dann bei den Nachrufen. Man denke nur an die Formel: *De mortuis nihil nisi bene* – über die Toten nichts Schlechtes!

**SÖFFNER** Nachrufe verbreiten oft eine eigenwillige Stimmung. Da ist immer wieder das Risiko des Umschlagens größter Ergriffenheit in größte Klebrigkeit. Bei Roberto Bazlen findet sich der Satz: *De mortuis nil nisi malum*. Vielleicht ging es ihm darum, sich von den Toten besser lösen zu können. Vielleicht aber auch nur um diese Klebrigkeit. Stimmungen befördern die Dinge nicht immer – sie können ihnen auch im Weg stehen. Ich habe den Eindruck, dass sie besonders dann im Weg stehen, wenn man es nicht schafft – wie Sie sagen – auf den Punkt zu kommen. Das ist in der Tat bei einem modernen Leben gar nicht so leicht. Sterbesituationen können das noch erschweren, schon ganz einfach, weil der Tod – besonders in Zeiten sehr verstreut lebender Familien – oft einen gehörigen logistischen Aufwand mit sich bringt. Die Menschen müssen alles Mögliche organisieren und können teilweise gar nicht anders als abgelenkt sein.

**WENIGER** Zunächst: Dieses Abgelenkt-Sein muss gar nicht immer so falsch sein. So nüchtern es klingt, oft helfen die ungewohnten formalen Erledigungen über die erste schlimme Zeit nach dem Tod eines nahen Menschen hinweg. Oft bleiben nur zwei oder drei Tage, die Bestattung und alles, was dazugehört, vorzubereiten. Soviel, was über einen doch hereinbrechen kann, selbst wenn der Tod absehbar war! Du hast gar keine Zeit, zu trauern, musst dich auf ganz Verschiedenes konzentrieren. Natürlich: Jede und jeder sollte die Möglichkeit haben, letzte Dinge anzusprechen und zu regeln. Nicht immer gibt es in solchen Situationen direkte Signale oder klare Absprachen. Wichtigstes wird zwischen Tür und Angel mitgeteilt. Aber die Frage ist: Wären sie an einem anderen Ort wirklich immer besser aufgehoben gewesen? Endlich: Die ›letzten Dinge‹ müssen gar nicht so außergewöhnlich sein. Leitfrage ist in der Regel, was der Verstorbene in der Situation selbst getan oder gewünscht hätte.

**SÖFFNER** Auch ein Raum zwischen Tür und Angel hat eine Stimmung. Eine Stimmung, die dem Tod vielleicht gerade auf eine andere Weise gerecht wird als Rilkes Miterlebnis. Aber ich würde gern noch einmal zu den letzten Dingen zurückkommen, die ein Sterbender noch regeln oder sagen muss. Gibt es eine Art Gespür dafür, was Sterbende noch sagen, wovon sie sich befreien wollen?

**WENIGER** ›Gespür‹ ist zuerst ein ähnlich vager Begriff wie »Stimmung«, auch wenn wir ihn jetzt häufig durch »Empathie« ersetzen. Sterben ist so vielfältig und komplex wie das Leben selber. Banalität und Coolness gehören ebenso dazu wie jene unausstehliche Furcht. Sterben hat seine Zeit, seinen Rhythmus, wobei alles, was den Prozess beschleunigt oder bremst, als Schmerz empfunden wird. »Terror mortis est ipsa mors«, sagt Martin Luther – und das ist sicher ein sehr moderner, ein Signalsatz: Die Furcht, der Schrecken, der Schmerz des Todes ist der Tod selbst. So leidvoll es klingt, aber dieser »Terror« – oder wie immer diese Stimmung ist – ist das, was Sterbende und Angehörige in dieser Situation verbindet. Darum sei es gut, fährt Martin Luther fort, wenn etwas zuhanden ist, was diese dunklen Stunden und die letzten Dinge anspricht und überbrückt. Es sollte keinesfalls etwas sein, was nicht »im Sinn« der Sterbenden wäre. Aber nicht nur sie haben ihre »letzten Dinge«, die Angehörigen haben sie genauso. Auch sie haben dem Sterbenden noch Dinge zu sagen, mit ihm noch Dinge zu erledigen. Und auch sie unterliegen demselben Rhythmus. Gar nicht auszudenken, wenn es nicht mehr dazu kommt. Ein unterlassener »letzter Besuch« kann Angehörige auf Jahre hinaus quälen. Gar nicht selten finden sich die berühmten Sterbephasen von Kübler-Ross bei den Hinterbliebenen selbst: Erschrecken, Zorn, Verhandeln, Selbstmitleid, Erinnern, Akzeptanz. Insofern hat der von Ihnen anvisierte Begriff der »Stimmung« gerade hier eine hohe Interferenz und Verbindlichkeit.

**SÖFFNER** Könnte man so weit gehen, zu sagen, dass das Sterben selbst gar nicht Sache des Sterbenden allein ist – was die Gegenfrage aufwirft, ob dann das Hinterbleiben auch Aufgabe des Sterbenden und nicht allein der Hinterbliebenen wäre?

**WENIGER** Eine interessante Frage, die in ihren Nuancen kaum gut beantwortet werden kann! Natürlich regelt das zu erwartende Erbe, das ›Hinterbleibende‹, immer schon das Verhältnis der Lebenden und Toten zueinander. Der Tote und seine Signale können extrem massiv und real sein. Andererseits haben manche Lebende kaum eine Chance, sich dem – und das heißt der Todesstimmung – zu entziehen. Aber auch die allgegenwärtige Präsenz wie die Ortlosigkeit des Todes selbst verlangen nach einer anderen, analogen Sprache und Kommunikation.

**SÖFFNER** Mit der gleichzeitigen Präsenz und Ortlosigkeit sprechen Sie ein Thema an, das für diesen Band sehr wichtig ist. Der spontane Reflex vieler Menschen, die einem Sterbenden beigeohnt haben und auf

einmal nur noch eine Leiche vor sich haben, ist die Frage: »Und wo ist er/sie jetzt?« Die Leiche scheint teilweise weniger von der Präsenz eines Toten zu behalten als die (in der ersten Frage beschriebene) Wohnung oder die Dinge, mit denen der/die Tote gelebt hat. Der Tod geht mit einer Ablösung der gemeinsamen Erinnerungen, Bindungen, Gewohnheiten vom Leib des verstorbenen Menschen einher: Diese Gefühle und Umgangsformen haben auf einmal keinen konkreten Ort mehr – außer den selbstgebauten neuen Orten wie dem Grab oder den Nicht-Orten der Stimmung. Die Fassungslosigkeit über diesen Vorgang kann sich aber auch in einer unerträglich intensiven Stimmung niederschlagen, die im Sterbezimmer zurückbleibt und auch in der Wohnung. Sie hat einen Ort und ist überhaupt nicht ortlos. Könnte man sagen, dass die Stimmung das einzige Greifbare ist, dass sie der einzige Modus ist, der Fassungslosigkeit wenigstens eine Form zu geben? Lässt es sich vor diesem Hintergrund sagen, dass Stimmungen diejenige Form menschlichen Erlebens sind, die sich dem Ungreifbaren des Todes so eng anschmiegen, dass sie ihm näher kommen als ein Gedanke das könnte? Oder ist das nichts als ein subjektives Krisenerleben, das mit dem Tod nichts, aber mit dem Überleben der Hinterbliebenen alles zu tun hat?

**WENIGER** Nun, um es mit Hamlet zu sagen: »Das unbekannte Land, von des Bezirk kein Wanderer wiederkehrt«, das ist von keiner Religion und von keinem Lebenden besritten. Wir können davon nur in Bildern reden. Aber immerhin: So wie Sie es – im Bild – beschreiben, löst der Tod den Menschen von sich selber, beheimatet und materialisiert ihn in Bildern und Fotos, Geschichten und Erinnerungen, in Gegenständen, die behalten werden, in dem ›Erbe‹, das er hinterlässt – immer weniger eigentlich an ›seinem Ort‹ auf dem Friedhof selbst.

**SÖFFNER** Ja, das ist das Bild, das ich meine. Was mich daran interessieren würde, wäre auch das stimmungshafte Nachleben des Toten. Löst sich die Stimmung allmählich von der Wohnung – schon ganz einfach, weil das Leben für die Hinterbliebenen weitergeht? Oder transformiert sie sich sogar in ein weniger trauerfixiertes Zusammenleben mit der Abwesenheit des/der Toten? Wie gestaltet sich das Zusammenleben mit der Abwesenheit des/der Toten?

**WENIGER** Bleiben wir noch einmal beim Bild: Habe ich Sie richtig verstanden, dass wir uns im Leben wie im Sterben wie in einem Haus befinden, in dem wir zusammen gehen und stehen, wohnen und bleiben?

Und ist, ob wir nun vom Raum-Zeitgedächtnis oder von Stimmungshochs und -tiefs sprechen, jedesmal dasselbe Haus gemeint, in dem wir – so oder so – existieren, und ein anderes haben wir nicht? Und: Bin ich denn in diesem Haus gut genug aufgehoben?

**SÖFFNER** Ja, dass man sich mit dem Tod in einem Haus befindet, ist wunderbar formuliert und trifft das, was ich meinte. Ich selbst hatte bisher das französische Wortspiel von ›habiter‹ (wohnen), ›habitude‹ (Gewohnheit), ›habitus‹ (Haltung-Gewohnheit) und ›habitat‹ (Lebensraum) gewählt. Also das Haus in einem sehr weiten Sinn als Wohn-Raum. Der Tod löst den Sterbenden ja nicht nur aus seinem Körper, sondern auch aus diesem Wohnraum. (Genauer vielleicht: Aus der Einheit von Körper und Wohnraum, denn der lebende und also handelnde Körper ist ja nicht von der Haut begrenzt, sondern umfasst auch all das, womit er umgeht.) An diesem Wohnraum scheint er mir wesentlich länger festzuhalten als an seinem Körper. Während an die Stelle des Körpers längst der Grabstein getreten ist, dem man sich nur zu bestimmten Anlässen und mit wohltemperierter Stimmung nähert, erwischt er die Hinterbliebenen im Wohnraum nur allzu leicht unvorbereitet. Sie stellen aus Versehen einen Teller zu viel auf den Tisch, brechen in Tränen aus, wenn sie ›seinen‹ Aschenbecher aus dem Schrank holen. Doch allmählich beginnt auch hier die Ablösung.

**WENIGER** Und das ist wichtig, denn dieses Einwirken der Toten auf die Lebenden muss man auch stoppen können. Die Toten sind tot! Sie verdienen ihre Ruhe, wie die Lebenden es nötig haben, von den Toten in Ruhe gelassen zu werden.

**SÖFFNER** Auch diese Ruhe, die Tote und Lebende trennt, ließe sich als eine Todesstimmung bezeichnen. Vielleicht ist es jene Ruhe, die man auf einem guten Friedhof anzutreffen hofft? Sie haben jedenfalls völlig Recht: Stimmungen, die die Lebenden auf eine Weise an die Toten ketten, sodass sie ihnen nicht mehr entkommen, stellen bei einer Arbeit an den Stimmungen des Todes ein großes Risiko dar. Auch in den Wohnräumen, die die Toten hinterlassen haben, ist es wichtig zu verhindern, dass die Stimmung zu einer Art erstickenden Umarmung der Lebenden durch die Toten wird. Es muss zu der besagten Art Ablösung des Toten von seiner Umgebung kommen.

**WENIGER** Diese Ablösung beginnt aber schon weit vorher. Sie beginnt beim noch Lebendigen als Prozess des Sterbens und Absterbens – als sukzessive

Wohnungsauflösung. Man verlässt zunächst seine Wohnung und zieht ins Altenheim. Vieles von dem, was Sie meinen, bleibt schon bei diesem Schritt zurück. Gehstock, Rollator, Rollstuhl, Pflegebett: Gibt es einen signifikanteren Ablösungsprozess? Oder eben das Vergessen und Vergessenwerden im Haus der Sinne: Parkinson. Oder im Haus des Geistes: Demenz.

**SÖFFNER** Könnte man dann sagen, dass der Tod bei solchen frühen Abschieden bereits ins Leben hineinragt? Wenn die Menschen ins Altersheim übersiedeln, wehren sich viele ja dagegen – vielleicht nicht allein, weil sie ihre angestammte Welt zurücklassen, sondern auch, weil sie in eine Art Wartezimmer des Todes verbannt werden, während sie noch leben. Was sie dann im Altersheim erleben, könnte vielleicht eine Art Todesstimmung sein, derer sie nicht mehr Herr werden?

**WENIGER** Das ist die wichtige Frage nach der mittelalterlichen *ars moriendi*, dem guten Sterben: Wie werden wir sterben wollen? Auch das Leitbild, ›gut zu sterben‹, ist zu einem Produkt geworden und wird routinemäßig umgesetzt. Aber dabei umgeht man kaum das Problem, dass dieses Sterben dem Einzelnen überlassen bleibt. Jeder wird in eigener Person mit dem Tod kämpfen müssen. Ich werde dann nicht bei dir sein, noch du bei mir.

**SÖFFNER** Heideggers Begriff einer »Jemeinigkeit« des Todes geht in diese Richtung. Der Tod wäre demnach etwas, in dem der Mensch vereinzelt und gerade insofern authentisch wäre. Dem stehe ich aus eher praktischen Gründen skeptisch gegenüber. Eine der Maßgaben für humanes Sterben scheint mir gegenwärtig zu sein, dass der Sterbende davon entlastet wird, sozial erwünschtes Verhalten zeigen zu müssen. Das setzt die »Jemeinigkeit« gewissermaßen voraus. Der Tote ist dann kein soziales Wesen mehr. Ich selbst bin in dieser Hinsicht eher Epikureer. Epikurs Position war, dass der Tod die lebenden Menschen nichts angehe, denn wo sie seien, wäre der Tod nicht – und umgekehrt. Der Sterbende lebt noch. Ich gebe allerdings zu, dass Epikurs Gedanken in dem Moment unerträglich oberflächlich werden, da man sie zur Ausrede macht und zur wohlfeilen Selbstbeschwichtigung gegen die Todesangst. Aber Epikur ging es vermutlich um etwas anderes: Er fragte sich, ob es ›den Tod‹ überhaupt gebe – empirisch sichtbar werden ja schließlich nur die Sterbenden und die Leichen; vielleicht auch noch das Leblose. Nicht aber der Tod als solcher. Ich glaube, er sah im Tod nur einen animistischen Gott, den die Philosophie zum Abstraktum hochstilisiert hatte. Mir geht es da ähnlich. »Den Tod« kenne ich eigentlich nur als Stimmung.

**WENIGER** Bestenfalls. Ich würde eher sagen, dass niemand ihn kennt. Wenn der Tod diese Beziehungslosigkeit nicht nur verkörpert, sondern ist, was wäre dann – Leben? Immanuel Kant hat darauf überraschend warm und verständlich geantwortet: »Ich habe in meinem Leben viele kluge und gute Bücher gelesen. Aber ich habe in ihnen allen nichts gefunden, was mein Herz so still und froh gemacht hätte wie die vier Worte aus dem Psalm 23: Du bist bei mir.«

---

EVA-MARIA HOCHKIRCHEN (Literatur- und Musikwissenschaftlerin),  
MARIA JONAS (Sängerin)

## MARIENKLAGEN

**HOCHKIRCHEN** Das Programm, des Konzertes *Planctus – Mittelalterliche Marienklagen aus deutschen Handschriften*, mit dem Sie unserer Tagung einen stimmungsvollen Abschluss bescherten, erstreckt sich kirchenkalendarisch vom Karfreitag bis zum Gang der drei Marien am Ostersonntag und schlägt einen Bogen über Deutschland (14.–15. Jahrhundert) und Frankreich (mit dem *Planctus ante nescia*, 12. Jahrhundert). Da es sich um eine relativ neue Zusammenstellung von Ihnen handelt, kann der Leser dieses Bandes nur zu einem kleinen Teil auch hörend auf potentielle Todesstimmungen der Darbietung zurückgreifen (Jonas: 2007, CD). Folgende Stücke kamen, begleitet auf der Laute durch Fabio Accurso, zur Aufführung, was ich dem Leser unterbreiten möchte, bevor das Interview beginnt:

PROLOG - LIEDERBUCH DER ANNA VON KÖLN (UM 1500)

– *Stetit Jhesus coram Pilatus*

Transkription: Maria Jonas, Köln

TRIERER MARIENKLAGE - TRIER, 2. HÄLFTE 15. JH.

– *Incipit: »O liebes kynt«*

– *Maria cantat plangendo: »Ach, ach myn hercze«*

Transkriptionen: Maria Jonas

WOLFENBÜTTELER MARIENKLAGE - BRAUNSCHWEIG, 1420

– *Owe, iamer unde leyd*

Transkription: Stefan Morent, Tübingen

BORDESHOLMER MARIENKLAGE - BORDESHOLM, UM 1476

– *We helpet klagen*

– *Groter klage*

Transkriptionen: Maria Jonas

CARMINA BURANA - SECKAU?, KLOSTER NEUSTIFT?, 11.-14. JH.

Gotfrid de St. Victor, 12. Jh.

– *Planctus ante nescia*

Transkription: Maria Jonas nach St. Martial, um 1100

EPILOG

Osterspiel von Fleury, Paris 13. Jh.

– Klagegesang der drei Marien: *Heu, pius pastor*

Transkription: Stefan Klöckner, Essen

Wo haben Sie diese Marienklagen gefunden?

**JONAS** Es handelt sich um Transkriptionen aus verschiedenen Handschriften. Aus der Trierer Marienklage, die in der Stadtbibliothek Trier (Codex 1973/63) liegt; die Wolfenbütteler Marienklage stammt aus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (CLA\_helmst 0965), die Bordesholmer Marienklage liegt in der Kieler Universitätsbibliothek (Codex ms. Bord. 53/3); und den *Planctus ante nescia* gibt es in verschiedenen Quellen: Den Text habe ich aus den *Carmina Burana* genommen und die Melodie aus dem Codex St. Martial, den man wiederum in London in der British Library einsehen kann (ADD. 36,881).

**HOCHKIRCHEN** Nun zur eigentlichen Sache: Erinnern wir uns zunächst noch einmal an den unserer Tagung zugrunde gelegten Stimmungsbegriff, der, worauf Leo Spitzer hinweist, im Deutschen aus einem (metaphorischen) Kontext des Musikalischen geschöpft wird. ›Stimmung‹ sei ableitbar von ›Stimmen‹, dem ›Einstimmen‹ etwa der Instrumente eines Orchesters oder der Zuhörer einer Gesangsdarbietung. Aufgrund dieser Definition ist es besonders passend, Sie als ›eine praktische Expertin in Sachen Stimmungen‹ zu befragen – oder finden Sie nicht, dass das eine adäquate Bezeichnung ist?

**JONAS** Doch, das kann man schon so sagen. In meinem Musikerdasein gehe ich immer wieder neu auf das große Ganze meiner Darbietungen ein: den Raum (die Krypta von St. Michael hatte ich ja selbst vorgeschlagen), das Publikum, die Mitmusiker, die Akustik. Mit Stimmungen muss und kann ich sehr bewusst umgehen, woraus mir übrigens eine große Verantwortung erwächst. Gerade bei einem Thema wie dem Tod und all seinen Stimmungen muss man doch behutsam sein, womit man sein Auditorium konfrontiert und wie man es womöglich involviert.



**HOCHKIRCHEN** Das klingt mir eher nach Politik als nach Kunst ...

**JONAS** Ich spreche diesbezüglich gern von einer Zweigleisigkeit: Zum einen bin ich natürlich die Künstlerin mit Distanz zu ihren Gegenständen, mit einer spezifischen Technik, mit meiner Interpretation der Stücke, aber gleichzeitig bin ich schlicht und ergreifend Mensch. Ein Mensch in Interaktion mit anderen Menschen. Und oft bleibt ein Konzert nicht an der Oberfläche, sondern es wird ganz existentiell, womit manch einer ein Problem haben mag. Wenn Maria im *Plantus ante nescia* (aus den *Carmina Burana*) ihren Schmerz, der erschöpfender ist als alles bisher Erlittene, klagt, geht es doch um das Traurigste, das überhaupt passieren kann. Wenn ich diese Zeilen vortrage und überhaupt das *Planctus*-Programm, dann geht es auch um Authentizität. Es wäre schlimm, das Publikum zu belügen. Wie das gemeint ist? Nun, ich sprach schon von der Verantwortung und damit meine ich auch einen ganz aktuellen, humanen Anspruch meines künstlerischen Schaffens. Was singe ich da? Wie stehe ich dazu? Und was hat das alles mit unserer ganz aktuellen Welt zu tun? Auch wenn mich besonders das Mittelalter artistisch fasziniert, will ich aktuelle Künstlerin sein, denn es ist mir wichtig, immer wieder die Beziehung zum heutigen Leben zu suchen. Antisemitische Passagen streiche ich aus den genannten Gründen, während andere Kollegen sie mit Distanz zum Werk beibehalten und aufführen. Für mich geht das nicht – ich bin Deutsche, und Verantwortung ist mir da wichtiger als Künstlertum. Ich dichte dann lieber um, zum Beispiel »Böse Menschen« anstatt »Böse Juden« – metrisch ergeben sich da keine größeren Probleme. Das tue ich aufgrund der Stimmungen und der Verantwortung, die mir als Stimmungs-Künstlerin aus ihnen erwächst.

Übrigens erinnere ich mich daran, dass die Stimmung am Konzertabend des 13. Juni 2013 (und zwar auch die menschliche nicht allein die musikalische) in einigen Momenten ganz konkret wurde. Da lag eine Schwere, eine Traurigkeit im Raum, ich hatte das Gefühl, das Gesungene auch aufgrund der Reaktion mancher im Publikum ganz authentisch zu erleben.

**HOCHKIRCHEN** Körperlich oder geistig?

**JONAS** Beides natürlich. Wen ich in diesem Kontext gern nennen möchte, ist Jessica Cash. Sie war meine Gesangslehrerin in London und hat mich stark beeinflusst. Von ihr wurde Künstlertum immer sehr ganzheitlich verstanden, es ging stets auch um Emotionen und den Körper,

der mithilfe verschiedener Körperpraktiken auch konkret mit in den Unterricht einbezogen wurde. Jessica arbeitet gern kinesiologisch und hat mir auch einmal geholfen, eine körperliche Blockade zu lösen, die mit zwischenmenschlichen Aspekten zusammenhing, die mich damals belasteten. Außerdem spielt stets auch die außerhalb den Gesangsstunden geschehende Beschäftigung mit mir selbst massiv in mein Künstlertum mit hinein.

**HOCHKIRCHEN** Beim Spitzer'schen Stimmungsbegriff geht es auch um die schon mittelalterliche Idee, dass etwas, das latent ist (wie die Musik, wenn wir an Boethius' zum Teil spekulative Beschreibung musikalischer Sphären denken) vielleicht nicht rational, aber doch im Eingestimmt-Sein erfahrbar wird. Ist auch das Ihr Job? Das Ermöglichen von bestimmten Erfahrungen?

**JONAS** Oh, Boethius ist ein gutes Stichwort: Die *musica humana* und auch die sogenannte *musica instrumentalis*, die hörbare Musik des Menschen und der Instrumente stehen dieser das ganze Mittelalter hindurch populären Musiktheorie zufolge im direkten Bezug zur makrokosmischen Musik der Welten (*musica mundana*), oder auch des Himmels, der Engel (je nach Übersetzung und Auslegung). Und ja, manchmal erlebe ich das, dass es einfach ›stimmt‹, das man mit der eigenen Musik Anteil hat an etwas den Raum der Darbietung Überschreitenden.

**HOCHKIRCHEN** Das ist natürlich sehr interessant für uns, denn die Grenze zum Tod ist ja etwas scheinbar für die Lebenden Unüberschreitbares, indes: In den Todesstimmungen wird womöglich doch erfahrbar, was den eigentlichen Raum des Darstellbaren überschreitet, um es angelehnt an Ihre Worte zu sagen. Welche verschiedenen Sorten von Todesstimmungen machen das *Planctus*-Programm aus und mithilfe welcher Gesangstechniken stellen Sie sie dar?

**JONAS** Verlustschmerz, mütterlicher, ganz konkreter Schmerz – ein Gefühl, das universal ist und auch heute noch erlebt wird, völlig unabstrakt also und konkret stelle ich es durch seufzendes Singen dar, ich lasse die Stimme brechen, durchaus auch schon einmal auf Kosten einer eigentlich eingeplanten Note. Das nehme ich in Kauf, um diese Stimmung zu verkörpern. Trauer erstaunlicherweise viel weniger, stattdessen eher Hoffnungslosigkeit, die ich leise, wispernd, mit einem Hauch in der Stimme darstelle, also bewusst nicht mit ›voller Stimme‹ und somit aus gesangstechnischer Warte quasi falsch [macht es vor]. Für die beiden

genannten Todesstimmungen spreche ich zuweilen; ich verzichte auf die Musik, dann wirkt die Stimmung ganz tief. Der Schmerz ist aber sicher melodischer als Wut und Resignation, man denke nur an die vielen wunderschönen Liebesschmerz-Arien der Operngeschichte, etwa den (positiven) Liebesschmerz bei Wagner. Die Wut über die Ungerechtigkeit ist eine weitere Todesstimmung des *Planctus*-Programms. Dafür gibt es diese aufschreienden Momente in der Darbietung, jedenfalls singe ich Wut immer, weil das lauter ist. Zuletzt zeichnet Entsetzen das Programm aus, Entsetzen über die Brutalität der Kreuzigung [sie schildert drastisch]. Wie können Menschen so etwas anderen antun?

**HOCHKIRCHEN** Welches Wissen brauchten Sie für die Erarbeitung des Programms, was interessiert Sie an historischen Arbeiten zum Mittelalter?

**JONAS** Da sind zwei wissenschaftliche Säulen: Die Musikwissenschaft natürlich, aber auch eine altphilologische Herangehensweise. In der Musikwissenschaft wird mittelalterliche Sangeskunst oft verkürzt wahrgenommen, weil nicht gerade viele Melodien überliefert sind, somit ist immer fächerübergreifendes Arbeiten erforderlich. Oft stand ich mit Germanisten in Kontakt, kann vieles, was diese beitragen konnten (Transkriptionen, Übersetzungen, Auslegung, Analyse des metrischen Aufbaus etc.), aber inzwischen selber.

Für das *Planctus*-Programm hatte ich drei große Marienklagen vorliegen: die Wolfenbütteler, die Trierer und die Bordesholmer. Diese waren sich eigentlich ziemlich ähnlich, wie ich feststellte. Die Melodien und der Inhalt waren in weiten Teilen fast gleich; lediglich unterschiedliche Dialekte waren zu unterscheiden. Bei allen dreien ist deutlich mehr Text als Musik überliefert (das hängt mit dem Gefallen an geistlichen ›Spielen‹ damals zusammen). Dieses Material habe ich an die heutigen Hörgewohnheiten angepasst, Konzertgänger wollen mehr Musik als Dialog. Ich brauche das Medium Musik! (Wenn ich schon einmal etwas sprechen lasse, dann ausgesuchte Bibelpassagen aus einer aktuellen Übersetzung.) Passionsspiele mit viel Text haben heutzutage keine lohnende Stimmung, beziehungsweise keine passende. Wenn in Oberammergau zu den Festspielen ein Jesus vorbeispaziert und seinen Text aufsagt ... da lachen wir doch. Ich musste eine Form finden, die solche falschen Stimmungen zugunsten der richtigen Todesstimmungen umgeht. Letztendlich habe ich dann eine Mischversion erstellt, die ich für Euch aufgeführt habe. Niemand wird Übergänge überhaupt bemerkt haben. So frei gehe ich also zuweilen mit dem Ausgangsmaterial um.

**HOCHKIRCHEN** Gelten denn die Vorbereitungen schon den Stimmungen der Performanz, oder würden Sie unterscheiden zwischen theoretischem und erlebtem Umgang mit dem Programm?

**JONAS** Wenn wir noch einmal an die beschriebene ›Zweigleisigkeit‹ denken, so würde ich sagen, dass bei den Proben der künstlerische Aspekt und bei den Auftritten der menschliche wichtiger ist, aber natürlich kann und soll man das nicht strikt trennen. Zuweilen bemühe ich mich tatsächlich, Stimmungen eines Auftritts bereits zu antizipieren, soweit das möglich ist.

**HOCHKIRCHEN** Viele der Lieder sind so ausgesprochen ›lebhaft‹; gab es damals andere Paradigmen des Umgangs mit Tod und Trauer als wir diese heute gewohnt sind?

**JONAS** Im Mittelalter hat sich das sicher von Land zu Land und Region zu Region unterschieden. Allen Liedern liegt aber eine tiefe Frömmigkeit zugrunde.

**HOCHKIRCHEN** Ich meine mich zu erinnern, dass Sie selbst nicht religiös sind. Färbt das religiöse Element im Umgang mit dem Tod Ihre Person trotzdem in irgendeiner Weise ein?

**JONAS** Ich bin schon religiös, aber nicht unbedingt katholisch. Als Durch-und-durch-Rheinländerin bin ich aber natürlich in katholische Lebensformen hineingeboren. Am besten gefällt mir zu dem Thema einer religiösen Stimmung, wenn man so will, was Gerhard Richter gesagt hat, als die Kritiken laut wurden, er habe das Domfenster gestaltet, obwohl er gar nicht religiös sei. Sein Statement dazu lautete: »Ich bin ein katholischer Athetist«. Aber nochmal zurück zu der Frage nach dem Umgang mit dem Tod: Es lag auch sicher damals wie heute an der individuellen Interpretation, wie ›lebhaft‹ ein Lied vorgetragen wurde und es gibt deshalb keine allgemeingültige Antwort auf die Frage. Auf alle Fälle waren das Sterben und der Tod nichts Außergewöhnliches und mit dem Alltag verbunden.

**HOCHKIRCHEN** In der Tat ist es zuweilen subjektiv, was man als ›lebhaft‹ und was als eine ›Todesstimmung‹ empfindet. Aber Ihre musikalische Praxis ist objektivierbar. Da gibt es zum einen die Texte, die eine bestimmte Semantik haben, aber dann gibt es auch die Musik, die von Ihnen

ausgelegt wird, aber in Hinblick auf bestimmte Gesangspraktiken. Wie entscheiden Sie sich für Phrasierungen, Dynamik, Timbre, Tempo etc.?

**JONAS** Der Text ist immer ganz elementar! Die Interpretation eines Stückes beginnt tatsächlich bei diesem. Was die Melodien betrifft, so sind diese im Falle des *Planctus*-Programms nicht strikt liturgisch, sondern wie so oft durchaus aus weltlichem Kontext aufgegriffen. Mit ›Kontrafakturpraxis‹ bezeichnen wir diese Handhabe, Melodien wieder zu verwenden, anzupassen, mit neuem Text zu versehen. Vielleicht ergibt sich auch hieraus eine Erklärung für die Tatsache, dass manche Passagen einen ›lebhaften‹ Eindruck hinterlassen.

**HOCHKIRCHEN** Empfinden Sie Text und Musik als Einheit? Und welcher Teil ist wichtiger für die Todesstimmungen?

**JONAS** Ja, Text und Musik bilden eine Einheit. Deshalb singen wir mittelalterliche Musik ja auch mit speziellen Techniken der Artikulation und Prononcierung, die von denen abweichen, die man im Gesangsstudium für klassischen Operngesang etwa lernt. Wenngleich der Text, wie gesagt, immer der Ausgangspunkt für die Interpretation darstellt und auch als Zentrum der Aufführung artikuliert wird, so wird die spezifische Stimmung zu großen Teilen von der Musik evoziert.

**HOCHKIRCHEN** Hat sich das, was Sie selbst mit dem Begriff einer ›Todesstimmung‹ verbinden, durch die Arbeit an dem Marienklagen-Programm verändert?

**JONAS** Sicher, da ich in Vorbereitung eines solchen Programms viel mehr über den Tod nachdenke, als normale Menschen das heute tun. Zumal ich meine Programme ja öfter singe und so dieses Thema beziehungsweise die Todesstimmungen immer und immer wieder in mir arbeiten lasse.

**HOCHKIRCHEN** Leben Maria oder sogar Jesus durch diese Lieder? Entstehen sie nicht erst in der Performanz solcher Kunst? Ist dann nicht die ›Todesstimmung‹ etwas, das lebt?

**JONAS** Das mag jeder für sich beantworten. Dazu wird es viele Antworten geben. Es kommt sehr auf die Art des Glaubens an, ob man überhaupt glaubt und welche Rolle die Kunst dabei spielt. Und unbedingt auch die Imagination des Einzelnen: sowohl des Interpreten als auch des

Zuhörenden. Der Klang der Musik erlischt ja im Erklingen – da bleibt viel Raum. Den nutze ich bewusst: Eine jede/ ein jeder möge sich seine Bilder selber schaffen. Für den einen leben Maria und Jesus durch die Musik, für andere nicht. Aber auf jeden Fall lebt die Todesstimmung bei den Menschen, die sich mit ihr auseinandersetzen, sei es durch singen, hören, meditieren, lesen ...

**HOCHKIRCHEN** Haben Sie durch ihr künstlerisches Schaffen das Gefühl, ›Anteil zu haben‹ an den Todesstimmungen dieser Lieder und Marias? Ich meine diese Frage nicht (unbedingt) religiös; wenn ja – können Sie uns das möglichst genau beschreiben?

**JONAS** Einen Teil der Frage habe ich schon bezüglich Boethius beantwortet. Ich schaffe natürlich eine Todesstimmung, meine eigene, durch diese Lieder. Lade die Zuhörer ein, daran teilzuhaben, sich damit auseinanderzusetzen, Eindrücke mit nach Hause zu nehmen und weiter darüber nachzudenken. Meine Gefühle dabei können sehr unterschiedlich sein: nüchtern, gesangstechnisch, dem Begleiter folgend, ganz einer eigenen Idee folgend, ganz bei der Musik, über die Musik zu einer individuellen Interpretation, die immer wieder neu und anders ist. Bei den Marienklagen des Programms folge ich mehr dem Schmerz über den Verlust des Sohnes als dem Gedanken an den Tod. Also ich bin eher bei Maria – nicht bei Jesus.

**HOCHKIRCHEN** Ich auch. Was ich faszinierend finde, ist, dass fast alles, was wir heute über Maria ›wissen‹ aus den apokryphen Schriften und Erzählungen stammt, also gar nicht aus dem christlichen Haupttext, der Bibel. So zum Beispiel die Idee der unbefleckten Empfängnis, die Vorstellung, dass Maria bei der Geburt nicht gelitten habe, ihre assoziativ-etymologische Verknüpfung mit dem Meer (lat. *mare*) und so das *Ave maris stella* als Alternative zum *Ave Maria*, aber auch mariologische Erotisierungen in Gemälden oder Skulpturen (einen Apfel haltend wie Eva, ihre Präfiguration oder mit einem Vögelchen) – dies alles widerspricht den Evangelien mehr, als dass es sich aus ihnen ergäbe. Vielleicht ist es eine Möglichkeit, Stimmungen als das Apokryphe, das nicht Aufgeschriebene, nicht zum Lehrsatz Erhobene/Erhebbare zu begreifen. Maria ist dann eine Gestalt, die aus Stimmungen entsteht und Stimmungen verkörpert, was für mich dazu passt, dass ich Maria anders als andere Heilige gewissermaßen ›zu kennen‹ vermeine. Mit dem niedlichen Christkindchen auf dem Arm oder aber mit ihrem großen gestorbenen Sohn auf dem Schoß,

voller Liebe und voller Trauer und Schmerz, als eine besonders menschliche Heilige, die anmutig ist und rührend, emotional und ergreifend ...

**JONAS** Diese Muttergestalt hat es aber nicht von Anbeginn des Christentums gegeben, sondern sie ist eine Figur, die sich so erst mit dem erwachenden Mittelalter herausbildet. Auf jenem Boden Kleinasiens, auf dem die weibliche Gottheit Artemis von alters her verehrt wurde, wurde 431 der Grundstein zur Marienverehrung in Bild und Gebet gelegt. Im Konzil von Ephesos wurde die Gottesmutter Maria zum Glaubenssatz erhoben. In den ersten christlichen Jahrhunderten verehrte man Maria in dem Bild einer Frauengestalt mit zum Himmel erhobenen Armen, das zugleich die Kirche symbolisieren sollte. Erst mit dem erwachenden Mittelalter erhält sie in der Bildersprache die Gestalt der Mutter Gottes. In der Zeit um 1000 verdichtete sich das Bild Mariae im Abendland und in den wenigen erhaltenen Werken der Goldschmiedekunst ottonischer Zeit tritt die Madonna mit dem Kind auf dem Arm (Essener Goldene Madonna zum Beispiel) nicht nur als Gottesgebälerin auf, sondern auch als Himmelsherrscherin – jeder greifbaren Stofflichkeit entrückt und bar aller Schwerkraft. Aus dieser distanzierten Darstellung der Jenseitigkeit tritt im Verlaufe des 13. Jahrhunderts das Marienbild der französischen Kathedralen heraus und begibt sich in eine größere Nähe zur Welt, hin zum Menschen. Im Herbst des Mittelalters entsteht dann das Bild der Schmerzensreichen mit einer neuen Einsamkeit, dem Leiden nah und des Trostes bedürftig. Das von Ihnen genannte Vesperbild, in dem die Mutter den toten Sohn auf dem Schoß hält, ist ein Andachtsbild, meist auf einem abseitigen Platz des Kirchenraumes aufgestellt, das ganz auf den Menschen hin erdacht ist, der sich ihm nähert. Seit der Wende zum 14. Jahrhundert begann der Mensch nämlich auch Gott nicht mehr allein vom Dogma her zu begreifen: Die abendländische Christenheit empfand ein immer dringenderes Bedürfnis nach persönlicher Betrachtung, dem der überlieferte liturgische Kanon und die schriftlichen Aussagen der Bibel nicht mehr zu reichen schienen. Neue Vorstellungen bildeten sich, und neue Gestalten traten auf: neue Formen in der bildenden Kunst, in der Dichtung und mit ihr in der Musik. In diesem Geiste des 14. Jahrhunderts entstanden auch die Marienklagen; sie können als Zeugnisse des neuen Marienbildes rezipiert werden.

**HOCHKIRCHEN** In den letzten Liedern wird die Sehnsucht dieser ›neuen‹, ›mütterlich-menschlichen‹ Maria laut, anstelle ihres Sohnes tot sein zu wollen. Entschuldigen Sie die provokante Frage, aber, bis wohin geht Ihr ›Bei-Maria-Sein‹?

**JONAS** Also den Tod wünsche ich mir nun wirklich nicht! Dieses künstlerische Mitfühlen ist schwer zu beschreiben. Ich gehe gewissermaßen über das Dargestellte hinaus. Damit meine ich, dass mein privates Ich außerhalb bleibt, während sich mein Künstler-Ich in einem Freiraum bewegt, der mit ersterem nichts zu tun hat. Ich bin das Medium für etwas anderes als Ich. Was mich da persönlich fasziniert: Wenn die Musik Jahrhunderte im Manuskript geschlummert hat, wie eingefroren, dann wird sie von mir gleichsam aufgetaut. Dadurch bin ich auch Medium ins Mittelalter. Wir können uns glücklich schätzen, wenn wir mit dem Erklingen der überlieferten Marienklagen nicht nur die alten Melodien wieder zum Leben erwecken, sondern auch in ihrem Klang die Gefühlswelten und Menschen der früheren Jahrhunderte erahnen, indem wir einfach zuhören.

**HOCHKIRCHEN** Und was ist dann mit den Zuhörern, welcher Qualität ist deren Mitgefühl? Der Prolog fasst zunächst die Geschehnisse des Karfreitags zusammen und den Willen, dieser »immer zu gedenken«; dann beginnen die Marienklagen. Viele »Achs«, »Os« und »O wehs« erklingen – klare Anzeichen, wie sehr es hier um den direkten Gefühlsausdruck geht. Dann wird das Auditorium von Marias Sprecher-Ich aufgefordert, dabei zu sein *helpfet clagen myr* (Trierer MK., V. 2); was passiert da?

**JONAS** Na, das ist doch wirklich ganz menschlich. Ich kenne solche aufopferungsvollen Mütter, die klagen und es brauchen, dass man Mitgefühl zeigt. Jedenfalls ist das hier eine Bitte, die Maria für sich selbst bittet. Sie ist noch nicht zur Fürbitterin für andere geworden, das hier ist innerhalb der Geschichte die Situation bevor ihr diese Rolle zuteil wird. Der hängt da ja noch [zeigt vor sich nach oben und meint Jesus am Kreuz]. Das hängt aber auch mit dem neuen Marienbild zusammen. Wie gesagt wird Maria im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts – darstellungskonventionell gesprochen – zu einem Menschen. Maria ist dann keine ferne göttliche Gestalt mehr, sondern kommt dem Menschen viel näher. Deshalb kann sie in diesem Zitat so wechselseitig werden. Im Repertoire der Hildegard von Bingen zum Beispiel wäre so etwas nie möglich. Das hat zudem etwas mit dem Sitz im Leben dieser Stücke zu tun: Die Frage, »wer hilft mir klagen?« (erste Zeile der Bordesolmer Marienklage), ist definitiv nicht höfisch, sondern bürgerlich. Ich will jetzt nicht zu ausschweifend werden ... Alle diese Aspekte spielen mit hinein in die Entstehung der Pietà und über jeder Pietà könnte doch als Motto stehen: *We helpet clagen?* Oder nicht?



Ach übrigens ist das mein Programm mit den meisten Os uns Achs und dabei habe ich noch so viele davon gestrichen! Mit den Seufzern aus den Marienklagen könnte ich wohl einen ganzen Konzertabend füllen.

**HOCHKIRCHEN** Als Pietà, als verwaiste Mutter leidet Maria. Sie begreift (noch) nicht die Worte von der Auferstehung, sondern nur den konkreten Verlust und leidet unter dieser Todesstimmung. Sie hat den Leidensweg Jesu mitgelitten, so wie sie – sofern man denn daran glaubt – mit den Menschen mitleidet und für sie Fürbitte hält. Die Leidenschaft Marias ist immer eine Mitleidenschaft, die *compassio*. Unter anderem folgende Verse haben Sie – auf lateinisch – gesungen:

Darin liegt meine einzige Freude,  
dass ich für euch leide.  
Vergeltet es mir, bitte,  
und beklagt meinen Mutterschmerz.

**JONAS** Das ist die letzte Strophe des *Planctus ante nescia* aus den *Carmina Burana* (Übersetzung von Matthias Heckmann). In genau diesem *Planctus* kann man den Ursprung der deutschen Marienklagen sehen – doch wie die Verbreitung erfolgte, kann man heute nicht mehr zurückverfolgen. Es ist wahrscheinlich, dass die deutschen Marienklagen aus einem gemeinsamen Fundus schöpften, wobei wiederum Einflüsse untereinander nicht ausgeschlossen werden können. Es handelt sich bei den Text- und Melodietypen der Marienklagen auch nicht im strengen Sinne um Kontrafakta, sondern um einen sehr einheitlichen Grundbestand an gleichen deutschen Gesängen, der regional immer wieder leicht abgewandelt und neu zusammengesetzt wurde. Denn ohne Frage haben die deutschen Marienklagen, ganz unabhängig davon, ob und inwieweit sie eine Bearbeitung des *Planctus* darstellen, einen gewissen gleichen Grundbestandteil von Text- und Melodieversikel. Was den *Planctus*, der auch in den *Carmina Burana* zu finden ist, und sein Verhältnis zu den deutschen Marienklagen betrifft, so sind die deutschen Bearbeiter mit dem entlehnten Gut – falls es überhaupt vorlag – sehr frei umgegangen.

**HOCHKIRCHEN** Danke für diese Ergänzungen zur Entstehungsgeschichte der Marienklagen. Ich wollte aber eigentlich auf den Mitleidsaspekt hinaus. Geht es in dem Zitat nicht um die Möglichkeit eines ganz allgemeinen Mitgeföhls, zu dem Maria auffordert? Mitleid, das nur eine Richtung kennt, kann verzehrend (für den Mitleidigen) und erniedrigend (für den

Bemitleideten) sein. Das wäre kein Gewinn. Ihr Publikum – soll es nun mit Maria ›mitleiden‹, oder bleibt es im Modus des reflektierenden Rezipienten von Kunst?

**JONAS** Das kommt natürlich darauf an. Aber in der Tat stellen diese Sätze *We helpet clagen* oder *helffet clagen myr* einen Knackpunkt des ganzen Programms dar. Vielen Dank für den Hinweis. Ich muss immer mehr darüber nachdenken, zumal ich mit Kollegen für nächstes Jahr ein Programm plane, bei dem die Marienklagen in Verbindung mit den argentinischen Müttern der Plaza de Mayo gebracht werden sollen. Bedenken Sie mal, was für eine lange Tradition für dieses Thema leidender Mütter das ist. Auch Monteverdi hat übrigens (als eigenes Kontrafakt auf das berühmte *Lamento d'Arianna*) ein *Pianto della Madonna* geschrieben. Dieses steht in der Tradition unserer *Planctus*, aber so ein (sogar oft wiederholter) Appell an das Mitleid der Zuhörer fehlt hier völlig. Mensch, das ist doch faszinierend, wie mitnehmend, wie ansprechend diese Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ist, viel aufwühlender als die zeitgenössische allegorische, bildliche Darstellung.

Mitleid ist auch für mich als Künstlerin eine zentrale Kategorie. Das Mitfühlen mit anderen auch Unbekannten wurde mir zeitweise wirklich zu viel, und ich musste einen guten Modus finden. Wissen Sie, wie der Dalai Lama Mitleid definiert? Als liebende Hinwendung zu deinem Nächsten. Mitleid hat mit Respekt zu tun und wird auch von mir als Künstlerin gelebt: Ich wende mich zu meinem Publikum hin. Lampenfieber habe ich nie sonderlich. Ich lebe meine Kunst eher zwischenmenschlich als mit Divenproblematik: Ich geb' Euch was und krieg' gleichzeitig so viel.

**HOCHKIRCHEN** Wie schön, wenn Ihnen Ihr Publikum auch nur ansatzweise gibt, wie Sie geben! Und die Musik selbst mit all ihren Stimmungen, die beschenkt Sie ja auch. Zuletzt möchte ich, anknüpfend an Ihr Diktum »Ich bin Medium ins Mittelalter«, fragen, ob sich Ihnen über den praktizierenden Umgang mit den Marienklagen auch Todesstimmungen von deren Entstehungszeitraum erschließen?

**JONAS** Natürlich ist Todesschmerz und der Verlust durch Tod etwas Zeitloses und an kein Jahrhundert gebunden. Aber da ich bei meinen Aufführungen ganz im Hier und Jetzt bin, habe ich da noch gar nicht drüber nachgedacht ... Ja, in die Todesstimmungen der Kunst (!) kann ich mich einfühlen. Aber Achtung: Bleiben wir trotz des Überthemas, das viel

mit Involviertheit zu tun hat, analytisch: Die Musik ist aufgeschrieben von jemandem, der die Todesstimmungen im Moment der Niederschrift nicht gefühlt haben wird. Die Komponistin Barbara Strozzi hat einmal bei einem der Accademia-Abende im Kontext der Diskussion um das Verhältnis von Natur und Kunst gesagt: »Meine Herren, Sie sind heute nicht zu mir gekommen, um mir beim Weinen zuzusehen, sondern mir beim Singen zuzuhören.« Ich will auf meine Aufgabe zu Transformieren hinaus. Ich erwecke eingeschlafene Stimmungen. Die Menschen haben sich sicher verändert, aber nicht Empfindungen wie Verlustgefühle beim Tod eines Geliebten. Genauso wenig hat sich die Stimme, das konkrete Instrument, verändert. Die Instrumente werden heute anders gebaut und gestimmt – die Stimme nicht. Nur weil wir jetzt in 443 Hertz stimmen, hat sich der Kehlkopf nicht verkleinert.

**HOCHKIRCHEN** Im Epilog des Konzerts (aus einem französischen Oster-spiel des 13. Jahrhunderts) fragten ›die drei Marien‹ (ein apokrypher Kult): »Wer wird diesen Stein wegwälzen von der Grabestür?« Am Ende Ihres Konzertes und somit unserer Tagung stand eine Frage, was durchaus stimmig war. Danke, dass Sie in diesem Interview noch so viele Antworten ergänzt haben!



---

DORIS KOLESCH (Theaterwissenschaftlerin),  
SIGNA KÖSTLER (Performancekünstlerin)

## TODESSTIMMUNGEN IN PERFORMANCES

**KOLESCH** Als Theaterwissenschaftlerin, die sich auf Themen wie ›Stimme‹, oder ›Darstellung von Emotionen‹ spezialisiert hat, freue ich mich, hier mit Signa Köstler zu sprechen, der Namensgeberin und Leiterin des dänischen Performance-Kollektivs SIGNA, das seit 13 Jahren mit Performance-Installationen arbeitet, die neuerdings zurecht auch als invasives oder immersives Theater bezeichnet werden. Sie schaffen hermetische Parallelwelten, in die der ›Zuschauer‹, der zum Komplizen oder Teilnehmer transformiert wird, eintritt und die er am Ende wieder verlässt oder denen er, wie es ein Tagungsteilnehmer prägnant formuliert hat, entstirbt, obwohl die andere Welt weiter zu existieren scheint – und dies auch über Tage tatsächlich tut. Ich habe schon mehrere solcher Projekte persönlich erlebt (unter anderem *Die Hades Fraktur* in Berlin) und das ästhetische Erfahrungsfeld, das eröffnet wurde, mit meinen Studierenden im Rahmen von Lehrveranstaltungen analysiert und diskutiert. Nun möchte ich gern von Ihnen wissen, was Sie daran interessiert, Todesstimmungen in einer künstlerischen Arbeit zu inszenieren? Welche Schwerpunkte/Akzente würden Sie setzen? Was ist Ihnen diesbezüglich wichtig?

**KÖSTLER** Persönlich interessieren mich menschliche und gesellschaftliche Relationen und deren implizite Probleme. Machtlosigkeit, Angst, Einsamkeit und Armut sind Begriffe, die ich mit dem Tod verbinde, weil sie die Vernichtung des Individuums bedeuten. Die letzte Darbietung in Köln waren die sogenannten *Hundsprozesse*, eine von Kafka inspirierte Szenerie in einem alten Gerichtsgebäude, im Zuge derer jeder Zuschauer oder Teilnehmer zu einem Angeklagten mit eigener Akte gemacht wurde. (Ein Video-Clip mit Szenen, Bildern und Musik aus den *Hundsprozessen* eröffnete das Theater-Panel der Tagung.) Diese *Hundsprozesse* beispielsweise haben sich mit der Angst vor Vernichtung beschäftigt. Auch die Bedrohung eines konkreten Todes durch Gewalt oder Krankheit, und

wie die Menschen damit umgehen, ist in unserer Arbeit ein wiederkehrendes Element.

**KOLESCH** Aber kann man überhaupt ›Todesstimmungen‹ inszenieren, oder sind das nicht eher Stimmungen der Trauer, der Melancholie, der Angst, der Verzweiflung, des Lebensüberdrusses und andere? Was verbinden Sie mit dem Begriff der Todesstimmung?

**KÖSTLER** Man kann natürlich Stimmungen inszenieren, die vom Publikum mit Tod verbunden werden. Letztlich aber kann man ja nachdem man gestorben ist, keine Stimmungen empfinden, und deshalb ist natürlich jede inszenierte Todesstimmung eigentlich eine Darstellung von Gefühlen und Gedanken über den Tod, wie Sie schon andeuten.

**KOLESCH** Gibt es für Sie bestimmte Materialien, Medien, Verfahren, die besonders geeignet sind, Todesstimmungen zu evozieren?

**KÖSTLER** Weil alles vergeht, haben auch alle Materialien (ja überhaupt alles!) einen Anteil von Tod in sich, was durch die Inszenierung verstärkt zum Ausdruck gebracht werden kann.

**KOLESCH** Ich selbst knapse ja ehrlich gesagt mit dem Begriff der Todesstimmung; was ist der Referenzpunkt und worauf wird referiert? Versetze ich mich, wenn ich eine Todesstimmung erlebe, in eine Situation hinein, oder nehme ich mich da heraus? Aber gut, der Titel des Interviewbandes wählt ja den Plural: Todesstimmungen. Vielleicht kann man die vorgeannten Stimmungen (oder Atmosphären, wie ich dazu fast lieber sage) alle unter diesem Plural-Begriff subsumieren. Dann wäre es meines Erachtens aber wichtig, jeweils zu differenzieren.

**KÖSTLER** Ich würde in der Tat von ganz unterschiedlichen Todesstimmungen sprechen, die unsere Arbeit ausmachen. Als Künstler bedient man sich dafür einer kulturell fundierten Sprache des Todes. Bestimmte Symbole, Bilder, Farben, Klänge und so weiter vermitteln diese unterschiedlichen Todesstimmungen, weil dies gelernte Codes sind. Was ich mit Todesstimmungen verbinde, ist ein sehr weites Feld. In meiner Arbeit gibt es konkrete Auseinandersetzungen mit dem Sterben, aber selbst wenn der Tod nicht konkret anwesend ist, würde ich sagen, dass Todesstimmungen durchaus und oft da sind. So wie der Tod eine unumgängliche Grundbedingung ist, ist das Bewusstsein vom Tod auch

omnipräsent. Todesstimmungen lauern sozusagen überall. In unserer Arbeit ist diese Facette der menschlichen Existenz deutlich betont, weil wir Themen wie Identität, Zugehörigkeit und Schicksal behandeln. Wenn ich über Todesstimmungen nachdenke, sind unendlich viele Bilder da: lange Gänge eines Plattenbaus, gelbliche Haut, zerrissene Plastiktüten auf leeren Plätzen, Haar im Waschbecken, Desinfektionsgeruch, ranzige Kleidung, Fotos im Müll ...

**KOLESCH** Und trotz der Diskrepanz des gemeinsam angeschauten Videos (als eigenständiges Werk) und Ihrer Performance-Arbeit konnte man das darin ja schon sehr genau erkennen, was Sie von den kulturell sedimentierten Bildern sagen: Das Telefon, das geläutet hat, das war nicht irgendein Telefon, sondern das typische Hitchcock-Telefon, und so gab es noch andere Markierungen für Kriegsszenarien, Kafkaeskes etc. Mir scheint, ›Bilder‹ für Todesstimmungen sind in der Musik viel weniger fest gefügt als im Theater.

**KÖSTLER** Aber so ganz fest gefügt sind die Todesstimmungen bei uns auch wieder nicht. Die Zuschauer bringen doch so viel mit in die Vorstellungen hinein. Wie Sie ja wissen, ist Interaktion mit dem Publikum ganz zentral in unserer Arbeit. Eine Teilnahme würde ich mit einer Partizipation an einem menschlichen Ritual umschreiben. Dies ist auch ein wichtiger Grund, warum das Video nicht als Dokumentation gedacht und möglich ist.

**KOLESCH** Zwar wollen Sie vieles offen lassen, aber gleichwohl würde, wenn man mal 10 Personen befragen würde, die aus den *Hundsprozessen* kämen, wohl niemand sagen, »da drinnen herrschte entspannte Frühlingsstimmung«. Kulturelle Codes und Imaginationswelten, die unsere Vorstellungen von Todesstimmungen choreographieren und festlegen, führen in uns zu sehr konkreten Bildern. Gleichwohl ist, was Sie ansprechen, sehr spannend. In Ihren Arbeiten (denn Theater ist hier gar nicht das richtige Wort) ist man nicht mehr Zuschauerin, sondern Mit-Akteurin. Nun sind Interaktion, Partizipation, am besten gar ›demokratisches Theater‹ in den letzten Jahren zu kuscheligen Modeworten geworden. Nicht aber bei SIGNA. Da geht es wenig kuschelig zu. Natürlich hat man gewisse Wahlmöglichkeiten, kann sich relativ frei bewegen und doch wird man ›invasiv‹ zu etwas gezwungen: »Bitte unterlassen Sie das Sprechen und verhalten Sie sich ruhig. Folgen Sie bitte den Anweisungen der Gerichtsangestellten« – das in permanenter Wiederholung, da kann

man sich kaum entziehen und wenn man es versucht, kommen Alpträume vielleicht noch im Nachhinein.

**KÖSTLER** Allerdings kann – das haben wir auch schon erlebt – das Wehren gegen die von uns angestrebte Todesstimmung auch zu einer eigenen Stimmung werden. Also eigentlich kann man die Stimmung nicht ganz planen. Wenn ich ein Rezept hätte, um Leute in Stimmungen zu zwingen, dann würde ich es vielleicht anwenden. Aber dann wäre alles doch weniger spannend.

**KOLESCH** Jedenfalls ist das Thema der Ausgesetztheit in meinen Augen zentral – das geht bis hin zu Ohnmachtsgefühlen. Eine meiner Studentinnen wurde bei Ihnen so geschlagen, dass es ihr wehtat. Hier wird paradoxerweise Realität inszeniert! Das, was ich erlebe, ist ähnlich real wie ein Mittagessen mit meiner Familie. Und damit ist im Grunde die Grundvoraussetzung der ästhetischen Moderne gekappt, nämlich die ästhetische Distanz. Es geht hier gar nicht mehr um die Darstellung von Emotionen oder von Stimmungen, sondern man ist diesen ausgesetzt, man kommt in Situationen, in denen man sich fragt, »was passiert hier mit mir?«. Man kann zwar viele kulturelle Kodierungen des Todesthemas erkennen, aber ich persönlich würde hier vor allem von einer Stimmung des Ausgesetzt-Seins sprechen. Aber das ist dann wohl eine Stimmung, die man einer Vielzahl möglicher ›Todesstimmungen‹ unterordnen kann.

Todesstimmungen und überhaupt das Thema Tod scheinen jedenfalls ein wichtiges Thema des Gegenwartstheaters und der Gegenwartsperformance zu sein. Was glauben Sie, woran das liegt?

**KÖSTLER** So lange Menschen sterben müssen, müssen sie sich auch dazu verhalten. Unsere Existenz ist nur ein ganz kleines Teilchen des großen Nichts. Das ist ein Faktum, mit dem man sich versöhnen will, dies aber nie kann. Darum reizt es, sich auf – vielleicht auch mal unangenehme – spielerische Weise damit zu konfrontieren und so symbolisch nah an den eigenen Tod zu gelangen. Die Auseinandersetzungen mit dem Tod in der Kunst können unterschiedliche Zwecke haben; kathartische (ohne, dass es ein kathartisches Erlösungsversprechen gäbe, haben mir doch einzelne Zuschauer von erleichternder Wirkung berichtet), existenziell-philosophische oder auch sozial-politische. Je nachdem. Keinen dieser Zwecke könnte man aber generalisieren oder als unser Ziel bezeichnen.

**KOLESCH** Der Punkt mit der kathartischen (oder anderen) Wirkung Eurer Arbeit auf den individuellen Besucher ist theaterhistorisch gesehen



komplex. Das bürgerliche psychologische Emotionsverständnis, das bis Ende des letzten Jahrhunderts maßgeblich war, also die Auffassung, dass Gefühle etwas authentisch Innerliches sind, das nur ausgedrückt werden muss, wurde paradoxer Weise vor allem vom Theater geprägt. Bei Lessing hat man drei Stunden kollektiv geweint und meinte eben deshalb, ganz bei sich zu sein. Dieser ›Schutz des Kollektivs‹ sowie die Homogenisierung des Publikums durch und im Theater ist heute meines Erachtens weitgehend verloren gegangen. Die individuellen Erlebnisse der einzelnen Besucherinnen und Besucher, auch deren – teils traumatische – spezifische biographische Erfahrungen stehen im Vordergrund, nicht mehr die ›Gemeinschaft mündiger Bürger‹. Obgleich Theater wesentlich eine kollektive Veranstaltung ist, eine soziale Zusammenkunft – und zwar sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsseite – dreht es sich heute doch, so zumindest mein Eindruck, dominant um den Einzelnen, geht es um das individuelle Erfahren von Intensitäten, um die Bereicherung, Steigerung, Erweiterung des persönlichen Erlebnisrepertoires.

**KÖSTLER** Jeder ist auch allein in seiner Konfrontation mit dem eigenen Tod. Dazu hatte ich gerade eine Assoziation: Es stimmt nicht, dass der eigene Tod völlig abstrakt und unerfahrbar ist! Ich erinnere mich an einen Freund, der eine zeitlang bei uns lebte und eines Abends davon berichtete, wie er als circa 7-jähriges Kind mit einem Mal verstand, was es bedeutete zu sterben, nicht mehr da zu sein, was eine unheimliche Erschütterung für ihn war, unter der er so litt, dass er meinte, daran tatsächlich sterben zu müssen. Auch mein Bruder hatte irgendwann dieses Todesbewusstsein: Tagelang schrie und schrie er. An mein eigenes Gewahrwerden des Todes kann ich mich auch erinnern und vielleicht hat manch einer der Leser diesen Moment in seiner Biographie ebenfalls nicht vergessen. Wir können den eigenen Tod also sehr wohl und sehr konkret begreifen, anders als dies zuweilen behauptet wird. Nur schiebt es sich dann wie ein Schutztor vor diese Erfahrung, und sie bleibt im weiteren Leben unzugänglich.

**KOLESCH** Wobei die spezifische Verfasstheit des Theaters ganz besondere Möglichkeiten der Todeskonfrontation birgt: nämlich das Medium der leiblichen Existenz. Die Sterblichkeit und auch die Auflehnung gegen sie ist immer Faszination und Skandalon und das wohl, weil sie im Schauspiel zu einer körperlichen Erfahrung wird, innerhalb der aufbegehrenden lebendigen Körper. In anderen Kulturen gibt es auch Todes-Puppen; das ist eine andere Form der (nicht nur reflexiven, sondern auch körperlich-asthetischen)

Anschaulichkeit und auch der Erfahrbarkeit der eigenen Sterblichkeit. Wenn Todesstimmungen mithilfe lebendiger Körper inszeniert werden, dann führt dies zu einer Paradoxie, die im Medium der Sprache, der Musik oder im Bild nicht so extrem konturiert ist.

Gibt es denn über die Kindheits-Todeserfahrung hinaus noch persönliche Erfahrungen, die für Ihre Auseinandersetzung mit Tod/Todesstimmungen prägend waren? Welche Traditionen, Bilder, kulturellen Referenzen und (alltäglichen) Erfahrungen waren beziehungsweise sind darüber hinaus ausschlaggebend für Ihren Umgang mit diesem Phänomen?

**KÖSTLER** Als Kind war ich noch über das schon erwähnte Erlebnis hinaus von Todesangst sehr geplagt (ohne spezifischen Grund), was einen ziemlich großen Einfluss auf meinen Alltag und meinen Umgang mit anderen hatte. Damit umgehen zu lernen, ist ein lebenslanger Prozess. In meiner Jugend war ich von jeder Art der Morbidität fasziniert, habe eine paradoxe Ruhe in der Romantisierung des Sterbens gefunden. Mich interessieren auch Abbildungen und Schilderungen vom Tod in der klassischen Kunst und Antike, in primitiven Mythen sowie im japanischen Horrorfilm. Auch in dokumentarischen Arbeiten – und nicht zuletzt die Einrichtung und der Betrieb von Krankenhäusern, Pflegeheimen und Hospizen.

**KOLESCH** Domänen von Todesstimmungen, die ja zum Teil an anderen Stellen des Bandes zur Sprache kommen. Apropos ›zur Sprache kommen‹ – weil die Theaterwissenschaft sich mit diesem Problem schon lange herumschlägt, wollte ich noch vor der meines Erachtens unproduktiven Behauptung warnen, über Stimmungen, insbesondere über Todesstimmungen könne man nicht gut sprechen, sie seien unbeschreiblich. Das halte ich für eine naive oder gar fahrlässige Auffassung von Sprache. Alles ist unbeschreiblich, wenn man so anfängt. Mal ehrlich: Man braucht doch keinen dreieckigen Kopf, um ein Dreieck denken zu können. Hier wird eine Deckungsgleichheit zwischen den Phänomenen und der Beschreibungsebene suggeriert, die wir sonst nirgends so fordern. Allerdings glaube ich – und das ist vielleicht die Herausforderung –, dass Stimmungen Phänomene sind, die mit traditionellen wissenschaftlich-analytischen Methoden der Zergliederung, der bestimmten Sukzession von Argumenten weniger präzise erfasst werden, als eventuell mit einer sehr achtsamen, auch ästhetisch geschulten Verwendung von Sprache – auch in den Wissenschaften. Vielleicht muss man tatsächlich neue Beschreibungsweisen ausprobieren, den wissenschaftlichen Diskurs zum Beispiel hin zum Literarischen öffnen, experimentell sein, wie das ja hier schon

begonnen wird. Die Suche nach anderen Beschreibungsweisen für Todesstimmungen als die klassische philosophische Beschreibung und Argumentation scheint mir ein enorm wichtiges, auch dringliches Anliegen, um dieses Thema nicht noch weiter an die Ränder von Diskurs und Gesellschaft zu drängen. Grundsätzlich sehe ich nämlich bei der Beschreibung von Todesstimmungen kein größeres Problem als die Anforderung an die eigene Begriffs- und Sprachgenauigkeit, die wir ohnehin immer haben.



---

MARK ANDRE (Komponist),  
JIN HYUN KIM (Musikwissenschaftlerin),  
GERARDO SCHEIGE (Musikwissenschaftler),  
WALTER SIEGFRIED (Wissenschaftsperformer)

## KLANGLICHE TODESSTIMMUNGEN

**SCHEIGE** Gemeinhin gilt Musik als Katalysator für Stimmungen: von einem gesungenen Ton im Pianissimo bis zur tosenden Kakophonie eines großen Orchesters. Es scheint fast so, als warten sie als ephemeres Phänomen nur darauf, durch Musik, durch klanglich organisierte Zeit freigelassen beziehungsweise konstituiert zu werden. Doch wie manifestieren sich musikalische Stimmungen, und was vermag Musik angesichts des Todes, dieser allumfassenden Stummheit zu ›sagen‹?

Auf der Folie von Mark Andres Komposition *hij 2* für 24 Stimmen und Elektronik (2010/12) möchten wir nun zu viert verschiedenen Fragen zu musikalischen (Todes-)Stimmungen nachgehen.

**SIEGFRIED** Herr Andre, ich habe Ihre Arbeiten unter dem Kopfhörer kennengelernt. So abgeschottet vom Alltag war ich wunderbar eingebettet in Ihr komponiertes (un-)endliches Klanguniversum. Im Konzert, mit den Akteuren aus Fleisch und Blut und den technischen Installationen im Raum, ist es sicher schwieriger, diese Konzentration zu erzeugen. Wie schaffen Sie da die Innigkeit des unabgelenkten Hörens, das mir für Ihre Arbeiten unerlässlich scheint?

**ANDRE** Entscheidend ist dabei der Aspekt von Ritualisierung. *hij 2* (für Hilfe Jesu) wurde zuletzt in einer Basilika bei den Internationalen Weingartener Tagen für Neue Musik 2013 aufgeführt. Das hat die Situation schon beeinflusst, weil der Raum bezüglich des spirituellen, religiösen Inhalts des Stücks eine große Rolle spielt. Ebenso aus akustischen Gründen, weil der Kirchenraum sehr besonders geantwortet hat. *hij 2* ist relativ leise, es war dennoch sehr transparent, sehr durchsichtig. Das habe ich auch 2008 mit *üg* (für Übergang), einem Stück für Ensemble und

Elektronik, in Istanbul erlebt: Es wurde in der Kirche, in der die für die kompositorische Struktur des Werkes genutzten Echographien gemacht wurden, aufgeführt. Die Echographien sind – als akustische Fotos – nur eine Repräsentation der Akustik des Raumes. Die reale, echte Akustik der Kirche ist allerdings viel komplexer.

Bei all den Zwischenräumen des Stückes – zwischen den Polaritäten, den Zeit- und Klangfamilien – handelt es sich um andere Raumkategorien. Dies hat mit dem konkreten Aufführungsort nichts mehr zu tun; es handelt sich dabei um eine Art von Metaebene beziehungsweise um Metaebenen, die entfaltet werden. Es ist selbstverständlich ein Unterschied, ob *hij 2* in Berlin, Köln oder Jerusalem aufgeführt wird. Aber in erster Linie geht es um Metaräume, die den Aufführungsort mehr oder weniger relativieren oder gar ablehnen. Aber das ist eine zweite Ebene. Der Aufführungsort verschwindet gewissermaßen, weicht den anderen, sich entfaltenden inneren Räumen. Diese sind zerbrechlicher, fluktuierender Natur und betreffen die bereits erwähnten Klang- und Zeitfamilien: einerseits Harmonizität und Inharmonizität, also die Frequenzverhältnisse innerhalb eines Klanges, die vom Ton bis zum Geräusch reichen können, und andererseits unterschiedliche Zeitebenen wie Metrik, Rhythmik, Chronometrie, Physiognomie und Morphologie.

**SIEGFRIED** Zum Begriff des Zwischenraumes: Im Zusammenhang mit dem in Istanbul entstandenen Werk *üg* sprechen Sie von Klangzwischenräumen, die weder akustisch noch elektronisch sind. Könnten Sie dies ausführen?

**ANDRE** Ich bemühe mich seit Jahren, wenn es den Einsatz von Elektronik betrifft, einen neuen Zustand zu erreichen. Es ist eine Herausforderung. Das Ziel ist eine Musik, die weder akustisch noch elektronisch ist. Der Gesang ist als akustisches Material eine wunderbare Klanglandschaft. Er ist idiomatisch etwas ganz Besonderes. Die Lautsprecher stellen immer eine Reduzierung, eine physikalische Komprimierung dar. Dennoch ist es nicht so dialektisch gedacht. Die Idee ist: Wie kann ich etwas erzeugen, das weder akustisch noch elektronisch ist und somit einen Zwischenraum? Es geht um Verschmelzung. Es geht – wie bereits erwähnt – um die kompositorische Entfaltung einer Metaebene, einer Metasituation.

Sobald man einen Klang, eine Situation entfaltet, schafft man verschiedene Kategorien von Interpolationen, von Interjektionen und Einschüben. Diese Überlegung betrifft die Zeitmarkierungen, die Zeit- und Klangfamilien. Ich möchte das anhand eines musikalischen Beispiels

verdeutlichen: Am Beginn des *Abschieds* von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* erklingt ein C, das zur Klangfamilie der Harmonizität gehört. Es ist harmonisch orientiert. Es ist der Grundton und das Fundament der spektralen Organisation. Dieses Spektrum hat eine Architektur, die harmonisch ist. Dies bezieht sich unmittelbar auf die Klangidentität der Instrumente. Zusätzlich hört man ein Tamtam, ein Beispiel für die Klangfamilie der Inharmonizität, des Geräuschhaften. Dazwischen entfaltet sich ein Raum. Beide Klangfamilien, beide Klangpolaritäten scheinen jedoch a priori wenig gemeinsam zu haben. Ein weiterer Aspekt hängt mit dem Metrum, der metrischen Klangfamilie zusammen: Er betrifft die Ausklänge. Die Ausklänge des Tamtams und der Streichinstrumente sind nicht vom 4/4-Metrum abhängig, das der Dirigent angibt. Es handelt sich hierbei um die – wie ich sie nenne – morphologische Zeitfamilie. Wie atmet und wie verschwindet der Klang dieser Instrumente? Es handelt sich jetzt nicht mehr um eine metrische Einheit, sondern um eine morphologische. Und das Ganze entsteht aus einem einzigen Impuls.

**SCHEIGE** Welche Bedeutung hat dieser Ansatz für *hij 2*?

**ANDRE** In *hij 2* spielt dieser Aspekt eine sehr große Rolle, bereits zu Beginn der Komposition. Es gibt zum Beispiel eine kanonische Struktur auf dem Namen Jesu Christi. Ich benutze kanonische Strukturen, um die Auseinandersetzung mit der Problematik der Erschöpfung zu thematisieren. Erschöpfung enthält auch Schöpfung. Es handelt sich um die Schöpfung von Situationen, in denen sich die kanonische Struktur wiederum ›erschöpft‹, verschwindet. Nach dem geräuschhaften Beginn hört man nach einigen Minuten Töne. Sobald man einen gesungenen Klang in einem sehr geräuschhaften Kontext, einer sehr ausdifferenzierten Entfaltung von geräuschhaften Klangtypen hört, öffnet sich ein riesiger Zwischenraum, der eine innere Kraft auslöst. Mit einem einzigen Ton.

**SCHEIGE** Das wird beim Hören sofort deutlich. Innerhalb des Geräuschhaften nimmt man diesen Wechsel noch intensiver wahr, was unmittelbar die Rezeption der vorhandenen Stimmung ausmacht.

**KIM** Inwieweit stehen die Übergänge vom Geräuschhaften zum Tönenden bei *hij 2* in Zusammenhang mit musikalischen Todesstimmungen? Spielen die Übergänge von den fließenden Momenten in die Pausen und vice versa, die auch innerhalb des Geräuschhaften zu finden sind, auch eine wichtige Rolle? Lassen sich die stetigen Übergänge menschlicher Stimmen in deren

elektronisch transformierten Erweiterungen in Hinblick auf die Evokation von Todesstimmungen analysieren und beschreiben?

**SIEGFRIED** Bei *hij 2* höre ich in den gegenseitigen Überlagerungen von geräuschhaften und klanghaften Momenten zwei Seiten des Sterbens: das Zerbrechen und das Auflösen. Die Elektronik unterstützt diese beiden Wirkungen enorm, indem die Hörenden – besonders bei der Rezeption über Kopfhörer – gleichsam in die Körperlichkeit der Interpreten eintreten. Die alte Vorstellung, dass die Seele den Leib über den Mund verlässt, wird durch das ›Vergrößerungsglas Mikrophon‹ hörbar. Man kann sich vorstellen, wie das Seelchen da und dort noch ein wenig anstößt und kratzt, bevor es ausgehaucht wird.

**SCHEIGE** Herr Siegfried, im Rahmen Ihrer Vorträge verknüpfen Sie theoretische Reflexionen mit selbst ausgeführten musikalischen Beispielen und erzielen dadurch eine gegenseitige Durchdringung beider Bereiche. Was zeichnet diese Heran- und Vorgehensweise hinsichtlich des Aufspürens beziehungsweise der Evokation von Stimmungen im Allgemeinen aus? Und wie lässt sich dies für eine musikwissenschaftliche Interpretation fruchtbar machen?

**SIEGFRIED** Das freiwillige Beschränken der Denkgemeinschaft auf das gesprochene und/oder gedruckte Wort war mir immer Ausdruck einer fragwürdigen Reduktion. Also habe ich versucht, den Klang ins Denken zu re-integrieren und dabei entdeckt, wie schwierig es ist, die beiden Welten nicht als zwei nebeneinanderstehende zu begreifen, sondern das Ineinander zu gestalten. Bereits im gesprochenen Wort ist der mitzuteilende Sinn immer gleichzeitig unterfüttert von einer im Klingen und Phrasieren wahrgenommenen Gestimmtheit der Sprechenden. Geht man beim Vortragen aber ins veritable Singen über, dann übernimmt das Stimmungsmoment die Führung, und der Inhalt kann dabei den Zuhörenden entgleiten. Deswegen sind die Übergänge vom Sprechen ins Singen und das Zurückkommen ins Sprechen die spannendsten Momente solcher Vorträge mit Gesang. Sie auszudehnen, den Zwischenbereich auszuloten, kann erheiternd und fruchtbar sein.

Die mit der Musik einhergehende Emotionalisierung der Gedanken ist oft unerwünscht, ja in bestimmten Gruppen geradezu tabuisiert. Das gilt besonders für die wissenschaftliche Gemeinschaft: Kritik ja, Emotion nein – das zeigte sich deutlich bei einem Kongress von GlaxoSmithKline (siehe unter: <http://www.ariarium.de/VIA/GSK.html> (Stand: 12.10.2014)).



Bei der Frage nach der musikwissenschaftlichen Interpretation drängt sich Adornos Diktum auf: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.« (Adorno: 1997, 651.)

Ich weiß nicht, wie das heute zugeht in der Musikwissenschaft – sicher ist das Musikmachen eine große Hilfe für jede Interpretation. Als ich Kunstgeschichte studierte und selber gerade eine Skulptur in Arbeit hatte, erstaunte mich ein Dozent mit einer subtil erudierten Interpretation einer Gussnaht, die er nicht als solche erkannte. Hätte er je eine Gießerei besucht oder noch besser selber den Übergang von Wachs in Bronze erprobt, dann wäre das nicht geschehen.

**SCHEIGE** Wechseln wir einmal die Perspektive: Frau Kim, die sogenannte Neue Musik – zu der auch die Werke Mark Andres gezählt werden – zeichnet sich insbesondere durch eine Erweiterung der kompositorischen Ansätze aus. Eng damit verknüpft ist eine stete Entwicklung idiosynkratischer Ausdrucksmittel, bei denen beispielsweise die gezielte Evokation von Stimmungen durch Klangereignisse zu einer ästhetischen Prämisse wird. Was bedeutet das konkret für den Rezeptionsprozess?

**KIM** Bei dem Rezeptionsprozess der Neuen Musik handelt es sich weniger um den auf einem kulturell erworbenen musiktheoretischen Wissen basierenden Nachvollzug einer Tonsprache, da kompositorische Ausdrucksmittel der Neuen Musik unter einer konventionalisierbaren Sprache nicht subsumiert werden können. Wie werden aber Stimmungen durch Klangereignisse evoziert, mit deren Sprache die Rezipienten teilweise oder gänzlich unvertraut sind?

Nach Auffassung Jean-Luc Nancys, der in seiner Schrift *Zum Gehör* (Nancy: 2010) eine der Erfahrung gerecht werdende Philosophie zu entwickeln versucht, ist die Resonanz ein zentraler Prozess, der der Erfahrung des Hörens unterliegt. Die Resonanz zeichnet sich – um mit Nancy zu sprechen – durch Selbstbezüglichkeit aus: durch ein Sich-auf-Sich-Beziehen (vgl. ebd., 15), »Sich-Spüren-Spüren« (ebd., 16) und eine »Bewegung eines unendlichen Verweises« (ebd., 18). Beim Hören entsteht ein hörendes Subjekt, das kein substantielles Subjekt darstellt, sondern durch den »Bezug *an/in sich*« (ebd., 21) gebildet wird. Ein Selbst wird weder als gegeben angenommen noch von dem anderen abgegrenzt. Der Bezug zu einem nicht fixierten und somit verschobenen Subjekt wird durch die Resonanz hergestellt, die ›körperlich‹ begründet ist. Nach Nancy klingt der Klang – während er klingt – und hallt im zuhörenden Körper wider: »Klingen, das ist in sich oder von selbst schwingen: Es bedeutet für

den Klangkörper nicht nur, einen Klang auszusenden, sondern sich zu erstrecken, sich zu tragen und sich in Schwingungen aufzulösen, die ihn zugleich auf sich selbst beziehen und ihn außer sich setzen.« (Ebd., 15.)

Wenn Stimmungen durch Klangereignisse evoziert werden, werden sie eher durch die Resonanz evoziert, die ein Subjekt der Erfahrung des Hörens bildet, als auf der Grundlage einer Intention des Komponisten. Kompositorische Ausdrucksmittel können dazu dienen, diesen Prozess der Resonanz zu verstärken und künstlerisch explizit zu thematisieren. Im letzten Teil von Mark Andres *hij 2* werden beispielsweise Vokalstimmen bei ihrem Ausklingen elektronisch transformiert und in Form eines Nachhalls sowohl zeitlich als auch räumlich erweitert. Dabei dienen elektronisch verarbeitete Klänge nicht als ein Gegensatz zu technikunvermittelten Klängen, sondern eher als eine Konvergenz. In den ersten Teilen, in denen sich lediglich Vokalstimmen und das Geräuschhafte entfalten, wird die Mehrstimmigkeit eher in Form eines Einklangs inszeniert. Am Ende einer Phrase nähern sich rauschende Stimmen häufig einander an, sodass der Effekt eines Einklangs, der sich dann räumlich und zeitlich ausdehnt, generiert wird.

Im Hinblick auf die Rezeption der Neuen Musik rückt somit die Erfahrung des Hörens, die nicht auf ein musiktheoretisches Wissen rekurrieren kann, in den Fokus der ästhetischen Forschung. Eine Analyse, die der Erfahrung gerecht wird, muss vom Hören ausgehend durchgeführt werden. Neuere Ansätze der Musikforschung, mit denen die Hauptuntersuchungsperspektiven sich vielmehr auf eine musikalische Performance richten als auf eine Partitur, könnten unter Berücksichtigung der aktuellen philosophischen Debatte um Subjektivität epistemologisch fundiert werden.

**SCHWEIGE** Hinsichtlich der musikalischen Faktur von *hij 2* scheinen gerade Abstufungen zwischen gegensätzlichen Situationen im Sinne von Zuständen wesentlich zu sein. So verweist beispielsweise die Besetzung auf die Dichotomie zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: Die 24 Stimmen, buchstäblich durch die Sängerinnen und Sänger verkörpert, sind für den zuschauenden Zuhörer sichtbar; die elektronische Musik bleibt hingegen gewissermaßen unsichtbar. Ein weiteres Spektrum von Abstufungen betrifft das Moment der Verständlichkeit: Der Notschrei »Hilfe Jesu«, Passagen aus dem Johannesevangelium 20,13-18 (*Noli me tangere*) sowie Jean-Luc Nancys Interpretation dieses Abschnitts (Nancy: 2008) bilden die Textgrundlage des gesprochenen und gesungenen Materials. Mittels unterschiedlicher Stufen der Verständlichkeit bewegt sich der Textinhalt zwischen Semantik und Stimmung, lässt sich dieser bisweilen semantisch fassen, um sich dieser Fasslichkeit immer wieder zu entziehen.

**KIM** Direkt hierzu: Lassen sich musikalische Stimmungen, die sich im Zuge der Komposition beziehungsweise Aufführung eines Musikstückes manifestieren, anhand von musikimmanenten Mitteln beschreiben? Spielen innermusikalisch-zeitliche Bezüge bei der musikalischen Gestaltung, durch die beispielsweise bei *hij 2* die Klangbewegung entsteht, eine wichtige Rolle? Könnte diese als eine Art nichtdiskursiver Narration aufgefasst werden?

**ANDRE** Zunächst zu den zwei Bewegungskategorien: Einerseits gibt es viele Bewegungen, die man – durch die das Auditorium umkreisende Aufstellung der Sängerinnen, Sänger und Lautsprecher – als Bewegungen im Raum erlebt, sodass klangliche Kreuzungen im Sinne von Kreuzdarstellungen, aber auch Rotationen wahrnehmbar werden. Sie haben symbolischen Charakter. Das ist die Grundbewegung. Andererseits gibt es auch viele strukturelle Bewegungen im Stück. Mit strukturell meine ich – auch bezüglich des Beispiels bei Mahler oder zu Beginn von *hij 2* – Bewegungen, die zwischen verschiedenen Zeit- und Klangfamilien stattfinden. Es sind strukturelle Bewegungen zwischen möglichen Identitäten der Klangsituationen im Stück.

Narration würde ich als eine psychologische Zeitfamilie verstehen. Bei *hij 2* wird nichts im Sinne einer Story erzählt, dennoch vieles suggeriert. Man könnte von verschiedenen dramaturgischen Kategorien sprechen, einschließlich einer vertikalen Zeitfamilie, die als übergreifenden strukturellen Überbau auf eine potentielle metaphysische Präsenz hinweist. Das wäre selbstverständlich das höchste Ziel, das erreicht werden kann. Doch, eine Art von Narrativität ist in *hij 2* sicherlich vorhanden.

Man kann als Komponist jedoch nie einschätzen, wie die Musik von anderen rezipiert wird. Der Einsatz einer konkreten Klangsituation, die beispielsweise am Ufer aufgenommen wurde, beinhaltet wiederum konkrete Klänge wie Wasser und Wind. Die Klänge werden mit bestimmten Vorstellungen assoziiert. Wenn man allerdings versucht, eine Strategie der Dekonkretisierung zu entwickeln, erzeugt man eine Textur, in der diese Elemente enthalten sind, aber lediglich als Morphologie, als Klangidentität. Wo die Schwelle dazwischen liegt, ist für mich schwer einzuschätzen. Es ist eine sehr private Sache. Aber das ist vielleicht eine weitere Kategorie der Dramaturgie oder der Narrativität.

**SCHEIGE** Liebe sich in Bezug auf *hij 2* demnach sagen, dass das Ganze mehr als nur die Summe der einzelnen Teile ist?

**ANDRE** Auf jeden Fall. Vielleicht ist man aber als Zuhörer besser geeignet, dies zu beantworten. Aus meiner Sicht tangiert es definitiv die bereits erwähnte Metaebene. Es geht um mehr als die Summe einzelner Elemente, die analysierend entdeckt werden können. Ich möchte betonen, dass diese Bedingungen absichtlich so komponiert worden sind, um diese Situationen beziehungsweise Metasituationen erleben zu lassen.

**SCHKEIGE** Herr Siegfried, wie würden Sie Frau Kims Frage beantworten?

**SIEGFRIED** Den ersten, allgemeinen Teil der Frage würde ich als Sänger sofort bejahen. Beim Üben geschieht es oft, dass eine Stimmung sich einschleicht und man sich fragt, woher das jetzt gerade kommt. Dann lässt sich das Instrument, der Leib, in seinem Gespieltwerden, im Singen über musikalische Elemente (be-)greifen. Intensiv geschieht das vorwiegend beim Üben, beim Auftritt lässt man die Stimmung zu, ohne dass sie die Kontrolle übernimmt. Helmuth Plessner hat das Phänomen, dass der Körper die Führung übernimmt, am Lachen und Weinen beschrieben. Wir verfallen ihnen. Im Lächeln dagegen lassen wir zu, dass die Stimmung sich ausdrückt, aber wir lassen uns nicht überwältigen von ihr wie etwa beim Weinen. In diesem Zusammenhang wären komponierte Lacher zu untersuchen. Mir scheint, je biologischer sie komponiert sind – zum Beispiel bei Maurice Ravel's *Don Quichotte à Dulcinée* (1932–33) –, umso prächtiger sind sie zu singen, aber umso gefährlicher sind sie auch für die Interpreten, die ins tatsächliche Lachen verfallen könnten.

**SCHKEIGE** Die Ausführungen von Mark Andre und Walter Siegfried zeugen in jedem Fall von der Schwierigkeit, den ›Ort‹, an dem Stimmungen manifest werden, zu bestimmen. Es wird aber deutlich, dass sich auch musikalische Stimmungen in Übergängen, im Wechsel von einer Stimmung zu einer anderen, zeigen. Hier scheinen sie am ehesten greifbar zu werden. Frau Kim, eignen sich diese Nahtstellen ebenfalls aus einer musikästhetischen Perspektive besonders gut für deren Bestimmbarkeit?

**KIM** In Anknüpfung an Augustinus' zeitphilosophische Musikästhetik, die in seinen Schriften *Confessiones* und *De Musica* entwickelt wurde (vgl. auch Wulf: 2013), ist ein musikalischer Gestaltungsprozess zwar für die sensorielle Wahrnehmung zugänglich, aber auf abgerufene sensorische Daten nicht zurückzuführen. Im Zuge der zeitlich irreversiblen Sukzession des musikalischen Gestaltungsprozesses werden verstreute Momente in der sinnlichen Wahrnehmung von Musik – im Sinne des

altgriechischen Terminus ›aisthesis‹ – durch den Akt der ›memoria‹, der das vergangene Jetzt und das zukünftige Jetzt in der Gegenwärtigkeit verbindet, miteinander verknüpft. So entsteht eine Einheit ästhetischer Erfahrung von Musik: Erfahrung ist nach Immanuel Kant »nur durch die Vorstellung einer notwendigen Verknüpfung der Wahrnehmungen möglich« (Kant: 1974 [1787], B 218).

Ein musikalischer Moment fungiert insofern als ein Element ästhetischer Erfahrung von Musik, als musikalische Übergänge im Wechsel vom vergangenen Jetzt ins zukünftige Jetzt durch den Erinnerungsakt des sich als Tätigkeit begreifenden Bewusstseins gegenwärtig werden. Genauso wie Stimmungen zwischen Latenz und Manifestation oszillieren, werden musikalische Momente, die zunächst verstreut bleiben, in ihren Übergängen zur ästhetischen Erfahrung vereint. Insofern dienen die Nahtstellen zwischen graduell variierenden Stimmungen musikalischer Momente dazu, manifeste Stimmungen ästhetisch erfahrbar werden zu lassen.

Bei Andres *hij 2* lassen sich Übergänge spüren, bei denen sich Todesstimmungen fast unmerklich manifestieren: von Phonemen zu nonverbalen Klängen, von körperlichen Geräuschen zu technischen Klängen, vom Geräuschhaften zum Ton, vom polyphonen Ablauf der Vokalstimmen zum gleichzeitig erklingenden Einklang sowie zwischen Klangereignissen und Pausen. Diese Übergänge lassen sich nicht als Abgrenzungsstellen betrachten, sondern als jene Nahtstellen, die Todesstimmungen präsent werden lassen und ästhetisch erfahrbar machen.

**SCHEIGE** Mir scheint es auch so, als manifestierten sich die Stimmungen des Stücks durch explizit musikalisch-kompositorische Strategien, bei denen sich exponierte Dualitäten immer wieder ineinander auflösen. Das gilt ebenfalls für die mikrotonale Harmonik, die Dynamik, die Anschlagsart oder den Ambitus. All diese Faktoren nähren die *hij 2* durchziehende Impression von Statik in der Bewegung und vice versa.

Doch wie verhält es sich damit im Hinblick auf mögliche, dem Stück eingeschriebene Todesstimmungen? Zwischen Tod und Musik klafft eine wahrnehmungsbedingte Lücke: Während der Tod – von singulären Nahtoderfahrungen einmal abgesehen – ausschließlich einem jenseitigen Bereich zugeordnet werden kann, sind Klänge ungeachtet ihrer außermusikalischen Bezüge ein diesseitiges Phänomen. Dennoch scheinen sich beide im Spezifikum ›Todesstimmungen‹, zum Beispiel in Mark Andres *hij 2*, strukturell nahezu kommen. Ist dafür ein Moment gemeinsamer ästhetischer Verkörperung im Sinne von ›Einstimmung‹ ausschlaggebend?

**KIM** Todesstimmungen, die sich einer konzeptuellen, auf einem kulturell erworbenen Wissen basierenden Analyse zu entziehen scheinen, werden in vielen Kulturen im Rahmen eines Totenrituals der jeweiligen kulturellen Todesvorstellung entsprechend vermittelt und modifiziert. Dabei spielt Musik eine zentrale Rolle. Musikalische Klangereignisse, denen kaum ein »hyperchron gegebener Sinn« (Luckner: 2007, 46), sondern vielmehr ein aus ihrer Zeitgebundenheit folgender Sinn zugeschrieben wird, lassen sich als ein diesseitiges Phänomen betrachten. (Der deutsche Philosoph Andreas Luckner verwendet den Terminus ›hyperchron‹, um einen überzeitlichen repräsentativen Sinn zu bezeichnen. Hinsichtlich der Zeitgebundenheit verwendet er den Terminus ›isochron‹ (vgl. ebd., 45 und 47). Da dieser aber in aktuellen Diskursen zu Rhythmus und Metrum in der Musikforschung einen periodischen Prozess von Einheiten, die über die gleiche Dauer verfügen, bezeichnet, könnte die Verwendung von ›interchron‹ statt ›isochron‹ vorgeschlagen werden.) Allerdings können durch Musik zugleich jene Stimmungen evoziert werden, die in Zusammenhang mit einem außermusikalischen Sachverhalt und Ereignis stehen.

Nach Jean-Luc Nancy gibt es zwei Modi des Hörens: Im Modus des ›Zuhörens‹ öffnet sich der nicht unmittelbar zugängliche und als ›sinnlicher Sinn‹ bezeichnete Sinn (vgl. Nancy: 2010, 12–13). Dieser Modus ist wiederum im Modus des ›vernehmenden Hörens‹ enthalten. Darin hat das Hören eine Beziehung zum als ›sinnhaften‹ bezeichneten Sinn »in der intellektuellen oder intelligiblen Bedeutung des Wortes« (ebd., 13). Im Verhältnis dieser zwei Modi des Hörens schwingt der mit dem Vernehmen assoziierte sinnhafte Sinn mit dem assoziierten sinnlichen Sinn des Zuhörens. Dieses Mitschwingen, das Nancy als ›Resonanz‹ bezeichnet, lässt sich mit dem von Gerardo Scheige vorgeschlagenen Begriff einer ›Einstimmung‹ in Verbindung bringen.

Todesstimmungen, die durch ein Musikstück wie *hij 2* vermittelt werden, werden erst dann fassbar, wenn dessen sinnlicher Sinn durch die im zeitlichen Verlauf des Hörens herbeigeführte Einstimmung des Hörers in das Musikstück zugänglich wird. Dabei lassen sich nur Stimmungen, die durch innermusikalische Selbstbezugnahme konstituiert werden, als solche bezeichnen. Diesem in dem jeweiligen Moment nicht unmittelbar zugänglichen Sinn kommt unter Berücksichtigung des – durch Texte und Aufführungssituationen – gegebenen Kontextes des Musikstückes durch die Einstimmung in jene Stimmungen, die in diesem Kontext situiert sind, ein sinnhafter Sinn hinzu. Im Fall von *hij 2* wird dieser mit Todesstimmungen assoziiert: Todesstimmungen werden durch die Einstimmung in die Stimmungen aller an einer Aufführung dieses

Musikstücks beziehungsweise einem entsprechenden Totenritual Teilhabenden evoziert. Als Fazit lässt sich feststellen, dass die Einstimmung in einem ersten Schritt diejenige der Hörenden (sowohl Rezipienten als auch Komponisten und Interpreten) in das Musikstück, in einem weiteren Schritt diejenige der Hörenden in die Stimmungen der Umwelt und aller Teilhabenden umfasst.

**SCHWEIGE** Herr Andre, wie verhält es sich in diesem Zusammenhang mit der Wahl des Textmaterials für *hij 2*, insbesondere mit der Episode des *Noli me tangere*?

**ANDRE** Zwei Texte werden zitiert: Einerseits beide Fragen von Jesus von Nazareth beziehungsweise vom auferstandenen Messias an Maria Magdalena: »Warum weinst du?« und »Wenn suchst du?« Und andererseits die Überlegungen, Bemerkungen von Jean-Luc Nancy aus der Perspektive des Atheisten. Er glaubt nicht an die Auferstehung. Dennoch hat er sehr schöne Gedanken formuliert: die Teilung des Fortgangs sowie die Idee, dass Maria Magdalena den Körper des Verschwundenen gewahrt wird. Er spricht nicht vom Auferstandenen, sondern vom Verschwundenen. Hier sind es auch zwei riesige Polaritäten: zum einen zwei scheinbar dem Alltag entlehnte Fragen. Und zweitens Nancy, der verstärkt die Problematik des Verschwindens, der Entfaltung einer anderen Kategorie der Präsenz – kein ›Nicht-Ort‹, sondern Situationen des Verschwindens – reflektiert. Was bleibt als Spur, nachdem man verschwunden oder am Verschwinden ist? Dazwischen gibt es ebenfalls einen Zwischenraum, der die Semantik, die Narrativität, die Philosophie, die Theologie betrifft. In *hij 2* wollte ich beide Elemente, beide Seiten entfalten. Aber man muss dies nicht unbedingt wissen, um das Stück zu erleben. Jeder erlebt das mit seinem eigenen Background.

**SCHWEIGE** Gerade darin kommt meines Erachtens das Wesen von Todesstimmungen zum Vorschein: Verschwinden ist für den Prozess des Sterbens und den Tod – als dessen Ziel – entscheidend, während Erinnerung und kulturelles Gedächtnis dem entgegenwirken. Musik als dezidiert zeitliche Kunst hat es unaufhörlich mit Momenten des Verschwindens zu tun. Nichtsdestoweniger oder gerade deshalb eignet sie sich offenbar besonders gut für das Aufspüren und Evozieren von Todesstimmungen.

**KIM** Musikalische (Todes-)Stimmungen werden durch die Materialität des Klanges verkörpert. Welche Klangvorstellungen werden mit

Todesvorstellungen in Verbindung gebracht? Inwieweit fließen kulturell geprägte Todesvorstellungen in die Hörerfahrung von durch Musik vermittelter Todesstimmung ein? Wie lässt sich diese Hörerfahrung, der – über auditive Sinne hinaus – multimodale und kinästhetische Prozesse unterliegen, in Zusammenhang mit der Materialität des Klanges gestalten und analysieren?

**SIEGFRIED** Das ganze Spektrum der Klangmöglichkeiten kann sich mit Todesvorstellungen verbinden. Bei *hij 2* höre ich einen ganz undramatischen Prozess. In Verbindung mit Todesstimmungen empfinde ich ein Auflösen, Übergehen in die Stille – ganz ohne Heftigkeit. Selbst da, wo am Lebensfaden gezogen und geschabt wird, geschieht es sanft: kein Zerhacken, kein Zerreißen, kein Zerschneiden. Eine Art Entmaterialisierung. Wo der Kern sich aufgelöst hat, bleibt nichts mehr, das übergehen könnte in ein wie auch immer gedachtes Jenseits. Da braucht es keinen Empfang auf der anderen Seite, kein Psalterium, keine Kithara, kein Alleluia.

**ANDRE** Gott sei Dank ist jede Rezeption anders, sehr individuell. Das ist für mich sehr schön zu erleben, obwohl ich mit Psychoakustik nicht so viel zu tun habe. Ich respektiere sie, sie ist äußerst hilfreich. Andererseits bin ich schon skeptisch, weil man im Vorfeld nicht sagen kann, wie alle Menschen etwas wahrnehmen. Es ist sehr heikel.

Der Tod ist eine Schwelle. Ganz gleich ob man religiös oder atheistisch ist, es geht um eine besondere, eine wichtige Schwelle. In *hij 2* gibt es viele Kategorien von auskomponierten Strukturen, organisatorischen Schwellen zwischen den Zeitfamilien und zwischen den Klangfamilien. Ein Beispiel: Innerhalb der Zeitfamilie der Metrik, beispielsweise einer metrischen Achtel-Einheit, notiert man eine Fermate. Diese hat eine andere Zeiteinheit. Sie kommt aus der morphologischen Zeitfamilie, die sich auf den Prozess des Ausklingsens bezieht. Das heißt, der Atem der Ausklänge lässt einen Zeitraum, eine strukturelle Einheit erkennen. Es ist eine andere Kategorie der Einheit. Ein Wechsel findet statt. So könnte die Sekunde zur neuen Einheit werden. Man wechselt aus der metrischen zur chronometrischen Zeitfamilie. Das ist auch eine Schwelle, eine Schwelle zwischen Zeitfamilien. Das ist meines Erachtens auch eine strukturelle Bewegung.

Auch bei der Auferstehung, ganz gleich ob es sich dabei um eine Legende oder eine wahrhafte Geschichte handelt, geht es um eine Schwelle. Das ist vielleicht eine der wichtigsten oder die wichtigste Schwelle überhaupt. Wenn man die gesamte Form eines Stückes wie *hij 2* als die



Entfaltung von verschiedenen kompositorischen Bewegungen, von kompositorischen Schwellen erlebt, dann ist die Verknüpfung mit der Problematik des Todes nur konsequent. Letztlich kann das aber jeder nur für sich selbst bestimmen.

---

## ZITIERTE LITERATUR

- Adorno, Theodor W. (1997)** *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in: ders.: *Musikalische Schriften I–III*, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, Bd. 16, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 649–664.
- Andre, Mark (2011)** *hij 2* für 24 Stimmen und Elektronik (2010/12), Partitur, Frankfurt am Main, Leipzig, London und New York.
- Bollnow, Otto Friedrich (1941)** *Das Wesen der Stimmungen*, Frankfurt am Main.
- Böhme, Gernot (2013)** *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, 7. überarbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt am Main.
- Darwin, Charles (1872)** *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London.
- Epikur (²1968)** *Von der Überwindung der Furcht. Katechismus – Lehrbriefe – Spruchsammlung – Fragmente*, eingeleitet, übersetzt und hg. von Olof Gigon, Zürich.
- Frijda, Nico H. und Parrott, W. Gerrod (2011)** *Basic Emotions or Ur-Emotions?*, in: *Emotion Review* 3, 406–415.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011)** *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, München.
- Heidegger, Martin (2004)** *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (1929/30), Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin (¹1997)** *Sein und Zeit*, Frankfurt am Main.
- Jacobs, Angelika (2013)** *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*, Hamburg.
- Jonas, Maria (2007)** *Stetit Jhesus coram Pilatus*, eingespielt auf der Audio-Disc *Rose von Jericho. Das Liederbuch der Anna von Köln (um 1500)*, ARS CHORALIS COELN (Ltg. M. Jonas), Raumklang.
- Kant, Immanuel (1974 [1787])** *Kritik der reinen Vernunft*, Teil 2, in: ders.: *Werkausgabe* in 12 Bänden, Bd. 4, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main.
- Ligeti, György (2007)** *Über ›Atmosphères*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz, 181–184.
- Luckner, Andreas (2007)** *Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie*, in: *Musikphilosophie*, hg. von Ulrich Tadday, München, 34–49.
- Nancy, Jean-Luc (2010)** *Zum Gehör*, übersetzt aus dem Französischen von Esther von der Osten, Zürich und Berlin.

**Nancy, Jean-Luc (2008)** *Noli me tangere*, übersetzt aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich und Berlin.

**Ratcliffe, Matthew (2008)** *Feelings of Being. Phenomenology, Psychiatry, and the Sense of Reality*, Oxford u. a.

**Rilke, Rainer Maria (1991)** *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski, Erster Band 1896–1919, Frankfurt am Main und Leipzig.

**Söffner, Jan (2014)** *Partizipation. Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*, München.

**Spitzer, Leo (1963)** *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*, hg. von Anna Granville Hatcher, Baltimore, MD.

**Wellbery, David E. (2003)** Art. »Stimmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Postmoderne – Synästhesie, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a., Stuttgart und Weimar, 703–733.

**Wulf, Silke (2013)** *Zeit der Musik. Vom Hören der Wahrheit in Augustinus' De Musica*, Freiburg im Breisgau und München.

---

## AUTORINNEN UND AUTOREN

**MARK ANDRE** (Komponist/Professor für Komposition),  
Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, lebt in Berlin

**EVA-MARIA HOCHKIRCHEN** (Literatur- und Musikwissenschaftlerin), Köln

**MARIA JONAS** (Sängerin), Brühl

**JIN HYUN KIM** (Juniorprofessorin für Musikwissenschaft), HU Berlin

**DORIS KOLESCH** (Professorin für Theaterwissenschaft), FU Berlin

**RUTH MARIA KORTE** (Bestatterin), Köln

**SIGNA KÖSTLER** (Performancekünstlerin), Kopenhagen

**OLIVER KRÜGER** (Professor für Religionswissenschaft),  
Université de Fribourg

**KATHARINA POGGENDORF-KAKAR** (Religionswissenschaftlerin/  
Ethnologin, freie Schriftstellerin), Goa

**GERARDO SCHEIGE** (Musikwissenschaftler), Köln

**WALTER SIEGFRIED** (Wissenschaftsperformer), München

**JAN SÖFFNER** (Komparatist/Romanist), Eberhard-Karls-Universität  
Tübingen

**HEINER WENIGER** (Pfarrer), Nürnberg

**OLIVER WIRTHMANN** (Theologe, Geschäftsführer des Kuratorium  
Deutsche Bestattungskultur e.V.), Düsseldorf

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figurationen*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryosuke Ohashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.

- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.
- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blamberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Eds.), *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hrsg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtki (Hrsg.), *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.), *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Eva Youkhana, Larissa Förster, (Eds.), *GraffitiCity. Visual practices and contestations in urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jh.s und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

---

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blumberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

[www.ik-morphomata.uni-koeln.de](http://www.ik-morphomata.uni-koeln.de)

**Eva-Maria Hochkirchen** ist neben ihrer Tätigkeit als Literaturwissenschaftlerin und neuerdings auch Gymnasiallehrerin praktizierende Musikerin. Ihre Monographie »Präsenz des Singvogels« (Diss.) behandelt die ästhetische Wirkung von Minnesang und Trouvèrepoesie.

**Gerardo Scheige** hat Musikwissenschaft, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Germanistik an der Universität zu Köln studiert. Im Rahmen seiner Promotion beschäftigt er sich mit kompositorischen Reflexionen des Todes in der Neuen Musik.

**Jan Söffner** ist habilitierter Komparatist und Romanist. Seine jüngsten Monographien »Partizipation« sowie »Metaphern und Morphomata« beschäftigen sich mit Fragen der Verkörperung von Sprache und Literatur.

INTERNATIONALES  
KOLLEG  
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT  
KULTURELLEN FIGUREN  
MORPHOMATA

---

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-5810-0  
9 783770 558100