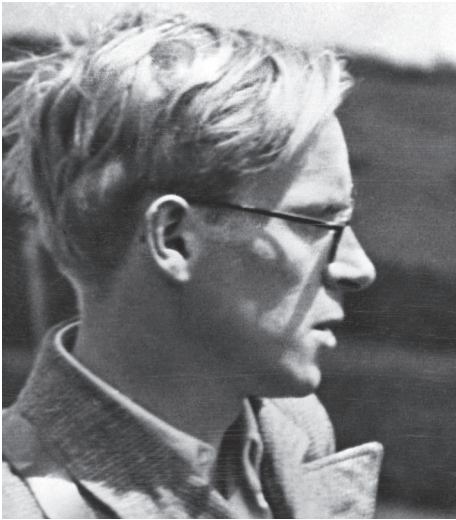


HUGO DISTLER (1908–1942): TOTENTANZ – SPANNUNGEN, PARADOXIEN UND RUHE



Dieser Text bewegt sich im Schnittfeld von Theologie und Musik. In ihm geht es um ein Werk, das im Jahr 1934 entstanden ist, und bei dem es sich nach dem Willen des Komponisten ganz explizit um liturgische Musik handelt: Es handelt sich um die Motette *Totentanz* (op. 12, 2) von Hugo Distler.

Von Mathias Kissel

Über Hugo Distler, seine Welt und seine Gefühlslage wollen wir zunächst ein wenig hören. Weil es darum geht: Hugo Distler komponiert im *Totentanz* nicht eine Art Kirchenmusik, die Glaubenssätze auslegt, sondern eine Kirchenmusik, die seine Faszination des Todes wiedergibt. Um diese Faszination zu verstehen, müssen wir zunächst ein wenig über den Menschen Hugo Distler erfahren.

Lebensstationen

Frühe Prägungen

Distler wird 1908 in Nürnberg geboren. Als er vier Jahre alt ist, wandert seine Mutter mit dem Mann, den sie später heiraten wird – und der nicht Hugo Distlers Vater ist – in die USA aus. Hugo bleibt bei seinen Grosseltern zurück, die in Nürnberg eine Metzgerei betreiben. Als er elf Jahre alt ist, kehrt seine inzwischen verwitwete Mutter mit ihrem in den USA geborenen Sohn Anthony nach Nürnberg

zurück. Nun lebt Hugo Distler wieder bei seiner Mutter. Für seinen Halbbruder hegt er zwar eine grosse Sympathie, wird aber von seiner Mutter diesem gegenüber beständig zurückgesetzt, so dass er mit 15 Jahren wieder zu seinen infolge der Inflation völlig verarmten Grosseltern zurückkehrt. Als seine Grossmutter zwei Jahre später stirbt, bleibt Hugo Distler allein bei seinem Grossvater. Das frühe Verlassenwerden durch seine Mutter und dann seine beständige Zurücksetzung mag im Zusammenhang stehen zu dem, was seine Biografinnen – und es sind im Wesentlichen Biografinnen¹ – einhellig berichten: Hugo Distler fällt in der Öffentlichkeit schon in jungen Jahren durch äusserste Zurückhaltung, durch äusserste Sensibilität und durch eine enorme Verletzlichkeit auf. Er selbst äussert sich gegenüber Menschen, zu denen er Vertrauen hat, immer wieder über seine abgrundtiefe Einsamkeit und über seine Angst, die sein ganzes Leben zu durchziehen scheint, und die sich später besonders in seiner Angst vor der Einberufung ins Militär manifestiert.

Mehrmals kommt es dabei zu Äusserungen von Suizidabsichten. Schon in jungen Jahren interessiert er sich für geistliche Musik und nimmt früh Klavierunterricht. Den Unterricht an der Musikschule kann er langfristig nicht finanzieren; am lokalen Nürnberger Meistersinger-Konservatorium wird er – wie es scheint, aufgrund seiner unehelichen Herkunft – zweimal abgewiesen. Vom international renommierten Konservatorium in Leipzig aber wird er mit 19 Jahren, nach seinem Abitur, auf Anhieb aufgenommen.

Er studiert dort Komposition bei dem damals massgeblichen Musiktheoretiker Hermann Grabner und beim späteren Thomaskantor Günther Ramin. Als er auch dieses Studium nach drei Jahren aus finanziellen Gründen abbrechen muss, vermittelt ihn Günther Ramin an die frei gewordene berühmte Stelle des Organisten an St. Jakobi in Lübeck. Diese Stelle tritt Hugo Distler 1931 an, und es kommt zu einer ungemein fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem liturgisch und musikalisch interessierten Hauptpastor Axel Werner Kühl, der sich später das Leben nimmt. In Lübeck komponiert Hugo Distler den grössten Teil seiner geistlichen Vokalmusik. In Lübeck lernt er auch seine Frau, Waltraut Distler, kennen. Hier widerfährt ihm auch das traumatische Erlebnis, dass sich eine seiner Orgelschülerinnen das Leben nimmt, indem sie sich von der Orgelempore der Jakobikirche stürzt.

Hauptschaffensphase

1933 (!) komponiert Hugo Distler seine *Weihnachtsgeschichte* (op. 10) für Chor a cappella, die die Widmung trägt: «Dem Volk, das im Finstern wandelt.»² Im Jahr 1934 komponiert er die Motette *Totentanz* (op. 12, 2). 1935 komponiert er sein *Cembalokonzert* (op. 14), das von den Nationalsozialisten als «kulturbolschewistisch» bezeichnet wird.

Im Jahr 1936 verhindert die Gestapo eine Aufführung der *Weihnachtsgeschichte* in Lübeck. Dergestalt in seiner künstlerischen Arbeit gehemmt, nimmt Distler 1937 eine Dozentenstelle für Musiktheorie und Chorleitung an der Musikhochschule Stuttgart an. Doch auch

in Stuttgart greift die NS-Studentenschaft in seine kirchenmusikalische Arbeit ein: Die Singgemeinde Esslingen wird nach der Aufführung von Bachs Johannespassion unter seiner Leitung von der Gestapo aufgelöst.

Von nun an komponiert Hugo Distler nur noch weltliche Chormusik, so 1939 das *Mörikechorliederbuch* (op. 19) nach Gedichten Eduard Mörikes, das Hugo Distler sofort internationale Bekanntheit einträgt.

In Stuttgart kommt es aufgrund einer Nebenbeziehung zu einer anderen Frau zu einer zeitweiligen Trennung von seiner Frau Waltraut und zu weiteren Suizidabsichten.

1940 wird Distler als Professor für Chorleitung und Komposition an die *Staatliche Hochschule für Musik* nach Berlin berufen. Die Familie bezieht ein Haus im Vorort Berlin-Strausberg; in unmittelbarer Nähe zum Berliner Dom hat Hugo Distler noch eine kleine Dienstwohnung in der Bauhofstrasse 7, von der wir noch hören werden.



Die Lübecker Marienkirche am Palmsonntag 1942, als der Lübecker Totentanz einem Bombenangriff der Alliierten zum Opfer fiel.

Persönliche Eskalation

In den letzten Monaten des Jahres 1942 kommt es zu einer dramatischen Eskalation, die etwas Bewegendes in ihrer menschlichen Dramatik, aber auch etwas Erschütterndes in

ihrer eigentlichen Vermeidbarkeit hat. Seine Biografin Barbara Distler-Harth, die damals siebenjährige Tochter Distlers, beschreibt die Ereignisse eindringlich: «Wenn mein Vater aus Berlin mit dem Zug zurückkam, wirkte er auf mich immer wie ein rastloser und gehetzter Wanderer ... Es war die Erschöpfung eines Mannes, der einen weiten Weg zurückgelegt hat – und zugleich Angst und Verzweiflung eines durch nichts und durch niemanden mehr zu beruhigenden Kindes.»³

Die Szene ihres Vater als des «verzweifelten Kindes» beschreibt sie kurz darauf noch einmal, wodurch sich ihre Schilderung zu beklemmender Symmetrie verdichtet – nur der Schluss der Episode enthält eine eindrucksvolle Variation: «Einmal, in den letzten Oktobertagen 1942, sah Barbara⁴ ihren Vater mittags weinend nach Hause zurückkehren ... [er] schüttelte sich wie im Fieber und zitterte und schluchzte unaufhörlich und untröstlich wie ein kleines Kind – stundenlang, durch niemand mehr zu beruhigen. Die Mutter eilte verstört hin und her, Barbara umarmte ihn und hielt ihn fest und fragte ihn, was er habe, er sah sie durch Tränen lächelnd an und konnte nicht mehr sprechen. Sie brachte ihm ... den Kalender aus gelbem Buntpapier, den sie für ihn gemacht hatte und den sie ihm eigentlich am ersten Advent schenken wollte. Er nahm den Kalender und konnte nicht mit Weinen aufhören, und als der erste Advent kam, lebte er schon nicht mehr.»⁵

Das ist literarisch atemberaubend: Das «Nicht-Mehr» des Lebens ihres Vaters steht in schmerzlichem Paradox zu dem «Noch-Nicht» des Advents.: «... als der erste Advent kam, lebte er schon nicht mehr». Der Advent, der eine Zeit der freudigen Erwartung und der Hoffnung ist, also ein freudiges «Noch-Nicht», steht in paradoxem Kontrast zum Tod ihres Vaters, zum traurigen «Nicht-Mehr», in dem es nichts zu hoffen noch zu erwarten gibt.

Die nun kommenden Wochen entwickeln sich wie ein rasendes Fanal: Alles, was sich abgezeichnet hatte, entwickelt sich ohne Innehalten. Über dem Ganzen liegt ein Schatten grösster Verzweiflung, gerade weil mögliche

Auswege sich immer wieder zeigen, die doch nie in Anspruch genommen werden, und weil alles auch ganz anders hätte kommen können. Anfang Oktober 1942 erhält Hugo Distler den Befehl zur militärischen Nachmusterung, der ihn «vollkommen aus dem Gleichgewicht»⁶ bringt und in einen «Zustand abgrundtiefer Angst und Verzweiflung»⁷ versetzt. An seine Frau schreibt er den Satz, der sich wie ein Lebensmotto ausnimmt: «Weißt Du, in mir hockt dauernd jene nicht zu beschreibende Einsamkeit, ein Gefühl, von allem und jedem getrennt zu sein.»⁸ Hilferufe und Hoffnungen folgen einander von nun an in dichtem Wechsel. Die erfolgte Nachmusterung bedeutet, dass er mit seiner Einberufung zum Kriegsdienst am 3. November 1942 rechnen muss. Von diesem Augenblick nimmt Distler sich gleichsam nicht mehr selbst objektiv wahr; umso «dichter» wird er von aussen wahrgenommen. Die folgenden Zitate fügen sich, obwohl es sich um Bruchstücke handel, wie Tagebucheinträge zu einem beklemmenden Ganzen:

«Hugo Distler bat Anna und Ruth Dittrich⁹ in diesen letzten Oktobertagen, aus Leipzig nach Strausberg zu kommen ... Am frühen Morgen des 1. November trat er an das Bett seiner noch schlafenden Frau, weckte sie vorsichtig und verabschiedete sich von ihr in einer Weise, wie er es immer tat, bevor er nach Berlin fuhr. Noch nicht ganz aufgewacht, habe sie ... flüchtig den Eindruck gehabt, dass er mit tränenerstickter Stimme gesprochen habe.»¹¹

«Hugo Distler fuhr mit Anna und Ruth Dittrich nach Berlin zum Dom, wo er den Sonntagsgottesdienst musikalisch zu begleiten hatte. Vor dem Betreten der Kirche verabschiedete er sich von ihnen auf der Treppe des Doms und bat sie, nach der sonntäglichen Feier nicht auf ihn zu warten, da er noch etwas zu erledigen habe. Nach dem Gottesdienst verließ Hugo Distler den Dom allein und ging, die Spreebrücke überquerend, in seine nahegelegene Wohnung in der Bauhofstraße 7.»¹⁰ Anna und Ruth Dittrich kehren mittags nach Strausberg zurück und richten seiner

Frau aus, ihr Mann werde erst später nachkommen. «Sie warteten also mehrere Stunden auf ihn, aber: <er kam und kam nicht>. Am späten Nachmittag schließlich seien sie ... nach Berlin gefahren. Dort habe Waltraut Distler Ursula Ebbecke, eine Schülerin Hugo Distlers, telefonisch erreicht, die einen Schlüssel zur Wohnung in der Bauhofstraße hatte. Schließlich habe Waltraut Distler, begleitet von Ruth Dittrich und Ursula Ebbecke, die Wohnungstür aufgeschlossen, habe Gasgeruch wahrgenommen, sei in die Küche gelaufen und habe Hugo Distler im Straßenanzug in sich zusammengesunken unter dem Fenster gefunden, ein kleines Foto seiner Familie zusammengepresst in der Hand. Offenbar hatte er in letzter Sekunde noch versucht, das Fenster zu öffnen, jedoch keine Kraft mehr dazu gehabt. Waltraut sei erst hinausgestürzt ins Treppenhaus, habe sich auf eine Stufe gesetzt und <das einzige Mal in ihrem Leben> laut geschrien. Dann sei sie zurück in die Küche gestürzt und habe das Fenster aufgerissen. Offenbar hatte es Hugo Distler noch geschafft, den Gasherd, den er aufgedreht hatte, wieder abzustellen, bevor er sich ans Fenster schleppte. Auf dem Tisch lag ein Abschiedsbrief, in unregelmäßiger, verwischter Schrift geschrieben, in dem Hugo Distler seine Frau um Verzeihung bat für seinen Schritt und derer gedachte, die ihm bis zuletzt nahegestanden waren: Familie Dittrich, die Lübecker Großmutter,

Alfred und Hilde Kreuz – <und wieder meine Waltraut, meine Kinder>. ... <Laß die Kinder gut von mir denken: es kommt die Zeit, und sie ist nicht fern,¹² wo auch die meinen letzten Schritt verstehen, die es heute nicht tun. Meine lieben, lieben Kinder. Ach, wenn Du wüßtest, was an Schmerzen in mir umgeht.>¹³

Am nächsten Tag, dem 2. November 1942, trifft die Mitteilung des Oberkommandos der Wehrmacht ein, dass Hugo Distler doch noch einmal vom Wehrdienst zurückgestellt werde.

Totentanz

Der *Totentanz* ist eine Motette für elf Sprecher, eine Sprecherin, eine Kinderstimme und vierstimmig gemischten Chor acappella nach Texten von Angelus Silesius und Johannes Klöcking. Wer diese Musik hört, dem entgeht nicht, wie verletzlich sie ist, wie sie, nicht erst in ihrer intendierten Aussage, sondern bereits durch ihre Sensibilität die «Durchsichtigkeit» ihres Komponisten hindurchscheinen lässt. Die Melodielinien führen überwiegend abwärts; einen festen Tonalitätsbezug hören wir kaum, auch keinen festen Takt; alles klingt irgendwie schwebend – geradezu unsicher.

T o t e n t a n z

Motette Nr. 2 aus der „Geistlichen Chormusik“ zum Totensonntag
von Hugo Distler

Erster Spruch

Ruhig, nicht langsam (Zeitmaß 1)

Und zwei Textschichten gibt es, die in einem Dialog miteinander stehen: Auf der einen Seite die kurzen Epigramme des Mystikers Angelus Silesius (Johannes Scheffler, 1624–1677) aus der Epigrammsammlung «Der Cherubinische Wandersmann» (1675). Das ist eine Sprache und Symbolik voller Gegensätze und Paradoxe, wie zum Beispiel dieses: «Laß alles, was du hast, auf daß du alles *nehmst*. / Ver-



Weder Papst noch Kaiser sind unsterblich.

schmäh die Welt, daß du sie tausendfach *be-kömmst*. / Im *Himmel* ist der *Tag*, im *Abgrund* ist die *Nacht*. / Hier ist die Dämmerung: Wohl dem, der's recht betracht.» (Erster Spruch) Oder: «Das überlichte *Licht* schaut man in diesem Leben / nicht anders, als wenn man schier ins *Dunkle* sich begeben.» (Neunter Spruch) Ihnen gegenüber stehen Dialogtexte des Distler-Zeitgenossen Johannes Klöcking (1883–1951), der die Spruchverse des berühmten Totentanzgemäldes aus der Lübecker Marienkirche in eine moderne Sprache übersetzt. Text und Bild des Lübecker Totentanzes – und dann eben die Musik Hugo Distlers – zeigen sich als eine nie abreißen-de Kette: Der Tod *eröffnet* eine Wechselrede mit denjenigen, die er zum Tanz auffordert, und er *beschliesst* diese Rede auch; er hat, im wahrsten Sinne des Wortes, das erste und das letzte Wort. Der *Totentanz* bewegt sich also in einer Kreisbewegung fort, wie ein Rad, das mithilfe einer Drehung um seine eigene Achse – wie ein Planet – eine Fortbewegung im Raum und in der Zeit vollzieht: Zuerst hören wir die Aufforderung des Todes, dann erklingt ein Gedicht aus dem *Cherubini-schen Wandersmann*, darauf ertönt der Widerspruch der Figur, die gerade aufgefordert wurde, dann eine erneute Gegenrede des Todes, und diese mündet wiederum in die Aufforde-rung einer neuen Figur – und darauf dann wieder ein Epigramm aus dem *Cherubini-schen Wandersmann*. Und diese Musik bringt eine Sprache zum Klin-gen, die voller Spannungen und Widersprüche ist, wie wir gesehen haben: Verlieren soll ich, um zu gewinnen; ins Dunkle muss ich, um ans Licht zu gelangen. Und diese Gegensät-ze werden genau in der Mitte der Motette für einmal in einer Art Synthese aufgehoben; hier kommt diese Spannung für einen Augenblick zur Ruhe. Und das geschieht dort, wo der Text lautet: «Wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden.» Diese Worte hat Hugo Distler in einer Form vertont, die er sonst nirgendwo im Totentanz verwendet: nämlich in Gestalt eines Chorals. Und mit der Form des Chorals

hat es seine ganz eigenartige Bewandnis: In den Passionen Johann Sebastian Bachs etwa erfüllt der Choral stets die Funktion der «An-eignung des Historischen durch das Individu-um». Das ist eindrucksvoll zu erleben etwa in Bachs Matthäuspassion:

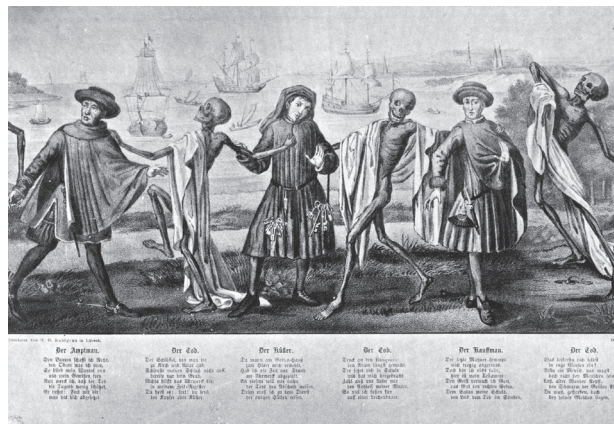
Die Jesus-Rolle singt: *Einer unter euch wird mich verraten*, der polyphone Chor der Jünger fragt: *Herr bin ich's?*¹⁴

und der Choral antwortet: *Ich bin's!*

Im Choral wird also das Drama der Passion unterbrochen, und die «hörende Gemeinde» ist es, die sich mit dem vorgetragenen Ge-schehen identifiziert: *Ich bin's!* Bei Bach klinkt sich die Gemeinde also in der Verratsszene in das Geschehen ein und sagt: *Wir sind es, die Jesus verraten*.

Wenn Hugo Distler also «Wo du willst ew'ge Ruh und ew'gen Frieden finden» in Gestalt eines Chorals vorträgt, dann sagt er damit: *Hier geht es nicht um das Prinzip der Ruhe an sich – hier geht es um meine eigene Sehnsucht nach Ruhe*.

Und dies geschieht eben nicht *irgendwo* in-nerhalb der Totentanz-Motette, sondern genau in ihrem Zentrum, im siebten von 14 Sprüchen.¹⁵ Und dieser Choral hat genau sie-ben Takte. Als ginge es für ihn nicht bloss um ein zeitweiliges Ausruhen ...



Auch Amtmann, Küster, Kaufmann und Klausner (= Einsiedler) werden vom Tod zum Tanz gebeten.

Liturgie des Leidens

«Am 5. November 1942 wurde Hugo Distler auf dem Stahnsdorfer Friedhof beigesetzt.»¹⁶ Und nun erleben wir eine ganz merkwürdige Koinzidenz: Genau 14 Tage (!) nach dem Suizid Hugo Distlers schreibt Dietrich Bonhoeffer einen sowohl theologisch überaus elaborierten als auch gleichzeitig zutiefst persönlichen Kondolenzbrief an Waltraut Distler, die Witwe Hugo Distlers, in dem das Wort «Ruhe» dreimal vorkommt. Er schreibt: «... ich habe seine Musik geliebt, und ich habe von seinem Sterben gehört, und so möchte ich Ihnen gerade als einer der vielen Unbekannten schreiben, die am Leben und Sterben Ihres Mannes und nun an Ihrem Schmerz tiefen Anteil nehmen. Vorgestern hörte ich die Musikalischen Exequien, die Ihr Mann selbst aufführen wollte und die nun seinen Tod beklagten und alle die um ihn Betrübten trösteten. Als der Chor von der **Ruhe** der Toten von ihrer Arbeit sang und vom Frieden der Gerechten, da war es wie eine Bitte der Lebenden für den Toten und wie ein Segen des Toten für die Lebenden, der alle Selbstanklagen zum Schweigen bringt und den Sinn auf das Letzte ausrichtet. ... Der Gedanke an den Frieden und die **Ruhe**, die Ihr Mann sich durch so tiefe Dunkelheit hindurch erobert hat und wohl nur noch so erobern konnte, möge unsere Herzen festigen und uns dazu auffordern, den Menschen um uns herum schon auf dieser Erde zu dem Frieden und der **Ruhe** zu helfen, die im Kreuz und in der Heiligen Schrift allein zu finden sind ...»¹⁷

Das finde ich bemerkenswert: Ohne dass Dietrich Bonhoeffer über eine musikwissenschaftliche Werkkenntnis oder über biografisches Detailwissen verfügt – sehr wahrscheinlich kennt er nicht einmal die Totentanzmotette –, hat er etwas Wesentliches erfasst von dem, was Hugo Distler sein ganzes Leben lang umgetrieben hat. Er kommt also zu einer Erkenntnis nicht auf dem Wege der *Erfahrung*, sondern auf dem Wege der *Imagination*, der *Einfühlung* – durch intuitives in Beziehung setzen des ultimativen biografischen Ereignisses Hugo Distlers mit dessen Musik, so wie

er sie hört und wahrnimmt. Es sind seine eigenen Worte, die den zugewandten Klang einer Poesie haben:

*Ich habe seine Musik geliebt –
und ich habe von seinem Sterben gehört.
Den Frieden und die Ruhe,
die Ihr Mann sich durch so tiefe Dunkelheit
hindurch
wohl nur noch so erobern konnte ...*

Wie sorgfältig und wie feinfühlig durchkomponiert der Kondolenzbrief Dietrich Bonhoeffers ist, habe ich an anderer Stelle zu zeigen versucht.¹⁸ Der Brief zeigt prototypisch, wie Mitleid – nicht in einem sentimentalsten Verständnis – sondern als wirkliche *com-passio* aussehen kann, wie Mit-Leiden zu einer wirklichen – gleichsam stellvertretenden – Teilnahme an einem ganz konkreten Leiden werden kann.

Im Sinne eines Zusammenlaufens eigentlich ganz unabhängiger Fäden, im Sinne nicht in einem Isolieren von Details, sondern in Gestalt einer «Schau des Ganzen», in dem auch das zusammengehört, das nicht durch direkte Ursache und Wirkung miteinander verbunden ist könnte man sagen: Der Bonhoefferbrief deutet – virtuell – den *Totentanz* Hugo Distlers nicht als das, was er isoliert darstellt – als blosses Kunstwerk – sondern als eine «Liturgie des Leidens».

Epilog

Schliesslich überhöht Dietrich Bonhoeffer in seinem Brief das «Ruhe-und-Frieden-Motiv» durch die Vorstellung des Lichts und zwar nicht, indem bei ihm der Begriff des Lichts selbst fällt, sondern indem er das «Ruhe-und-Frieden-Motiv» dem Leben Distlers *gegenüberstellt*, einem Leben, das, in den Worten Bonhoeffers, wesentlich von *Dunkelheit* geprägt war, mit anderen Worten, dessen Sinn für die eigene Berufung von seinem Anfang bis zu seinem Ende durch die Erfahrung innerer und äusserer existenzieller Bedrängnis in Frage gestellt wurde. Umso mehr streicht der *Totentanz* die Begrifflichkeit des Lichts, etwa in der Hyperbel des «überlichten Lichts»

(Neunter Spruch), heraus. Er führt sozusagen die Metapher, die der Bonhoefferbrief andeutet, zurück auf seine Realität: Im Werk selbst gelangt Distler gleichsam zum wirklichen Licht, das alle metaphorische Rede hinter sich lässt und sich als glückseligmachende Wirklichkeit erweist.

Die «Liturgie des Leidens» ist eine Liturgie, die das Leiden zum Ausdruck bringt und es, indem sie es zum Ausdruck bringt, überwindet.

Zum Lübecker Totentanz

Der Lübecker *Totentanz* entstand 1463 unter dem Eindruck der Pest: Reimverse und dazugehörige Bilder auf Leinwand erinnerten die zur Beichte kommenden Menschen an ihr Ende. Bernt Notke (um 1440–1509) schuf diese lebensgrosse Bilderwand auf einer beeindruckenden Länge von 30 Metern. Zwölf Paare, jeweils eine Todesfigur und eine Standesfigur, werden – hierarchisch geordnet – vor dem Stadtbild Lübecks dargestellt.

1701 wurde der *Totentanz*, an dem der Zahn der Zeit genagt hatte, nicht restauriert, sondern von Anton Wortmann kopiert. Dabei wurde der Text modernisiert sowie einzelne personelle «Retuschen» vorgenommen.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wurde zum Schutz gegen Sprengbomben eine Holzverschalung um den *Totentanz* gebaut. Beim britischen Bombenangriff auf Lübeck in der Nacht zum Palmsonntag 1942 wirkte dann genau diese wie ein Beschleuniger des Brandbombenhagels, sodass auch die Kopie vollständig zerstört wurde. Die Fotografien (um 1930) des Lübecker Architekturfotografen Wilhelm Castelli sind trotz der vollständigen Zerstörung seines Fotoarchivs erhalten geblieben.

Verena Friedrich

¹ Herrmann, Ursula, *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin 1983³ und Distler-Harth, Barbara: *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008.

² Nach Jes 9.

³ Distler-Harth, Barbara, *Hugo Distler. Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz 2008, S. 299.

⁴ Auffälligerweise wechselt die Autorin hier in die dritte Person.

⁵ A.a.O., S. 321.

⁶ A.a.O., S. 322.

⁷ A.a.O., S. 322f.

⁸ A.a.O., S. 323.

⁹ Tante und Cousine mütterlicherseits.

¹⁰ Ebd.

¹¹ A.a.O., S. 331.

¹² Diese Formulierung klingt an an Joh 4,23.

¹³ Ebd.

¹⁴ *Ich bin's, ich sollte büßen: / an Händen und an Füßen / gebunden in der Höll. / Die Geißeln und die Banden / und was Du ausgestanden, / Das hat verdient meine Seel.* (Paul Gerhardt, O Welt, sieh hier dein Leben, Strophe 5).

¹⁵ Und vielleicht ganz nebenbei bemerkt: Die Zahl 14 ist auch die Symbolzahl Johann Sebastian Bachs (BACH = 2 + 1 + 3 + 8 = 14).

¹⁶ A.a.O., S. 331.

¹⁷ Dietrich Bonhoeffer an Waltraut Distler, 15.11.1942, in: DBW XVI, 368f. (Hervorhebung d. Verf.)

¹⁸ Kissel, Mathias, «Ich wollt, daß ich daheim wär». *Der Totentanz op. 12, 2 als liturgische Musik und Zeugnis der Befindlichkeit Hugo Distler* (Diss.), Paderborn 2021.