»Schlummert ein, ihr matten Augen …« Zu einer möglichen Assoziation von Todestrieb und ästhetischer Erziehung

Marc Ries

> In dem Maße, in dem sich das Bewußtsein entwickelt, wächst die Sorge, und der Mensch wird immer melancholischer, ein je vollkommeneres und wahreres Bewußtsein er von seinem Zustand hat. *Jacques Legrand*

1

Bachs geistliche Solo-Kantate 82, *Ich habe genug*, von 1727 feiert teils melancholisch, teils fröhlich oder wie ein Wiegenlied komponiert, die Verabschiedung vom Leben; sie tut dies mit einer literarischen Bibel-Chiffre, die zum einen Verzicht auf das Sehen und den eigenen Platz in der Welt, zum anderen »das schöne: Nun!«, den Tod, herausfordert, ja ihn begehrt. Diese Kantate – und viele andere von Bach tun ein Gleiches – irritiert, verunsichert beim Zuhören. Wie kann es sein, dass in einer Zeit beginnender Aufklärung, in der die Ideen eines zunehmend individuierten, selbstgewissen und selbst-bestimmten Lebens hervortreten, der Tod, die Abkehr vom Leben, Wunsch wird? Und warum löst ein dieserart formulierter Todeswunsch auch heute noch Unruhe aus, *erwünschte Unruhe* wohl, denn gerade die Kantate 82 von Bach gehört »trotz oder wegen ihres weltverneinend-todessehnsüchtigen Charakters zu den populärsten seiner Kantaten.«[i]? Was lässt die Musik hören, was möglicherweise sonst im Verborgenen bliebe?

Es mag naheliegend sein, diese sterbensfrohe Musik als Ausdruck christlicher Heils- und Erlösungslehre zu deuten (»Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten/Der Herr erretten«)[ii]. Maarten't Hart sieht das anders:

> »Wie sonderbar ist dieses mystische Todesverlangen, das in keiner Weise der Bibel entspricht. An keiner Stelle der Heiligen Schrift wird nach dem Lebensende Ausschau gehalten, der Tod herbeigesehnt oder der Welt gute Nacht gewünscht. Im Alten Testament lesen wir in Sprüche 8,36: ›Wer aber an mir sündigt, der verletzt seine Seele. Alle, die mich hassen, lieben den Tod. ‹ In Jesaja 25,8 wird uns versprochen: ›Der Herr wird den Tod verschlingen ewiglich.‹ Im Alten Testament ist nirgends von Todessehnsucht die Rede. Ein Satz wie: ›Komm, sanfter Tod, und führ mich fort‹ ist darin absolut undenkbar. Das gilt auch für das Neue Testament. Auch dort erscheint der Tod als ›äußerster der Schrecken‹, der durch die Auferstehung Jesu endgültig besiegt wird. Petrus sagt poetisch über Jesus: ›Er hat aufgelöst die Schmerzen des Todes.‹«[iii]

Wenn nun also diese Musik Bachs in keiner Weise eine musikalische Vertonung, eine ästhetische Illustration religiösen Jenseitsbegehrens ist, kann man sie vielleicht, wie Hart nahelegt, als eine Art *Abwehrzauber* begreifen, der die Aufgabe hat, die Realität alltäglicher Not im frühen 18. Jahrhundert in die Musik zu projizieren und sie auf diese Weise zu »sublimieren«? Die Kantaten wären nach diesem ersten Verständnis kein Ausdruck eines christlich motivierten Willens zum Tode hin, sondern Ausdruck eines hoch empfindsamen ästhetischen Denkens, das all jene Menschen, die es nachzuempfinden bereit sind, in ihrer Lebenswelt tröstet.

> »Es ist der [Überschuß] des Hoffnungsmaterials, auch noch im tönenden Leid an Zeit, Gesellschaft, Welt, auch noch im

> Tod; das ›Schlag doch, gewünschte Stunde, gewünschte Stunde, schlage doch‹ der Bach'schen Kantate geht durch die Finsternis und gibt als Klang, dadurch daß er da sein kann, einen unbegreiflichen Trost.«[iv]

Ernst Bloch beschwört dieserart den Zauber eines *klanglichen Da-Seins*, einer ästhetischen Evidenz zur Errettung auch vor dem Verschwinden im Tode. Allein die Anwesenheit der Klänge, der Töne, besänftigt die Zuhörenden in ihrem sorgenvollen Alltag; die Musik stützt sie, lässt sie hoffen.

Bach reagiert mit seiner Musik auf ein soziales Außen, das ihn vor großes Leid stellt. Das Sterben seiner Kinder, seiner Verwandten, seiner Frau zwischen 1726 und 1733. »Neun Todesfälle in sieben Jahren, darunter drei Kleinkinder, die bereits lachen, sprechen und laufen konnten.«[v] Bach *wiederholt* dieses Leiden, den Kummer in seinen Kantaten, wendet sie jedoch in eine völlig neue Affektion, in die leidenschaftliche Bereitschaft des Individuums – so das zweite Argument –, dem eigenen Tod in völliger Klarheit entgegenzutreten, ja, ihn für sich selber zu wollen. Es kann nicht sein, dass sich der Einzelne der Natur, der erbarmungslosen Natur, dem gottgewollten Sterben unterwirft, dass er sein Schicksal nur passiv hinnimmt, der Schöpfung und dem Tod in Gleichmut gegenübersteht, einem blinden Glauben an Gottes Welt folgend. Das frühmoderne Individuum ahnt, dass es dieser Gewalt irgendwann die Herrschaft ein Stück weit nehmen wird; die Naturwissenschaft wird ihm das Leben zurückgeben, wird ermöglichen, den Körper mit einem langwährenden Schutz zu umgeben. Doch Bach kann dies in seiner Zeit nur als Ahnung vernehmen. Seine Möglichkeit, das Leben zu schützen, es zu retten, besteht darin, es an den eigenen Tod zu binden – im Überführen beider in Musik. Die Todeseinsicht und -sehnsucht wird in einen musikalischen Raum überführt, in welchem ein in Melodien und Texten aufgehobenes Sterben des Individuums innerhalb der

frühbürgerlichen Welt möglich wird. Wären also viele Kantaten Bachs das Werk einer hoch individuierten Kulturtechnik, ein ausgezeichnetes Beispiel *ästhetischer Erziehung zum Tode* hin?

Freud hat in »Zeitgemäßes über Krieg und Tod« versucht, das Todesempfinden der frühesten Menschen zu verstehen. »Der eigene Tod war dem Urmenschen gewiß ebenso unvorstellbar und unwirklich, wie heute noch jedem von uns. […] An der Leiche des erschlagenen Feindes wird der Urmensch triumphiert haben«. Jedoch wenn er

> »einen seiner Angehörigen sterben sah, sein Weib, sein Kind, seinen Freund, die er sicherlich ähnlich liebte wie wir die unseren, denn die Liebe kann nicht um vieles jünger sein als die Mordlust […], [dann] mußte er in seinem Schmerz die Erfahrung machen, daß man auch selbst sterben könne, und sein ganzes Wesen empörte sich gegen dieses Zugeständnis; jeder dieser Lieben war ja doch ein Stück seines eigenen geliebten Ichs.«[vi]

Diese fundamentale Antizipation des eigenen Todes angesichts des Todes anderer lässt die Ökonomie der narzisstischen Libido in ihren Austauschprozessen von Objekt- und Ichlibido erkennen, wobei vorausgesetzt wird, »dass das Ich das eigentliche und ursprüngliche Reservoir der Libido«[vii] ist. Das Sterblichkeits-bewusstsein und seine »Empörungen« werden jedoch in der kommenden Zivilisationsgeschichte, so Freud, in große »Verleugnungen« überführt, allen voran, die projektive Ausdehnung des einzelnen Lebens in eine Vor-Vergangenheit und eine Nach-Zukunft (Seelenwanderung, Wiedergeburt), insbesondere aber die »Zerlegung des Individuums in einen Leib und in eine – ursprünglich mehrere – Seelen«, körperlose, unsterbliche Seelen, die für eine nichtstoffliche Existenzform einstehen und den vergänglichen Leib zurücklassen.[viii] Früh also lassen sich bereits komplexe Figuren der Verschiebung und Verdrängung des Todes ausmachen, »alles in

der Absicht, dem Tode seine Bedeutung als Aufhebung des Lebens zu rauben«[ix].

Der von Freud ans Ende seines Textes gesetzte, von ihm umformulierte Spruch »*Si vis vitam, para mortem*. Wenn du das Leben aushalten willst, richte dich auf den Tod ein«[x] findet sich als Losung bereits im 16. Jahrhundert, in welchem die *ars moriendi* an eine Kunst des Lebens gekoppelt wird:

> »Nichts entscheidet sich mehr im Zimmer des Sterbenden, im Gegenteil. Alles wird auf die Gesamtspanne des Lebens und auf jeden einzelnen Tag dieses Lebens verwiesen. Welchen Lebens aber? Jedes beliebigen. Ein Leben, das vom Gedanken an den Tod beherrscht wird, und ein Tod, der nicht der physische oder moralische Schrecken der Agonie, sondern Anti-Leben ist, Vakuum des Lebens, das die Vernunft aufruft, sich nicht ans Dasein zu klammern; deshalb besteht eine enge Beziehung zwischen heilsamem Leben und heilsamem Sterben.«[xi]

Mit der Ausbildung einer neuen sozialen Figur, die des *Individuums,* entsteht jene Paarung aus Selbstbewusstsein und Sterblichkeitsbewusstsein, die das moderne Subjekt auszeichnet.[xii] Das in der Spätscholastik, etwa bei Duns Scotus und Ockham, als Erkenntniskategorie »entdeckte« Individuum wird genau zu jenem Ort, der auch Adressat der Bach'schen Kantaten ist. Zu Bachs Zeit hatte die Seele sich in einem neuen Bild verdichtet, in dem die Bereitschaft artikuliert war, auf das Jenseits zu verzichten zugunsten eines ungemein ausdifferenzierten *Hierseins des Selbstbewusstseins*. Waren die philosophischen Programme Ausdruck eines aufgeklärten Zugriffs auf das Leben, so die Musik Ort eines Einbezugs des Todes in das Leben.

2

Was genau wird beim Hören der Kantate 82 erfahrbar? Die drei Medien, Stimme, Text und Instrumentalpart sind ineinandergeführt; sie werden nicht jeweils für sich wahrgenommen. Während der Text als sinnlenkender sich aufdrängt, weigert sich die Musik, ihm als gleichgestimmtes Organ an die Seite zu treten. Uneinheitlich wirkt oftmals die Gesamtatmosphäre des Stücks, die auch auf viele andere Lebensmomente übertragbar wäre. Zudem wird das Wort von der Musik eingerahmt; sie gibt vor, wie der Text zu verstehen ist; dennoch hat dieser eine eigene Präsenz, nimmt das Hören anders in Anspruch als die musikalische Form. Gerade die dritte Arie ist in der Gleichzeitigkeit von musikalischer Bejahung – im lebens-frohen Gebaren eines Tanzes – und textueller Verneinung – gleichfalls als fröhliche: »Ich freue mich auf meinen Tod« – frappant. Gleiches gilt für die »Schlummert ein«-Arie, ein sanftes Wiegenlied zum Einschlafen für Kinder, hier als Erkenntnis der Dissoziation von Welt entworfen: »*Welt, ich bleibe nicht mehr hier, / Hab ich doch kein Teil an dir*.« Genau diese Ambivalenz der Affekte von Instrumentalpart/Stimme und Text folgt wohl der Absicht Bachs, den Tod als widerstreitende Empfindungserfahrung darzustellen. Eine *ambivalente Musik* also.

Zu diesem eigentümlichen Ausdruck der Kantaten, ihrer Ambivalenz, soll nochmals – als eine nunmehr dritte Überlegung – mit dem oben eingebrachten Freud-Text eine Erklärung versucht werden. Auf die zitierte Passage folgt eine Gegenbewegung:

> »Andererseits war ihm (dem Urmenschen) ein solcher Tod doch auch recht, denn in jeder der geliebten Personen stak auch ein Stück Fremdheit. Das Gesetz der Gefühlsambivalenz, das heute noch unsere Gefühlsbeziehungen zu den von uns geliebtesten Personen beherrscht, galt in Urzeiten gewiß noch uneingeschränkter. Somit waren diese geliebten Verstorbenen doch auch Fremde und Feinde gewesen, die einen Anteil von feindseligen Gefühlen bei ihm hervorgerufen hatten.«[xiii]

Wenn nun die *Voraussetzung* der Einsicht in den eigenen Tod – damit von Selbsterkenntnis – der Tod der Anderen ist, dieser aber keine eindeutigen Gefühle hervorruft, sondern sich gerade in einer scharfen Gefühlsambivalenz äußert, die unser Liebesleben als solches kennzeichnet, so werden sich im Bild des Todes möglicherweise in großer Verdichtung *alle Polaritäten des seelischen Lebens* begegnen, von denen Freud in »Triebe und Triebschicksale« spricht.[xiv] Der Gegensatz von *Subjekt (Ich)/Objekt (Außenwelt)*, von *Lust/Unlust*, von *Aktiv/Passiv*. Es lässt sich eine Kette von weiteren, abgeleiteten Polaritäten denken, die sich auch auf die musikalische Wahrnehmung einer »Todes-Kantate« von Bach anwenden lassen. Etwa der Gegensatz Ich/Nicht-Ich, oder Singen/Nicht-Singen: Das Sterben *singend*, als musikalischen Akt im Gesang herbeisehnen (als das Nicht-mehr-Singen-wollen), formuliert ein Hervorbringen, ein *Werk*, eine Präsenz, ist also *aufgehaltenes Verschwinden* und damit *Genießen* für einen Dritten, den Hörenden eines solchen Kantatenwerks. Auch *Dasein und Nichtsein* lassen sich hier, wieder in Bezug zu Ernst Bloch, anführen. Solange das *Dasein der Klänge*, der Oboen-Melodie, des Ritornells, der Streicher zu vernehmen ist, kann ich als Zuhörer mein Nichtsein im Tode antizipieren, kann ich das eigene Nichtsein im Spiel der Klänge erproben. *Als* Nichtsein gibt es diesen Spielraum selbstverständlich nicht mehr.

Man kann die musikalische Wahrnehmung der Kantate als Einlösen eines Ambivalenzbegehrens, von einem in der Komposition selbst angelegten Konflikt betrachten, »in der die positive und negative Komponente eines affektiven Verhaltens gleichzeitig und unauflösbar in einem nicht-dialektischen Gegensatz gegenwärtig und unüberwindlich für das Subjekt sind, das zugleich ja und nein sagt.«[xv]

Wenn der Einbruch des Todes – eines Sterblichkeitsbewusstseins – in die Kultur der Neuzeit einhergeht mit seiner Verleugnung und

Verdrängung und seinem ästhetischen Anwesend-bleiben in bestimmten Musikformen, so möchte ich nun in einem letzten Schritt fragen, ob es tatsächlich der einzelne Tod, der voraussehbare Tod des Einzelnen ist, der verdrängt und überhöht wird, oder nicht doch das *Todesprinzip* als solches, das ohne individuierten Ort in oder unterhalb der Gesellschaft verharrt? Freud hatte, gegenläufig zur Reihe Lust-Unlust in der Regulierung der psychischen Vorgänge, versucht, den *Wiederholungszwang* – im berüchtigten kindlichen Fort-Da-Spiel ebenso wie in der psychoanalytischen Kur – als jene Handlungsform zu begreifen, die den Triebkräften zu einer Produktion und einem Ausdruck *jenseits des Lustprinzips* verhilft.[xvi] Das Verdrängte, gerade auch dasjenige, das keinesfalls der Lust zuspricht, vermag weniger im Erinnern als im *Wiedererleben* offen sichtbar zu werden. Nicht durch die Erinnerung, sondern durch die *Reproduktion* des schmerzhaften Primärgeschehens zeige sich, so Freud, das Dämonische und mache eine Umkehrung der Inbesitznahme möglich. Das Kind wie der Analysierte gewinnen mit dieser Handlung Macht über eine Spannung, Kränkung und Verletzung. Die Einsicht in Prozesse einer zwanghaften Reproduktion von Identischem führte Freud zu der spekulativen Annahme, dass allen organischen Trieben der regressive Drang innewohnt, einen ›früheren Zustand‹ wiederherzustellen, einen Zustand *vor* jeder organischen Existenz, einen Zustand des Anorganischen, des Leblosen. Dieses allem Triebleben inhärente Todesprinzip wird zwar in der Evolutions- und vor allem Zivilisationsgeschichte durch äußere Einflüsse »zu immer komplizierteren Umwegen bis zur Erreichung des Todeszieles« gezwungen, seine fundamentale Bedeutung ist aber dennoch anzuerkennen. Auch die Selbsterhaltungstriebe lässt Freud nunmehr bloß als »Partialtriebe« gelten, bestimmt, »den eigenen Todesweg des Organismus zu sichern und andere Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen als die immanenten fernzuhalten.«[xvii]

Es macht einen Unterschied, ob ich meinen Tod als Teil eines Individuationsprinzips anerkenne oder ob ich das Todesprinzip anerkenne als ein Bewegungsgesetz, das allem Lebenden innewohnt mit dem Ziel, das Bewegungslose, das Leblose wieder herbeizuführen. Wenn daher nicht der einzeln-konkrete Tod als solcher verdrängt wird, sondern das Todesprinzip selbst, dann wird ein Bewegungsgesetz verleugnet und damit alles, was diesem Gesetz folgt, in ›falsche‹ Bilder überführt (verdrängt wird ja nicht die Triebkraft als solche, sondern die mit ihr einhergehenden Bilder). Es kommt folglich zu einem »Bilderstreit«, der von der Musik, etwa Bachs, ausgetragen und einer Lösung zugeführt wird.

Ich möchte Freuds Hinweis auf die »innere Gesetzmäßigkeit des Sterbens« aus einem biologischen Prozess in die inneren Gesetzmäßigkeiten der bürgerlichen Gesellschaft übertragen, in welcher das Sterben als ein besonderes Problem wahrgenommen wird. Zugleich möchte ich darauf hinweisen, dass es die Kunst war, und zwar gerade die Musik, die entlang ihrer eigenen inneren Gesetzmäßigkeiten den Tod, das Todesprinzip, aufgenommen und ihn in ihren Formen und »lebendigen Gestalten« (Schiller) wiederholt hat.

> »Was hier zum Ausdruck kommt, ist das spezifisch ›poetische‹ Melancholiegefühl der Moderne, […]›die Freude im Kummer‹, ›die trauervolle Freud‹, ›der traurige Luxus des Leids‹, um die Nachfolger Miltons zu gebrauchen. […] die Musik, die früher nur Heilmittel gegen eine Krankheit gewesen war, galt jetzt als Erlösung und Nahrung dieser doppeldeutigen, wehmütig-süßen Empfindung.«[xviii]

Bachs viele todessehnsüchtige Kantaten scheinen wie ein neues Programm: Für diese Musik gilt es, parallel zur »Erfindung des Mentalen«[xix] als eines Denkraumes, die *Empfindsamkeit* als ein dem Geistigen gleichwertiges Vermögen zu entwerfen. Ein empfindsamer Innenraum also, der der besonderen Aufgabe entspricht, auf anderen Wegen als auf den »natürlichen«, durch ein

Wiederholen der Bilder und Töne, eine je *eigene* Produktion des Leblosen herbeizuführen. Im Schönen, im Traurigen und Fröhlichen der Musik hört und übersieht der Mensch zugleich seine Ausgesetztheit. Er kehrt ein in einen Innenraum, der sich schützend gegenüber dem Außenraum verhält; es ist kein Raum des Cogito, sondern ein Raum reiner Empfindsamkeit, der ihn einstimmt auf eine ästhetische Nicht-Existenz. Man kann dies als eine Erziehung zum Tode begreifen, die nicht den Tod einfach annimmt als äußere Gewalt, sondern ihn in und mit Musik, in und mit (un-)eigentlichen Texten für das Individuum *verfügbar* macht; ihn sinnlich erkenn- und erfahrbar macht, *bevor* er sich ereignet. Es ist eine Art Vor-Tod, oder Vor-Schein des Todesprinzips. Erträglich wird die alltägliche Anwesenheit des Todes in der ästhetischen Transposition seiner Handlungsmacht.

Zu Bachs Zeiten und noch weitere 200 Jahre später waren die Kantaten ästhetische Ereignisse, die selten und an dafür vorgesehenen Orten eine bestimmte bürgerliche Schicht mit deren Ambivalenz angesichts des Todes konfrontierten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch haben sich Sinnestechnologien in umfassender Weise des gesellschaftlichen Körpers angenommen und als ›Selbsterhaltungstechniken‹ neue Wiederholungspraktiken auf den Weg gebracht, die aber selbst wieder Ambivalenzen implizieren. Schwächen sie doch gerade in und mit der technischen Reproduzierbarkeit das reale Sterben-müssen zugunsten einer pop-kulturellen Alltagsfeier *kleiner Tode*.[xx]

Ich höre heute Bach und seine Kantaten anders, als sie im 18. und 19. Jahrhundert gehört wurden. Ich höre nicht eine Aufführung der Kantaten in einem Kirchenraum oder einem hierfür vorgesehenen Konzertraum; ich erfahre also die Musik nicht als eine von Musikern in meiner Gegenwart aufgeführte. Ich habe die Musik vorliegen als eine bestimmte Signal- oder Datenmenge auf einem Speichermedium: Musikdaten, die nicht gespielt, sondern

abgespielt, decodiert werden wollen. Die Musik ist demnach, wenn man so will, in eine Abwesenheit hineinproduziert; sie ist eingefrorenes Ereignis; sie wartet auf ihre Abtastung, ihre Reproduktion, die sie erst wieder ins Leben zurückholt und vitalisiert. Es scheint als ob diese Technik – die Technik der Aufzeichnung und der Wiedergabe von Tönen – in gewisser Weise den Gedanken Freuds entgegenkommt, denn diese Technik ist immer auch eine der Wiederholung. Nicht nur wird die eingespielte Kantate – immer und überall – reproduzierbar gemacht, sondern diese Reproduktion ist als Reproduktion selbst angelegt. Beliebig oft kann ich die Musik hören, überall und zu jeder Zeit. Ich kann mich in diesem technisch-reproduktiven Rausch der Wiederholung stets von neuem einer Lust am Tode versichern, ja diese möglicherweise überhaupt erst erlernen. Mit der Aufnahme der Kantate durch eine Reproduktionstechnik vermag sich die Verabschiedung endlos zu wiederholen. Im Hören reproduziere ich die Bewegung vom Leblosen zum Leben und wieder zurück zum Leblosen. Diese absichtsvolle Hinwendung zum Technisch-Leblosen-Toten, dieses im lustvollen Wiederholungszwang ausgeführte Genießen innerhalb einer ästhetischen und massenmedialen Erziehung lässt sich an vielen Orten unserer Kultur wiederfinden. Alle aktuellen Medien sind so als »Lebenswächter« zugleich auch als »Trabanten des Todes«[xxi] anzusehen.

Die katholische Kirche war wenig bereit, das Bach'sche »Ich habe genug« im Sinne der beschriebenen Ambivalenz und Todesbejahung mitzunehmen, wie ein Plakat deutlich macht, das sich zurzeit an Wiener Kirchen vorfindet. Es macht auf sich aufmerksam mit einem dreimal angeführten »Ich habe genug«: Zunächst meint dies, dass *ich nicht immer mehr HABEN müsse*, weiterhin, *dass es nun GENUG sei und ich eine bessere Welt fordere*, und schließlich, dass *ICH genug Phantasie und Kraft habe*, *um mit Gleichgesinnten etwas zu bewegen*!

Doch möglicherweise ist ja die Spekulation eines Todestriebes, ist »der Glaube an die innere Gesetzmäßigkeit des Sterbens auch nur eine der Illusionen, die wir uns geschaffen haben, »um die Schwere des Daseins zu ertragen«[xxii].

Für materialreichen Austausch Dank an Beate Hofstadler, Wolfgang Kellner, Klaus Ratschiller und Carola Schlüter.

Erweiterte Fassung: **Schlummert ein ihr matten Augen…** ***Zu einer möglichen Assoziation von Todestrieb und ästhetischer Erziehung am Beispiel von Bach und*** **Gloomy Sunday**. *Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »Die Zukunft ästhetischer Erziehung« an der J. W. Goethe Universität, 9.5.2012: https://vimeo.com/42331452 (last: 01.09.2025). Veröffentlicht in: Malte Hagener, Vinzenz Hediger (Hg.): Medienkultur und Bildung: Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Frankfurt am Main 2015*

Anmerkungen

---

[i] Kerkhoff, Sven: »Ich freue mich auf meinen Tod« – BACHS geistliche Solo-Kantaten für Bass. URL: http://musikansich.de/artikel.php?id=228 (Stand: 20.02.2012).
[ii] Hier der gesamte Text (von einem unbekannten Dichter) der Kantate 82:

Ich habe genug

Ich habe genug,
Ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen,
Auf meine begierigen Arme genommen;
Ich habe genug!
Ich hab ihn erblickt,
Mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt;
Nun wünsch ich, noch heute mit Freuden
Von hinnen zu scheiden.

Ich habe genug.
Mein Trost ist nur allein,
Dass Jesus mein und ich sein eigen möchte sein.
Im Glauben halt ich ihn,
Da seh ich auch mit Simeon
Die Freude jenes Lebens schon.
Lasst uns mit diesem Manne ziehn!
Ach! möchte mich von meines Leibes Ketten
Der Herr erretten;
Ach! wäre doch mein Abschied hier,
Mit Freuden sagt ich, Welt, zu dir:
Ich habe genug.

Schlummert ein, ihr matten Augen,
Fallet sanft und selig zu!
Welt, ich bleibe nicht mehr hier,
Hab ich doch kein Teil an dir,
Das der Seele könnte taugen.

Hier muss ich das Elend bauen,
Aber dort, dort werd ich schauen
Süßen Friede, stille Ruh.

Mein Gott! wenn kömmt das schöne: Nun!
Da ich im Friede fahren werde
Und in dem Sande kühler Erde
Und dort bei dir im Schoße ruhn?
Der Abschied ist gemacht,
Welt, gute Nacht!

Ich freue mich auf meinen Tod,
Ach, hätt er sich schon eingefunden.
Da entkomm ich aller Not,
Die mich noch auf der Welt gebunden.

[iii] Hart, Maarten't (2000): Bach und ich. Zürich, Hamburg (Arche), S. 49f.
[iv] Bloch, Ernst (1985): Prinzip Hoffnung. Frankfurt/M. (Suhrkamp), S. 1251. Dass die Kantate BWV 53 »Schlage doch, gewünschte Stunde« nicht von Bach stammt, soll hier keine Rolle spielen. Siehe Dürr, Alfred (1951): Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig (Breitkopf & Härtel), S. 48.
[v] Hart (2000): Bach und ich, S. 46 (wie Anm. 3).
[vi] Freud, Sigmund (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod. GW X, S. 324–355, S. 346f.
[vii] Freud, Sigmund (1920): Jenseits des Lusprinzips. GW XIII, S. 1–69. S. 55.
[viii] Freud (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 347 (wie Anm. 6).
[ix] Freud (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 348 (wie Anm. 6).
[x] Freud (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 355 (wie Anm. 6).
[xi] Ariès, Philippe (1980): Geschichte des Todes. München (Hanser), S. 385.
[xii] Vgl. Macho, Thomas H. (1987): Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt/M. (Suhrkamp), Kapitel II. Sterblichkeit und Individualität.
[xiii] Freud (1915): Zeitgemäßes über Krieg und Tod, S. 355 (wie Anm. 6).
[xiv] Freud, Sigmund (1915): Triebe und Triebschicksale. GW X, S. 210–232, S. 226.
[xv] Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1972): Das Vokabular der Psychoanalyse. Bd. 1. Frankfurt/M. (Suhrkamp), S. 57.
[xvi] Freud (1920): Jenseits des Lustprinzips, Kapitel V und VI (wie Anm. 7),.
[xvii] Freud (1920): Jenseits des Lustprinzips, S. 41 (wie Anm. 7).

[xviii] Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin & Saxl, Fritz (1990): Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medezin, der Religion und Kunst. Frankfurt/M. (Suhrkamp), S. 338f.
[xix] Vgl. Rorty, Richard (1987): Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt/M. (Suhrkamp).
[xx] Unzählige Todesmotive und ganze Musikströmungen, die das Todesprinzip zelebrieren, finden sich bekanntlich in der Popmusik, exemplarisch möglicherweise die Mitte der 60er Jahre gegründete, in den Anfängen stark psychedelisch (!) orientierte Band *Grateful Dead*.
[xxi] Freud (1920): Jenseits des Lustprinzips, S. 41 (wie Anm. 7).
[xxii] Freud (1920): Jenseits des Lustprinzips, S. 47 (wie Anm. 7).