

Mozart und die Sehnsucht nach Erlösung.

Zur Begegnung von Theologie und Ästhetik in seiner Musik

Peter Gülke

Einleitend bekenne ich unumwunden, dass ich mit dem Begriff „Erlösung“ Schwierigkeiten habe, auch und gerade im Hinblick auf Mozart und dessen auf den ersten Blick – unbeschadet tiefer Frömmigkeit – eher lässliches bis aufklärerisches Verhältnis zur Kirche und ihren Ritualen. Eher eine Nebenrolle spielt dabei die Sorge hinsichtlich des Verdachts, wir wollten uns hier am Wettlauf um den vielbemühten Jubilar beteiligen und ihn im eigenen Sinne aktualisieren bzw. hinbiegen. Gewiss bleiben Genies seiner Art allemal in einem Maße vieldeutig, welches jede Art, sie zu begreifen, zur Einseitigkeit verurteilt; bei Musikern multipliziert sich das dank der ihrer Kunst eigenen Deutungsspielräume: Wer über den „Inhalt“ einer Musik genau Bescheid zu wissen meint, hat wenig von ihr begriffen. Aus diesem Dilemma hilft am ehesten, es ständig mitzureflektieren. In griffigen Formeln geht Mozart nicht auf, und „Sehnsucht nach Erlösung“ könnte als solche verdächtig werden.

Das hat sie nicht verdient. Wer die Kategorie „Erlösung“ ernst nimmt, weiß, dass man sie verfehlt, wenn man ihr – parallel etwa zur Fragestellung „Freiheit wovon bzw. wozu“ – mit Fragen wie „Erlösung wovon?“ bzw. „Erlösung wohin?“ rational zu Leibe zu rücken, sie u.a. von Kierkegaards „Paradox des Glaubens“ abzutrennen versucht. Ließe sie sich erschöpfend erklären als Erlösung aus dem irdischen Jammertal oder als unbezweifelte Gewissheit des Paradieses, wäre sie um die Triebkraft gläubigen Vertrauens in ein letztlich Unbekanntes betrogen,



Prof. Dr. Peter Gülke, Dirigent und Musikwissenschaftler, Berlin

wäre keine Erlösung mehr. Erlösungsbedürftigkeit hängt nicht nur nicht ab, sondern wird verkleinert von Gewissheiten hinsichtlich dessen, wovon und wohin wir erlöst sein wollen; allemal gehören zu ihr das „unbetretne Land“, das Moment der Grenzüberschreitung ins vordem nicht Erkennbare, das Moment der Transzendierung bzw., näher heran zur Musik, der Transposition.

Von hierher gesehen erscheinen ästhetische Transpositionen, etwa bei der Beendigung von Musikstücken, Dramen und Romanen, wie Vorübungen in übersichtlichem Gelände. Das betrifft Codabildungen u.a. in Sonaten- und Sinfoniesätzen ebenso wie die auf andere Ebenen transponierenden Beendigungen etwa in den Visionen des der Hinrichtung entgegensehenden Egmont, in dem wie mit Musik unterlegten Schluss der „Wahlverwandtschaften“ oder Goe-

thes „Epilog im Himmel“ – als einer Oper, soweit sie irgend allein mit Worten erreichbar ist. Das Ende fällt in eins mit dem Betreten einer neuen Ebene.

Solche verallgemeinernden, den thematischen Rahmen absteckenden Auskünfte sollten zunächst durch einige historische Fakten ergänzt werden, wobei die Maßgabe jenes ästhetischen Vorfeldes religiöser Transzendenz eine Beschränkung auf den Kirchenmusiker Mozart nicht erlaubt – am wenigsten noch, weil eine Scheidung geistlicher und weltlicher Musik, wie sie seit dem 19. Jahrhundert geläufig geworden ist, in der Zeit Haydns und Mozarts nicht verfängt. Haydn hat auf die Frage, weshalb seine geistliche Musik oft so weltlich daherkomme, die Antwort gegeben, im Gedanken an Gott sei ihm so fröhlich zumute, dass er nicht umhin könne, solche Musik zu schreiben. Die Frage verrät, dass man die Unterscheidung wahrzunehmen begann; die Antwort zeigt, dass Haydn sie nicht gelten lassen wollte.

Dass die Mozarts – Vater und Sohn – für Pfaffen, sofern sie vor allem auf Amtszuständigkeiten insistierten, wenig übrig hatten, bedeutet nur, dass sie in ihrer Gläubigkeit auf Zwischeninstanzen nicht angewiesen sein wollten. Vater Mozart kam aus Augsburg, wo die Koexistenz der Konfessionen länger und klüger praktiziert worden war als anderswo – kein Zufall, dass in Salzburg etliche Protestanten zu seinen Freunden zählten. Persönliche Rechenschaften und die notwendigen Anpassungen eines beim Erzbischof Bediensteten, der oft auf Sonderurlaube angewiesen war, haben die Situation späterhin verändert. Aus den Briefen, mit denen der in Salzburg verbliebene Leopold Frau und Sohn auf der Reise nach Mannheim und Paris begleitet, spricht mehrmals die Sorge, vom einst eigenen Freisinn könne zuviel auf den Sohn übergegangen sein. „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfg: nicht auf vergessen hat? – Gott geht vor allem! Von dem müssen wir unser zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hörn dergleichen Sachen nicht gern, ich weis es, ich war auch jung“, schreibt er am 15. XII. 1777, nachdem er kurz zuvor schon „die Schuldigkeiten eines wahren Catholischen Christen“ angemahnt und vom Sohn die Versicherung erhalten hat, er „habe gott immer vor Augen,... erkenne seine Allmacht,... fürchte seinen Zorn: ich erkenne aber auch seine liebe sein mitleiden und barmherzickeit gegen seine Geschöpfe. Er wird seine diener niemals verlassen – wenn es nach seinem willen geht, so gehet es auch – nach meinem“. Spätestens in dem Brief vom 9. VII. 1778, in dem Mozart – verspätet – den Tod der Mutter mitteilt, scheint der Hintergrund der Erlösung auf: „Bedenken sie daß es der Allmächtige gott also hat haben wollen – und was wollen wir gegen ihn machen? – wir wollen lieber betten, und ihm dancken daß es so gut abgelaufen ist – dann sie ist sehr glücklich gestorben... so, daß ich mir gewünschen hatte in diesem Augenblick mit ihr zu reisen – aus diesem wunsch, und aus dieser begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nemlich, daß sie nicht auf E-

wig für uns verlohren ist – daß wir sie wieder sehen werden – vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden, als auf dieser welt; Nur die Zeit ist uns unbekannt – das macht mir aber gar nicht bang – wann gott will, dann will ich auch“. In dieser Passage erscheint schlechthin alles bemerkenswert – nicht zuletzt, dass in genauer Entsprechung zu Haydns fröhlicher Gläubigkeit bei der Charakterisierung des ewigen Lebens das so weltlich anmutende Adjektiv „vergnügt“ auftaucht.

Nicht ohne Recht ließe sich anfügen, dass der Adressat und dessen Denk- bzw. Redeweise hier durchschienen und manches Angelesene reproduziert sei; einen Einwand gegen die Glaubwürdigkeit der Aussage indes stellt es nicht dar. Dies gilt in gleicher Weise für Mozarts meistzitierten Brief, den am 4. April 1787 an den Vater geschriebenen. Die Kommunikation mit dem Vater war, für beide kaum erträglich, seit längerer Zeit abgebrochen; nun lag der Alte sterbenskrank danieder, und der Sohn hat ihn in den verbleibenden knapp zwei Monaten dennoch nicht besucht – dunkle Schatten in einem Bilde, welches generationenlang schattenlos ausgemalt worden war. Sie wiegen schwerer als der Umstand, dass in manchen Formulierungen – „der Tod... der wahre Endzweck unsers lebens; schlüssel zu unserer wahren Glückseeligkeit“ – der seinerzeit vielgelesene „Phaedon“-Dialog von Moses Mendelssohn anklingt. U.a. spielt bei derlei „Denunziationen“ jenes schattenlose Bild samt einer angedichteten Naivität mit, welche kaum erlaubten, Mozart als Leser eines aufgeklärten Philosophen vorzustellen.

Mozart war jeweils zu sehr und umfassend auf die jeweils anstehende, stets hochkonzentriert absolvierte Arbeit verstrickt, als dass wir werten könnten, ob und wie er die durch die josephineschen Reformen gestörte Kontinuität der Kirchenmusikpflege wahrgenommen hat. Dem äußeren Eindruck entgegen gaben nicht prinzipiell antireligiöse, sondern vornehmlich ökonomische Beweggründe den Ausschlag für jene Störungen – die Kirche sollte fortan Prunkaufwände meiden und von sich aus für Aufführungen kostspieliger Großwerke, insbesondere Messen, aufkommen. Demgemäß sagt der Abbruch der Messkomposition nach der *c-Moll-Messe* von 1782/83 über Mozarts Einstellung zu Glauben, Ritual und Kirche wenig.

Auch und gerade in diesem letzten, hochambitionierten Werk finden sich, in genauer Analogie zu dem Brief vom 4. April 1787 – bejahte Überlieferung hier wie dort –, Bezugnahmen auf anerkannte, anonym gewordene Vorgaben – etwa, wenn Mozart *Cum sancto spiritu* in Pfundnoten und getreppten Quartschritten, mithin in *stile antico* komponiert und dem im *Et incarnatus est* eine dezidiert moderne, „weltliche“ Musik gegenüberstellt – gleichfalls alten Traditionen folgend: Denn das Wunder der Menschwerdung ist schon in Messen des 15. Jahrhunderts oft in besonders menschnaher, *cum grano salis* volksliedhafter Musik reflektiert

worden. Die seinerzeit aktuelle Alternative von Offenbarungs- und Vernunftreligion scheint im Beieinander solch unterschiedlicher Stilstilen aufgehoben, und wenn nicht lange nach Mozarts Tode der „Indifferentismus“ gegenüber Glaubensinhalten getadelt worden und ausdrücklich auf vermeintlich verweltlichte Kirchenmusik Bezug genommen worden ist, so liegt ein Missverständnis zugrunde – die Scheidung geistlicher und weltlicher Zuständigkeiten, der sich Haydns und Mozarts Musik ebenso wenig fügt wie der eine, wenn er davon spricht, dass ihm in Gedanken an Gott „fröhlich“ ums Herz sei, und der andere, wenn er „vergnügte“ ewiges Leben erwartet.

Wenn Welt in die Kirche kommt, kommt auch Kirche in die Welt. Das *Et incarnatus est* von Mozarts *c-Moll-Messe* wäre auch in einer Oper vorstellbar, und der Musik geht deshalb, ähnlich wie bei Bachs die Bereiche wechselndem Parodieverfahren, nichts von ihrer theologischen Beglaubigung ab. Umgekehrt komponiert Mozart den Gesang der Geharnischten in der *Zauberflöte* als – abgebrochene – Choralpartita, vermischt bei den Interferenzen der *c-Moll-Messe* mit *Davvide penitente* liturgisch streng und lockerer determinierte Musik und komponiert oft genug in weltlichen Kontexten Stücke, welche auch für geistliche Kontexte geeignet wäre.

Wichtiger als eine Aufzählung der Belegstücke erscheint der Blick auf die Klammer, die beides umgreift – die eingangs angesprochene Nähe der ästhetischen Transzendenz zur religiösen, die Position bzw. Funktion des Vorhofs, der „Vorübung“. Da Mozart mit dem Vater in den letzten Jahren direkt und in Worten nicht mehr reden kann, tut er es, erst recht nach dessen Tode, in Musik. In den Werken jener Jahre und Monate begegnet das Motiv der threnodischen Sext, ein altes Klagesymbol, allenthalben – u.a. im *g-Moll-Quintett* (KV 516), welches im Mai 1787 entsteht, da Mozart tagtäglich die Todesnachricht aus Salzburg erwarten muss; im wenig später komponierten *Don Giovanni*, wenn Donna um den toten Vater klagt; in einem enigmatischen *Adagio* (KV 540) in der „schwarzen“ Tonart h-Moll, welches er, unverkennbar auf den Verstorbenen bezogen, nach längerem Zerwürfnis der



Das Titelblatt der Opern-Partitur „Don Giovanni“, Österreichische Nationalbibliothek

Schwester sendet. Anders als auf solche Weise ist der Vater nicht mehr erreichbar, und über das Moment des Nachrufens hinaus verrät sich im Rekurrieren auf die in Musik errichtete Stele etwas vom Orpheus-Glauben an die Kraft der Musik, die den Lebenden verschlossenen Pforten der Totenwelt öffnen zu können – neben aller Klage unüberhörbar der Anprall am Jenseits.

Die Weltlichkeit der Situation, in der Fiordiligi, Dorabella und Don Alfonso den davonrudernden Ferrando und Guglielmo (*Così fan tutte*) günstige Winde wünschen, lässt sich kaum überbieten. Bei einer Sauferei in der Kneipe haben die beiden Soldaten, zynisch und großmäulig, auf die Treue ihrer Bräute gewettet, besser gesagt: haben sie verwettet, und müssen nun auf Befehl Alfonsos eine Betrüger-Komödie aufführen. Zum Scheine ziehen sie, ins Feld beordert, davon, der Abschied ist, was die Bräute nicht wissen, lügnerisch unterhöhlt. Mozart indessen komponiert über die Situation, die, handlungsbedingt verstanden, keine Transzendierung verdient, weit hinaus, nicht zuletzt darin, dass auch der Regisseur des üblen Spiels mitsingend in die Abschiedsstimmung eintaucht – immerhin hätte er sie, wie Guglielmo im Kanon des zweiten Finale, auch ironisch kommentieren können. Für sich genommen „braucht“ die Situation die übersteigende Musik nicht. Dennoch hat die Musik recht – sie gibt zu verstehen bzw. zu erleben, dass hinter dem kleinen, gelogenen Abschied ein größerer steht, dass es,

weil die Liebesbündnisse zu Bruch gehen, so wie vor der Wette nie mehr sein wird, dass, mit Goethe, in jedem Abschied ein „Kern von Wahnsinn“ und hinter jedem auch der größte, letzte steht – sie transzendiert; und hieran haftet, wie an jedem Hinblick auf größere Zusammenhänge, auch ein Moment von – möglicherweise eher weltlicher – Erlösung: der Betroffene ist nicht allein.

Selbst innerhalb ihrer ureigenen Dimension, der Zeit, vermag Musik zu transzendieren, d.h. verschiedene Zeitqualitäten miteinander zu konfrontieren oder zu verbinden. In Oratorien, Passionen und Opern steht die Handlung bei Chorälen, betrachtenden Ensembles, Arien usw. still, die Realzeit des Geschehenden ist außer Kraft gesetzt. So kann der Titelheld einer Händel-Oper erfahren, dass Rom brennt, kann aber, ehe er hineilt, in einer Arie ausführlich mitteilen, welche Schrecknisse das Feuer mit sich bringe und dass man ihn dringend brauche – während seiner Arie brennt Rom nicht weiter. So kann Mozart sich im Duettino von Susanna und Cherubin (*Figaro*) musikalisch Zeit nehmen, um die Situation des Nicht-Zeit-Habens darzustellen: Gleich wird der wutschnaubende Graf zurückkehren, und zuvor muss Cherubin verschwunden sein. Mozart ersetzt hier gar ein vordem geplant gewesenes Rezitativ, welches in der „Realzeit“ verblieben wäre, durch das die Realzeit, nicht aber die Bedrängnis der Handelnden aufhebende Duettino. Demgemäß kann man die Arbeitsteilung zwischen Rezitativ und Arie als handwerklich zugerichtete Formalisierung innerhalb des philosophisch nicht eindeutig kartographierbaren Problemfeldes von Zeit und Zeitlichkeit ansehen.

Ohne es reflektieren zu müssen, wissen Musiker sich als Anrainer einer Transzendenz, innerhalb deren ästhetische und religiöse Momente ineinander laufen – daher einerseits manche theologische Implikationen der Musiktheorie, auch der jüngeren (u.a. Hindemith oder Schönberg), daher andererseits manche erstaunliche Gelassenheit wo nicht Lässlichkeit in Konfessions- und Glaubensfragen. Bach besaß eine profunde theologische Bildung, ohne die seine Passionen, wie er sie komponierte, nicht vorstellbar wären, hatte mit der geistlichen Obrigkeit etliche Schwierigkeiten und liebäugelte mit dem katholischen Dresden. Beethoven komponierte zweimal den kompletten Text des Ordinarium missae, offenbar unter der Prämisse, sich den Glaubensinhalten über Musik annähern, an sie herankomponieren zu können; wohingegen Schubert, dessen Sozialisation hier weniger Probleme vermuten lässt, jene Passagen ausließ, mit denen er dogmatisch nicht zurechtkam, es also mit den Glaubensinhalten genauer nahm. Brahms hat keine Messe komponiert, jedoch in der Textauswahl u.a. zum „Deutschen Requiem“ und der „Ernsten Gesänge“ die Ansprüche einer persönlich geprägten Religiosität unterstrichen, und der ebenso abgründig wie ängstlich fromme Bruckner sah kein Problem darin, der Sinfonien wegen von liturgischer Musik immer weiter abzukommen, seine Sinfo-

nien waren Liturgie genug. Der ebensowohl freisinnige wie fromme Mozart befindet sich somit in großer, guter Gesellschaft.

Gewähr für jene Gelassenheit bietet nicht zuletzt eine philosophisch-theologische Verankerung, deren spätes Echo man u.a. in der Musiktheorie vernehmen kann. Sie bestätigt auch, dass man jener Verankerung nicht explizit bewusst sein muss, um sie zu verspüren und mit bzw. von ihr zu leben – noch bei Goethe „tönt“ die „Sonne... in Brudersphären Wettgesang“: In einem in der griechischen Antike begründeten, späterhin christlich angeeigneten Verständnis stellt die hörbare Musik als „musica instrumentalis“ in einem „nach Maß, Zahl und Gewicht“ regulierten Kosmos nur den Vorhof, den vernehmbaren, vergänglichen Vordergrund der „musica mundana“ dar, der auf „numerositas“ (= Zahlhaftigkeit) gegründeten göttlichen Ordnung – wie sich u.a. in Keplers Parallelisierung von Intervallproportionen und Planetenbahnen zeigt. Bis in die musikalische Theorie- und Formbildung hinein hat diese Vorstellung gewirkt – sei es, dass im Mittelalter zu Beginn eines Taktes und am Ende eines Stückes „perfekte“ Intervalle zu stehen hatten, oder dass die Motette von der Vorstellung her strukturiert ist, dass das Hörbarste nicht als das Wichtigste, das im Seinsgrad Höchststehende erscheint – der sakrosankte, der Liturgie entlehene Tenor, der „cantus firmus“, wird als melodische Gestalt und als musikalisches Ganzes weniger deutlich wahrgenommen als die übrigen weniger „firmen“, ihn akzessorisch umspielenden Stimmen. Dergestalt vergegenständlichte sich jene musikalische Theologie in der jahrhundertlang dominierenden kompositorischen Struktur. Wir sollten die weiterwirkende Kraft solcher Sedimente nicht unterschätzen. Dass Musiker länger als ihre Kollegen in den anderen Künsten anonym und mit Tätigkeit und Amt identifiziert bleiben konnten – in der Generation vor Mozart betraf das auch und gerade den aufklärerischen Haydn –, dass sie als künstlerische Individualitäten scheinbar weniger profiliert erschienen, rührt auch daher, dass sie es, weil in einem mit Bedeutung bzw. Transzendenz gesättigten Material arbeitend, nicht nötig hatten, nicht durften. Das gehört zur Geschichtlichkeit der Musik ebenso wie der Umstand, dass Musik schon von ihrer Materialität her nicht nur von dieser Welt ist und ihre mit erlösenden, tröstenden Wirkungen verbundene Transzendenz viel zu tun hat mit Transparenz.

Damit geraten wir in den Zuständigkeitsbereich eines einstmals zentralen ästhetischen Begriffs, welcher mit Mozart oft in Verbindung gebracht worden ist und unübersehbar eine Bedeutungsminderung erfahren hat: Heiterkeit. Heute benennt sie kaum mehr als eine Stimmungslage; einstmals gehörte, hiervon kaum unterscheidbar, das Moment der ästhetischen Transparenz hinzu – die meisten Versimpelungen gängiger Mozartbilder haben mit der Unfähigkeit zu tun, dies zusammenzudenken. Gewiss erscheint die definierende Präzision beein-

trächtigt, wenn sich unter dem Dach eines Begriffs eine ästhetische und eine psychologische Auskunft verschränken, indessen hilft er dank dieser Scharnierfunktion, wichtige ästhetische Sachverhalte zu begreifen – weil er die Ambivalenz zu reflektieren zwingt. „Die ideale Kunstgestalt“, formulierte Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik, „steht wie ein seliger Gott vor uns da. Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug von Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: ‚Ernst ist das Leben, heiter die Kunst‘. Zwar ist häufig genug pedantisch hierüber gewitzelt worden, da die Kunst überhaupt und vornehmlich Schillers eigene Poesie von der ernstesten Art sei – wie denn die ideale Kunst auch in der Tat des Ernstes nicht entbehrt –, aber in dem Ernste eben bleibt die Heiterkeit in sich selbst ihr wesentlicher Charakter. Diese Kraft der Individualität, dieser Triumph der in sich konzentrierten konkreten Freiheit ist es, den wir besonders in antiken Kunstwerken in der heiteren Ruhe ihrer Gestalten erkennen“.

Sind wir bei dem nahezu unmusikalischen Hegel, welcher seinem System zuliebe Kunst und Religion als Durchgangsstationen bei der Selbstverwirklichung des absoluten Geistes begreifen musste, nicht weitab von unserem Thema? Wir sind es nicht – das beträfe ähnlich auch Schillers ästhetische Überlegungen –, weil Hegel unabsichtlich Musik mitgemeint hat und uninteressierte Auskünfte ihre eigene Authentizität haben können. Der „Triumph der in sich konzentrierten konkreten Freiheit“ und der „Ernst“ der „idealen Kunst“, innerhalb dessen „Heiterkeit... ihr wesentlicher Charakter“ bleibt, zielen von philosophisch-diskursiver Seite auf einen Sachverhalt, der bei Musik ohne deren Verankerung in einer über die ästhetische Komponente hinausgreifenden Transzendenz nicht vorstellbar ist.

Dieser Verankerung versichern sich die Musiker immer neu. Nicht zufällig liegen konzentrierende Vereinfachungen des Satzes, in denen die Musik bei sich selbst Einkehr zu halten scheint, oft nahe bei choralhaften Prägungen. Wenn Mozart langsame Sätze mit solchen eröffnet, etwa den im C-Dur-Streichquartett (KV 465) oder im C-Dur-Streichquintett (KV 515), befindet er sich auf einer Traditionslinie, welche schon in akkordischen Schlussbildungen und Lobpreisungen der alten Polyphonie angelegt ist, wenn kontrapunktische Stimmgeflechte in akkordische Passagen, intentional ein in pures Tönen, münden. Dieses weist insofern über sich hinaus, als speziellere, mit Wortbedeutungen, musikalischen Strukturen etc. verbundene Momente zurücktreten zugunsten der Phänomenalität der nahezu gleichzeitig erklingenden und verklingenden Musik.

„Opus non manens“ hat ein mittelalterlicher Theoretiker sie genannt, „meditatio mortis“ ein deutscher Komponist am Ende des 15. Jahrhunderts. Nicht zufällig ist zwischen Augustinus und Husserl als Demonstrationsobjekt zur Problematik von Zeit und Zeitlichkeit zuvörderst Musik gewählt worden – tatsächlich erlebt jeder intensiv Hörende, dass wir in und mit Musik, mit Augustinus zu reden, der „Sklaverei der Zeit“ zu entgehen, ihr zeitweise uns zu entziehen vermögen, dass Musik die Divergenzen der in uns neben-, oft gegeneinander tickenden Zeitrhythmen und -uhren beschwichtigt und die Unterscheidung von In-der-Zeit-Verläufen und Zeit-Hervorbringen unwichtig macht. Bekanntlich hat schon den heiligen Augustin die fast realistisch-materialistische Einsicht umgetrieben, dass man beim Versuch, Zeit zu begreifen, nicht unterscheiden könne zwischen dem Absolutum eines dem Nacheinander der Geschehnisse vorgegebenen Leerraums und den Geschehnissen selbst: weil sie diese Räumlichkeit überhaupt erst ermöglichen – nicht nur für unser beschränktes Begriffsvermögen, welches eines Rasters bedarf, mit dessen Hilfe wir den Leerraum ausmessen können. Materialistisch erscheint diese Vorstellung vor allem demjenigen, der den dem Nacheinander von Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen geöffneten Spielraum nicht als Vorposten und Vordergrund einer allein Gott gehörigen Ewigkeit verstehen kann, welche als permanentes Jetzt hinter allem Nacheinander liegt – erstmals so beschrieben in Platons „Timaios“.

Wenn solche Überlegungen irgendwo vom Verdacht abgehobener Spekulation freigehalten, wenn die Tuchfühlung von Zeit und Ewigkeit, Vergänglichem und Nichtvergänglichem irgendwo erlebt werden kann, dann in Musik. Rilke sieht sie in einer so schönen wie präzisen Formulierung, das Nacheinander als horizontalen Verlauf unterstellend, „senkrecht auf der Zeit vergehender Herzen“ stehen. In den Vorhof eines aufgehobenen Nacheinanders befördert sie uns, weil die Zwangsläufigkeit der musikalischen Ereignisfolge und die Konzentration auf die dabei gezogene Spur das, was wir als Jetzt empfinden – etwa zweieinhalb bis drei Sekunden –, ins eben Vergangene und demnächst Kommende hinein ausweitet. Der Jetztpunkt erscheint „ausgefranst“; dass Vergangenes und Zukünftiges in ihn hineinragen, gibt einen Vorgeschmack, vermittelt Ahnungen in Bezug auf eine Dimension, in der die Unterscheidung aufgehoben ist. Selten nehmen wir explizit wahr, dass wir beim Anhören komplexer musikalischer Formen zwischen dem Eindruck des jetzt und hier Klingenden und Erinnerungen an eben Gehörtes bzw. Erwartungen dessen hin- und herspringen, was demnächst kommt; Musik überbrückt den Abstand zwischen real Gehörtem und Erinnerung bzw. Erwartetem, befähigt uns also, fast im selben Augenblick uns an zwei verschiedenen Zeitorten zu befinden.

Nicht, dass sie uns ins ewige Jetzt des platonischen aion befördern könnte! – wohl aber kann sie uns Verflechtung und wechselseitige Bedingtheit von aion und chronos, auch von – mo-

derner und einschränkender gesprochen - reversibler und irreversibler Zeit erleben lassen. Nicht zuletzt geschieht dies durch eine den entwickelten Formen mitgegebene Verschiebung der Schwerpunkte. Form entsteht wesentlich durch Korrespondenzen; weil deren Rezeption sich von der unmittelbaren Wahrnehmung des jetzt Klingenden distanzieren, mithin anders als in den anderen Künsten das korrespondierend Auseinanderliegende auf einer zweiten Ebene zusammensetzen muss, ist Musik die „wiederholendste“ der Künste. Differenzierten Formen eignet die Möglichkeit, die Wiederholbarkeit zu kündigen, die Musik, welche doch stets im Präsens stattzufinden scheint, ins Imperfekt zu setzen. Wenn in einer Fuge ein längerer Orgelpunkt erscheint, wissen wir, dass dem Thema keine weiteren Verwicklungen mehr drohen, dass der Kreis ausgeschritten ist und es aufs Ende geht. Wenn Mozart am Ende des ersten Satzes der g-Moll-Sinfonie (KV 550) nach einer knappgefassten dramatischen Aufgipfelung dem Hauptthema, im damaligen Verständnis einer aria agitata, sich in einer polyphonen Fügung auszusingen erlaubt, welche wir vor allem als gesteigertes Singen wahrnehmen, wissen wir, dass die Aria keinen weiteren dialektisch-sonatenhaften Verpflichtungen mehr unterworfen, dass sie – hier passt das Wort – erlöst sein wird. Wenn am Ende von Beethovens Pastoral-Sinfonie die große Klangexpansion verglüht und in eine gebethaft-einfache Passage mündet – Brahms hat in seiner Zweiten Sinfonie hierauf Bezug genommen –, wissen wir, dass der zuvor viel und ausführlich wiederholende Satz nun nicht mehr wiederholen kann, dass die Musik von der reversiblen in die irreversible Zeitlichkeit hinübergetreten ist. Die zauberhaften Abschiedszeremonien in Coden besonders bei Mozart und Schubert gründen wesentlich auf einem – schwer erklären – Einklang zwischen musikalischem Gestus (oft sind die Prägungen auf nahezu stehende Klänge aufgetragen) und musikalischer Situation: Sie kommen zu spät, um ins Formganze integriert werden zu können, und zeigen schon als Position an, dass es aufs Ende zugeht. Wie viel „Himmel“ zuvor immer schon stattgefunden haben mag – weil Zusammenhang stets Verpflichtungen mit sich bringt und sie hiervon kaum berührt sind, vollzieht sich im je vorgegebenen Rahmen „Epilog im Himmel“, man kann auch sagen: Erlösung. Wie sehr Musiker dem transzendierenden Vermögen ihrer Kunst vertraut haben, verrät auch ein alter, nur teilweise verfolgbare Brauch – Totenklagen um verstorbene Kollegen, in denen diese selbst über Zitate oder Anspielungen nochmals zu Worte kommen, aus dem Grabe heraus noch einmal reden dürfen. Im 15. und 16. Jahrhundert haben auf diese Weise u.a. Guillaume Du Fay um Gilles Binchois, Josquin des Prés um Jan Ockeghem und Nicolas Gombert um Josquin getrauert, später Haydn um Mozart, indem er, gerade in London, im Andante seiner B-Dur-Sinfonie Nr. 98 zweimal dasjenige aus Mozarts Jupiter-Sinfonie zitierte, oder Bruckner, als er während der Arbeit am Adagio seiner Siebenten Sinfonie

nie vom Tode Wagners erfuhr, eine auf dessen Ton gestimmte Totenklage in den Satz einflocht – allemal ein Fortleben, wo nicht, wenn man Musik als Vorhof einer größeren Transzendenz begreift, eine kleine Auferstehung.

Vor 50 Jahren hat ein großer Theologe in einer heiter-hintersinnigen Formulierung die Problematik einer allzu direkten Linie zwischen dessen Musik und – im emphatischen Sinne – Erlösung aufgehoben: Karl Barth schrieb einen Brief an Mozart und schloss ihn mit der Vermutung, dass, wenn die Engel im Himmel im Dienst seien, sie wohl Palestrina singen müssten, hingegen, wenn sie unter sich seien, gewiss Mozart spielen würden.