
Journal of Religious Culture

Journal für Religionskultur

Ed. by / Hrsg. von
Edmund Weber

in Association with / in Zusammenarbeit mit
Matthias Benad, Mustafa Cimsit, Alexandra Landmann, Vladislav Serikov & Ajit S. Sikand
Goethe-Universität Frankfurt am Main
in Cooperation with the Institute for Religious Peace Research /
in Kooperation mit dem Institut für Wissenschaftliche Irenek

ISSN 1434-5935 - © E. Weber – E-mail: e.weber@em.uni-frankfurt.de; info@irenik.org

<http://web.uni-frankfurt.de/irenik/religionskultur.htm>; <http://irenik.org/publikationen/jrc>;
<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/solrsearch/index/search/searchtype/series/id/16137>;
<http://web.uni-frankfurt.de/irenik/ew.htm>; <http://irenik.org/>

Nr. 193 (2014)

Anonyme Protestanten?

Von

Karl Dienst

Selbst bei theologisch so verschiedenen Charakteren wie Dorothee Sölle und Paul Tillich wurden religionskulturelle Unterschiede zwischen Personen durch den Verweis auf Gemeinsamkeiten in ihrem Leben und Handeln als „anonyme Christen“ zumindest relativiert, wenn nicht gar durch diese umfassende Kategorie ganz eingezogen. Differenzen zwischen Selbsteinschätzung und Fremdwahrnehmung der betreffenden Personen spielen dann kaum noch eine wesentliche Rolle.

Im Rückblick auf zwei Jubiläen soll im Folgenden die Brauchbarkeit der Kategorie „Anonyme Christen“ am Sonderfall „Anonyme Protestanten“ überprüft werden.

Gegen ein „Vereinnahmtwerden“ sind Jubilare oft wehrlos. Warum soll es Wolfgang Amadeus Mozart (*27.1.1756) und Heinrich Heine (+17.2.1856) da anders ergehen? Auch wenn sie vielleicht dagegen protestieren: Lassen sie sich nicht zumindest als „anonyme Protestanten“ verstehen?

Freilich: Die Protestanten konnten Mozart nicht recht gefallen, weil sie ihre Religion zu sehr „im Kopfe“ hätten. Bei Heinrich Heine heißt es: „Keine Messe wird man singen, / Keinen Kadosch wird man sagen, / Nichts gesagt und nichts gesungen / Wird an meinen Sterbetagen“. Ist damit aber das letzte Wort gesprochen?

Jubiläen haben es bekanntlich in sich. Der Gefeierte wird da meistens in die Nähe einer „Zeitenwende“ angesiedelt, um seine Bedeutung gebührend herauszustellen. Aber auch solche „Wenden“ haben es in sich! Da schreibt J. W. Goethe in seiner „Kampagne in Frankreich 1792“ am 19.9.1792 unter dem Eindruck der „Kanonade von Valmy“: „Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen“! Die „Kanonade von Valmy“: Eine Zeitenwende?

Fast als Kontrapunkt schreibt Thomas Mann 1924 in seinem „Zauberberg“: „Die Zeit hat in Wirklichkeit keine Einschnitte, es gibt kein Gewitter oder Drometengetön beim Beginn eines neuen Monats oder Jahres, und selbst bei dem eines neuen Säkulums sind es nur wir Menschen, die schießen oder läuten“!

Beinahe mystisch klingt es dann bei Hugo von Hofmannsthal: „All-Eines ist der Anfang und das Ende. Und wo du stehst, dort ist die Zeitenwende!“

Eine gewisse Skepsis schwingt bei Nikolaus Harnoncourt in seiner Geburtstagsrede auf Mozart am 27.1.2006 beim Salzburger Festakt mit: „Wir werden die Wahrheit über Mozart nie erfahren – es ist unser selbstgemachtes Bild, das wir dafür halten“. Dann heißt es weiter: „Was muß das für ein Schock gewesen sein im Hause Mozart, als der Vater im Kleinkind das Genie erkannte. Man meint ein herziges, gescheites Kind zu haben und sieht unvermittelt – ein Krokodil!“ Für die Wiener Ausstellung zum Jubeljahr „Mozart – Experiment Aufklärung“ wurde dann auch ein Mozart-Krokodil in Auftrag gegeben. Anton Herzl hat seine zähnefletschende und mit weiß-gepuderter Rokoko-Perücke drapierte Skulptur „Cimang Aligateus Krokozart“ genannt. Und die Sozialgeschichtler klären aus Anlaß des Jubiläums z. B. über Zusammenhänge zwischen dem Wiener Hurenerlaß Josephs II. und Mozarts „Entführung aus dem Serail“ sowie zwischen „Figaros Hochzeit“ und dem Floh-Mikroskop auf.

Freilich: Nicht wenige Publikationen über Mozart verraten mehr über ihre Verfasser als über das „Wunderkind“, den „ewigen Jüngling“, das „göttliche Kind“, das im nächstliegenden Sinn des Wortes gerade nicht ein Kind hat sein dürfen, sondern eher ein mit Hut und Degen aufgeputztes (so hat Goethe ihn 1763 in Frankfurt/M. gesehen) rastlos praktizierendes und produzierendes Wesen, ein „Kind“ in jenem anderen, höheren Sinn des Wortes, das im Sinne des Geniedenkens schon um 1810 mit Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven zum „Dreigestirn der Wiener Klassik“ zählte, der Romantik als „Meister des apollinischen Ebenmaßes“ (Robert Schumann) galt, dessen Klarheit im Blick auf seine musikalische Sprache von Goethe wie das Dämonische in ihr von E. T. A. Hoffmann bewundert und der Vorbild für die Entwicklung musikalischer Wunderkinder (z. B. Franz Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdy) wurde. Das heutige Bild vom „lebensverbundenen“ Künstler hat seine popularisierte und marktgerechte Entsprechung u. a. in dem Film „Amadeus“ (von Milos Forman, 1984, nach dem Theaterstück von Peter Shaffer, 1979) gefunden, wobei nicht nur bei Nikolaus Harnoncourt („Wenn bei Mozart geliebt wird, wird immer auch gejodelt“) und Axel Brüggemann „die erotische Opern-Transzendenz Mozarts“ herausgestellt wird: „Transzendenz findet unter der Bettdecke statt“. Kurz: Mozart, der Hanswurst, Lüstling und Harlekin; Mozart der Aufsässige, Ungezogene; Mozart, der extravertierte Exzentriker und sexuelle Revolutionär, Mozart – das Krokodil: das sind einige der Stereotypen, die aus Anlaß seines 250. Geburtstags wieder Auferstehung feiern. Und es entspricht einem gewissen Reliquienkult, wenn man mit einer DNA-Analyse die Echtheit des im Salzburger Mozarteum lagernden Schädel Mozarts nachweisen möchte. Freilich: Auf dem Friedhof von St. Marx in Wien gibt es nur eine vage Ahnung, wo Mozart begraben wurde. Seine Witwe wählte (damals nicht unüblich) ein Begräbnis III. Klasse zum Preis von acht Gulden, 56 Kreuzer. Mozart (+5.12.1791) wurde in einer schlichten Zeremonie in einer Nebenkapelle von St. Stephan eingesegnet. Nur wenige Trauergäste folgten dem Sarg, der ab dem Stubentor allein weiterzog. Die Beerdigung erfolgte nach Ablauf einer Karenzzeit nach Einbruch der Dunkelheit allein durch die Totengräber, die den Leichnam in ein Schachtgrab versenkten: Eine Beerdigung nach dem Geschmack des aufgeklärten Kaisers Joseph II., der offenbar nicht nur im Blick auf den Gottesdienst aufwendige Zeremonien verabscheute.

Da klingt es bei Karl Barth völlig anders! „Ich habe zu bekennen, daß ich (dank der nicht genug zu preisenden Erfindung des Grammophons) seit Jahren und Jahren jeden Morgen zunächst Mozart höre und mich dann erst der Dogmatik zuwende. Ich habe sogar zu bekennen, daß ich, wenn ich je in den Himmel kommen sollte, mich dort zunächst nach Mozart und dann erst nach Augustin und Thomas, nach Luther, Calvin und Schleiermacher erkundigen würde... Zum täglichen Brot gehört auch das Spielen. Ich höre in Mozart eine Kunst des Spielens, die ich so bei keinem anderen wahrnehme. Schönes Spielen setzt voraus: ein kindliches Wissen um die Mitte –weil um den Anfang und um das Ende- aller Dinge. Ich höre Mozart aus dieser Mitte heraus, von diesem Anfang und Ende her musizieren“: Dies bekennt ausgerechnet der Basler reformierte Theologe Karl Barth, der den Kulturprotestanten um 1900 vorwarf, nicht mehr zureichend zwischen göttlicher Offenbarung und menschlichem religiösem Erleben und Gefühl zu unterscheiden, der darauf bestand: Gott offenbart sich durch sich selbst. „Gott ist Gott!“: Diese Differenz zwischen Oben und Unten, dieses „Senkrecht von oben“ trug (vor allem dem frühen) Barth auch den Vorwurf eines „autoritären Charakters seiner Theologie“ ein. Für Mozart scheint dagegen die Erbsünde nicht zu gelten. Barth schreibt am 23.12.1955 sogar einen Brief an ihn: „Wie es mit der Musik dort steht, wo Sie sich jetzt befinden, ahne ich nur in Umrissen. Ich habe die Vermutung, die ich in dieser Hinsicht hege, einmal auf die Formel gebracht: ich sei nicht schlechthin sicher, ob die Engel, wenn sie im Lobe Gottes begriffen sind, gerade Bach spielen – ich sei aber sicher, daß sie, wenn sie unter sich sind, Mozart spielen und daß ihnen dann doch auch der liebe Gott besonders gerne zuhört“. Und der dänische Religionsphilosoph Sören Kierkegaard drohte, er werde „die ganze Geistlichkeit vom Küster bis zum Konsistorium in Bewegung setzen“, um sie zu der Anerkennung zu veranlassen, daß unter allen großen Männern Mozart zuoberst stehe – widrigen Falles er „austreten“, sich von „ihrem Glauben“ scheiden und eine Sekte gründen werde, „die nicht bloß Mozart am höchsten verehrt, sondern überhaupt nur ihn verehrt“.

Der bekannte Trappist Thomas Merton (1915-1968) führte die Kreativität Barths auch auf die „Kraftquelle Mozart“ zurück: „Karl Barth hatte einen Traum über Mozart. Barth hatte sich immer über den Katholizismus Mozarts und über seine ablehnende Haltung gegenüber dem Protestantismus geärgert. Mozart meinte: ‚Protestantismus ist nur im Kopf‘ und ‚Protestanten verstehen den Sinn des ‚Agnus dei qui tollis peccata mundi‘ nicht. Barth sollte in seinem Traum Mozart theologisch examinieren. Er wollte die Prüfung so einfach wie möglich gestalten und beschränkte sich bei seinen Fragen gezielt auf Mozarts Messen. Aber Mozart antwortete ihm kein einziges Wort. Barths Traumbericht hat mich [Thomas Merton] tief angerührt, und ich war nahe daran, ihm deshalb einen Brief zu schreiben. Der Traum betrifft sein Seelenheil. Vielleicht macht Barth den Versuch, zuzugeben, daß ihn eher der Mozart in ihm erlösen wird als seine eigene Theologie. Jahrelang pflegte Barth tagtäglich Mozart-Platten zu spielen, bevor er sich ans Werk seiner Dogmatik machte. Dabei versuchte er vielleicht unbewußt, den verborgenen Mozart in sich selbst zu erwecken, jene zentrale Weisheit, die auf die göttliche und kosmische Musik eingestimmt ist und durch Liebe erlöst wird“. Soweit Thomas Merton. Hier geht es letztlich um die Frage einer „Natürlichen Theologie“, die z. B. auch bei Barths Beziehungen zu dem auch musikwissenschaftlich beschlagenen Schweizer Jesuiten Hans Urs von Balthasar eine Rolle spielt.

Was Mozarts „Sprache“ anbelangt, so wollte Karl Barth 1965 –nach dem Bericht seines Biographen Eberhard Busch- in einem Aufsatz Goethe mit Mozart vergleichen: „1. Mozart war ein Hör-Mensch und Goethe ein Seh-Mensch. 2. Aber wie hörte Mozart und wie sah Goethe? Mozarts Hören konzentrierte sich auf eine Sache, über deren Wichtigkeit die eigene Person unwichtig wurde. Goethe sah alles in Beziehung auf sich selbst. 3. Aber einen Bereich hat Goethe aus seinem Sehen ausgeklammert – im Unterschied zu Mozart: Leiden, Vergänglichkeit, Krankheit, Tod. 4. Goethe ist am Christentum unberührt vorbeigekommen. Hingegen war in Mozarts Selbstlosigkeit etwas, was – ohne selbst direkt christlich zu sein- den christlichen Glauben doch vor sich hatte“. Barth hat diesen Aufsatz leider nicht geschrieben, wohl aber in der Mozart-Gedenkfeier in Basel 1956 gesagt: „Man sollte sich den Eindruck seiner [=Mozarts] Werke nicht dadurch komplizieren und verderben, daß man sie mit Doktrinen und Ideologien belastet, die man in ihnen entdeckt zu haben meint, in Wirk-

lichkeit an sie herangetragen hat... Es hat Mozarts ‚Figaro‘ mit den Ideen der französischen Revolution, Mozarts Don Giovanni mit dem Mythos vom ewigen Lüstling nichts zu tun. Es gibt bestimmt auch keine mozarteigene ‚Philosophie von Cosi fan tutte‘ und allzu viel ‚Menschheitsreligion‘ und sonstige, womöglich politische Mysterien dürfte man, soll es um Mozart gehen, auch aus der ‚Zauberflöte‘ nicht heraushören wollen... Es gibt keine mozartische Metaphysik“.

Allerdings ist da nicht nur der Soziologe Norbert Elias anderer Meinung: „Mozarts Platz in der höfischen Welt war der Katzentisch der niederen Angestellten. In seinen Opern goß er den Rousseauschen Gesellschaftsvertrag in Noten. Aber Mozart bediente in der strengen ‚Zauberflöte‘ auch die Vernunft eines Immanuel Kant“. Axel Brückemann resümiert: „Mozarts Sprache war die Sprache der Musik, seine Revolution eher zufällig politisch – sie war die erste sexuelle Revolution der Weltgeschichte“.

Mozart schrieb 1781 an seinen Vater: „Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein!“ Da gibt es aber die Musikwissenschaftler. In seinem „Dankbrief an Mozart“ von 1955 schreibt Barth: „Ich habe von ihnen gelesen, Sie hätten sich schon als Kind nur über das Lob von *Kennern* freuen können. Wie Sie wissen, gibt es in diesem Erdental nicht nur Musiker, sondern auch Musikwissenschaftler. Sie selbst waren beides. Ich bin keines von beiden, spiele kein Instrument und habe von Harmonielehre oder gar von den Geheimnissen des ‚Kontrapunktes‘ keine blasse Ahnung. Die Musikwissenschaftler insbesondere, deren Bücher über Sie ich –im Begriff eine Festrede für Ihren Geburtstag zu verfassen- zu entziffern versuche, machen mir richtig Angst“. Ist das nur die Angst eines Theologen, der Hörer Mozarts sein will? In seinem neuesten Buch „Das Glück der Musik. Vom Vergnügen, Mozart zu hören“ schreibt Hanns-Josef Ortheil: „Hat schon mal jemand davon erzählt, wie er Mozarts Musik hört und warum sie ihn mehr als jede andere animiert und begeistert? Genau das aber müßte man doch einmal erkunden, anstatt immer wieder ins Biographische oder Analytische zu flüchten, in Lebensdetails also oder in das meist hilflose Sezieren der Stücke und damit in Sätze von der Art ‚es folgt eine Auflösung von H nach Ais mit einer sich anschließenden chromatischen Stufensequenz, die, rückgeleitet zur Grundtonart A-Dur, nach dem Doppelstrich in Krebsführung erneut auftritt‘. Dem Hören nämlich helfen solche Analyse-Sätze nicht weiter, das Hören muß sich jedesmal konkret, vor Ort, sammeln und die Musik konkret, vor Ort, auf eine Umgebung beziehen: zu Hause, in einem Café, in der freien Natur, gezielt oder aus einer Laune heraus“. Hier noch einmal Barths Biograph Eberhard Busch: „Wenn ich morgens bei Barth eintreffe, hat er gewöhnlich das, was er diktieren will, schon vorbereitet und wartet ungeduldig auf mich. Er hat dann jeweils schon ein Pensum hinter sich gebracht, hat –zu laut durchs Haus dröhnender Mozart-Musik- ein warmes Bad und seine berühmte kalte Dusche genommen, hat an seinem Schreibtisch einen Morgenchoral gesungen und sich dies und das notiert“. Dennoch: Ganz fehlte der „Analytiker“ bei Barth nicht! So fand er das Rondo der Haffner-Serenade „lustig“. Das sei „ein ergötzliches Spiel, als wolle eine Katze dauernd sich selbst in den eigenen Schwanz beißen und tapse und springe und wende sich nun immerfort im Kreise, um sich selbst beim Schwanz zu fangen, wieder und wieder auch begleitet von einem resignierenden Innehalten und Atemholen bei diesem Sich-Drehen im Kreise. Ha, das töne ihm, Barth, wie ein Lachen über das Unternehmen der ganzen modernen Theologie!“

Wo bleibt aber „das Religiöse“? Heute wird eher am Rande –früher schwangen da öfters antiklerikale Töne mit- darauf hingewiesen, daß Mozart 1784 einer Freimaurerloge beitrug, den Meistertitel erwarb und sogar eine eigene Loge gründen wollte. Abgesehen davon, daß die Freimaurerei damals nicht nur in Wien in Mode war -einer Loge anzugehören war nichts Besonderes-, daß Mozart nicht einer jener Logen angehörte, die spiritistisch-okkulte Praktiken pflegten (Beat Rink), daß die Bedeutung der Freimaurerei und anderer Geheimbünde in Wien schon im Niedergang begriffen waren (Jan Assmann): Neuere Interpretationen gehen nicht nur im Blick auf die Zauberflöte davon aus, daß sie eher wohl eine Illustration allgemeiner aufklärerischer Ideen als ein glühendes Bekenntnis zur Freimaurerei ist. Auch wenn Mozart katholisch geboren und getauft, katholisch gestorben und ausgesegnet wurde: Sein Verhältnis zur Institution katholische Kirche war nicht nur im Blick auf den Salzburger Erzbischof Hieronymus von Colaredo-Waldsee mit seinem strengen aufklärungsbeding-

ten Reglementieren des Kultus -Mozart vermißte da künstlerische Sorgfalt und Feierlichkeit- nicht spannungsfrei. Die Protestanten konnten ihm nicht recht gefallen, weil sie ihre Religion („kann etwas Wahres daran sein, das weiß ich nicht“) zu sehr „im Kopfe“ hätten. Dennoch: Zu Mozart gehört der gläubige Katholik! „Ja, mehr noch denn als Freimaurer ist Mozart in seinen vielen, so unendlich lebendigen, himmelhochjauchzend zu Tode betrübten Briefen als überzeugter Christenmensch auf uns gekommen, als im Glauben beheimatetes Kind Gottes, das sein Leben vertrauensvoll in die Hände des Höchsten legt“: „lebe der Papa unbesorgt. Ich habe gott immer vor augen. Ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen zorn; ich erkenne aber auch seine liebe sein mitleiden und barmherzigkeit gegen seine geschöpfe, er wird seine diener niemals verlassen -wenn es nach seinem willen geht, so geht es auch - nach meinem; mithin kann es nicht fehlen“: So schreibt er am 23.10.1777 an seinen Vater. Oder in seinem Brief vom 4.4.1787: „Ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit –Sie verstehen mich- zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bett ohne zu bedenken, daß ich vielleicht -so jung als ich bin- den andern Tag nicht mehr sein werde. Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgang mürrig oder traurig wäre. Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen Jedem meiner Mitmenschen“. Auf der anderen Seite ist Martin Schewes Hinweis zu beachten: „Die Persönlichkeit des Komponisten ist merkwürdig ungreifbar. Wie besonders sein Biograph Wolfgang Hildesheimer gezeigt hat, geben auch die zahlreich erhaltenen Briefe Mozarts kaum Aufschluß über das, was ihn bewegte. Besonders in seinen letzten Lebensjahren scheint es ihm zur zweiten Natur geworden zu sein, seine Gleichgültigkeit gegenüber seiner sozialen Umwelt hinter Floskeln und einer forcierten Lustigkeit zu verstecken“.

Es ist interessant, wie in dem Lexikon „Die Religion in Geschichte und Gegenwart“ in den verschiedenen Auflagen Mozarts Christlichkeit beurteilt wird. Im Kontext Liberaler Theologie wird sie in der ersten Auflage (1913; Trautmann) eher ethisch („Edle Herzensgüte, reine, selbstlose Menschenliebe und ein ungestilltes Sehnen nach Liebe der Mitmenschen“) und vor allem ästhetisch begründet: „Daß Mozart die erste Anregung zur Wiedergeburt der deutschen kirchlichen Kunst gegeben hat, das darf ihm die Kirche alle Zeit danken. Wer aber in die feinbesaitete, rührend kindliche, Gott und Gottessohn verehrende, Menschen liebende Seele des großen Künstlers Einblicke gewinnen will, der lausche den Klängen seines innigen Ave verum!“ Die zweite Auflage von 1930 (H. J. Moser) läßt hier noch wenig von der „Theologie der Krise“ nach dem Ersten Weltkrieg ahnen: „Weit über seine aufklärerischen Freundschaftsbeziehungen zur Freimaurerei hinaus hat Mozart mit dem Singspiel ‚Die Zauberflöte‘ etwas wie ein religiöses Testament hinterlassen -ein hochgesinntes Bekenntnis zum Göttlichen in der Menschenseele (Bemerkenswert übrigens, daß er im Gesang der geharnischten Männer die Luthermelodie ‚Ach Gott vom Himmel sieh darein‘ als Cantus firmus benutzt). Im Grundwesen Sensualist und Phänomenalist wie Goethe, ist er doch gleich diesem immer wieder Bekenner des Drangs derer gewesen, die ‚vom Dunkeln ins Helle streben‘ “. Die dritte Auflage (1960; Thr. Georgiades) betont in einem nur bescheidenen Artikel eher Mozarts Universalität. Allerdings steht die größtenteils vor 1781 entstandene Kirchenmusik „zwar gemäß der Tendenz des Zeitalters nicht im Mittelpunkt seines Schaffens; sie weist in der Regel nicht die Tiefe und Weite seiner weltlichen Werke auf. Jedoch geht von ihr der gleiche Zauber aus, der Mozarts Musik auch sonst kennzeichnet“. Die vierte Auflage (2002; Barbara Boisits) geht eher phänomenologisch vor. Sie sieht Mozart in der „typisch österreichisch-süddeutschen Tradition“ stehend und durch den „stile misto“ gekennzeichnet, d.h. durch eine Vermischung alter Choralpolyphonie und dem süddeutschen konzertierenden Stil mit neuer neapolitanischer, opernhafte-virtuoser Kirchenmusik, die die einzelnen Meßteile in Nummern (auch Soloarien) zerlegt. Der mit dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts als kirchenmusikalische Reformbewegung aufkommende Caecilianismus, der den gregorianischen Gesang und die klassische Vokalpolyphonie im Stile Palestrinas als „ideale“ Kirchenmusik ansah, kritisierte Haydns und Mozarts Kirchenmusik als „weltlich“ und „opernhafte“, als nicht liturgiegemäßen „gottesdienstlichen Schmuck“. Auch Felix Mendelssohn-Bartholdy und Richard Wagner lehnten Mozarts Messen ab. Selbst der große Mozart-Verehrer E. T. A. Hoffmann bemerkte 1814 in „Die alte

und die neue Kirchenmusik“, daß „selbst der gewaltige Mozart sich nicht rein erhielt von dieser ansteckenden Seuche des weltlichen, prunkenden, Leichtsinns“. Barbara Boisits resümiert: „In diesem Spannungsfeld zwischen Liturgie und Kunst bewegt sich bis heute die Beurteilung seiner [=Mozarts] Kirchenmusik, die sich in Österreich und Süddeutschland ungebrochener Beliebtheit erfreut und heute vermehrt auch im protestantischen Gottesdienst rezipiert wird“. Interessant, daß Frau Boisits in ihrem Literaturverzeichnis Karl Barth nicht erwähnt.

Wie sieht aber Karl Barth Mozarts „Christlichkeit“? Er geht von der Absichtslosigkeit Mozarts aus: „Mozarts Musik ist im Unterschied zu der von Bach keine Botschaft und im Unterschied zu der von Beethoven kein Lebensbekenntnis. Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. Mozart will nichts sagen, er singt und klingt nur eben. Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei. Die Freude an ihm beginnt wohl damit, daß man sich das gefallen läßt... Er will auch nicht das Lob Gottes verkündigen. Er tut es eben faktisch: gerade in der Demut, in der er, gewissermaßen selber nur Instrument, nur eben hören läßt, was er offenbar hört, was aus Gottes Schöpfung auf ihn eindringt, in ihm emporsteigt, aus ihm hervorgehen will“. Was Mozarts Kirchenmusik anbelangt, so erfüllt sie für Barth (wie auch bei seinen Opern) nicht das Programm, daß der Ton nur dem Wort zu dienen habe. „Aber ist das das einzig mögliche Programm kirchlicher Musik?... Mozart hört, er respektiert das Wort in seinem bestimmten Gehalt und Charakter hier wie dort, aber dann macht er hier wie dort Musik, seine Musik dazu – ein durch das Wort gebundenes, aber in seiner Bindung daran auch souveränes Gebilde eigener Natur. Ob seine Musik dem Wort in diesem Verhältnis angemessen ist, sollte man sich, auch wenn es sich um kirchliche Texte handelt, von Fall zu Fall (nicht voreingenommen durch eine allgemeine Unterscheidung von geistlicher und weltlicher Musik) fragen. Man wird dann wohl in zunehmendem Maß entdecken, daß sie gerade den objektiven Aussagen der kirchlichen Texte in diesem Verhältnis -in freilich oft sehr überraschender Weise- höchst angemessen ist. Vielleicht darum, weil auch Mozarts kirchlicher Ton von einem Ort aus vernommen und wiedergegeben ist, von dem her zwar nicht Gott und die Welt (auch sie nicht zu verwechseln noch zu vertauschen) in ihrer bloß relativen Unterschiedenheit, in ihrer letzten Zusammengehörigkeit erkennbar und erkannt sind: beide von Gott her, beide zu Gott hin“. Und das sagt Karl Barth im „Zwingli-Kalender“. Zwingli war zwar -entgegen der landläufigen Annahme- ein Musicus; aber er hat die Kirchenmusik aus dem Gottesdienst herauskatapultiert. Noch mehr: In Mozarts Musik scheint die Sonne, „aber sie blendet, verzehrt, verbrennt nicht. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er lastet nicht auf ihr, er erdrückt und verschlingt sie nicht. Und so ist und bleibt die Erde die Erde, aber ohne sich in einem titanischen Aufruhr gegen den Himmel behaupten zu müssen... Wer Mozart recht hört, der darf sich als der Mensch, der er ist -als der schlaue Basilio und als der zärtliche Cherubino, als Don Juan, der Held, und als der Feigling Leporello, als die sanfte Pamina und als die tobende Königin der Nacht, als die alles verzeihende Gräfin und als die entsetzlich eifersüchtige Elektra, er darf sich als der weise Sarastro und als der närrische Papageno, die in uns alle stecken- er darf sich als der dem Tod Verfallene und als der noch und noch Lebende, die wir ja alle sind, verstanden und selber zur Freiheit berufen fühlen“. Gefragt, wie er als evangelischer Christ und Theologe dazu komme, gerade zu Mozart das Ja zu sagen, „da dieser doch so katholisch und auch noch Freimaurer und im übrigen ganz und gar nur Musikant gewesen ist“, antwortete Barth mit dem Hinweis, „daß ja auch das Neue Testament nicht nur vom Himmelreich, sondern auch von den Gleichnissen des Himmelreichs redet“. Er geht aber noch einen Schritt weiter: „Ist da nicht jedes noch so tief unten ansetzende Kyrie oder Miserere wie getragen von der Zuversicht, daß das angerufene Erbarmen längst Ereignis ist? Benedictus qui venit in nomine Domini! In Mozarts Version ist er offenbar schon gekommen. Dona nobis pacem! Das ist bei Mozart allem zum Trotz schon erfüllte Bitte“. Also: Mozart zumindest ein „anonymer Christ“, wie ihn Paul Tillich bezeichnen könnte? Für Barth ist er wohl mehr! Nicht nur seine kirchliche Musik kann „wahrhaft geistliche Musik“ sein. Mozart begleitete ihn bis zum Ende seines Lebens.

Geht es **Heinrich Heine** anders? Auch wenn er in seinem 150. Todesjahr (+17.2.1856) „mit weniger Tamtam als Goethe und Schiller zelebriert wird“ (Klaus Briegleb): Nicht wenige Jubiläums-Beiträge

sagen offenbar auch hier mehr über ihre Verfasser/Innen als über den Dichter aus. „Religion“ ist in ihnen allerdings kaum noch ein (positives) Thema: „Wir können sicher sein, daß nur wenige fromme Juden, die ihren Dichter von Herzen lieben, am 17. Februar den Kaddisch sagen werden. Sie werden es ganz in der Stille tun. Ebenso gewiß ist, daß es ein ‚christliches‘ Gedenken an Heinrich Heine, den getauften Juden, nicht geben wird. In anderen Klassiker-Gedenkjahren (Goethe 1999, Schiller 2005) war das anders. Den Nationalhelden der Dichtung wird die Gedenkszene zwar nicht im kirchlichen Raume errichtet. Aber die moderne christliche Gesellschaft verfügt über säkularisierte Orte für ihre Rituale, wenn es darum geht, dem Wort ihrer Dichtergrößen einen ‚christlichen‘ Sinn abzunötigen“ – so Klaus Briegleb (Die Welt am Sonntag Nr.7, 12.2.2006, S. 64). Und hat nicht Heine selbst, jüdischen Brauch diskret parodierend, die ihm gebührende „Gedächtnisfeier“ selber gedichtet? Da heißt es: „Keine Messe wird man singen, / Keinen Kadosch wird man sagen, / Nichts gesagt und nichts gesungen / Wird an meinen Sterbetagen“.

Dennoch wäre es falsch, Heine hier voreilig zuzustimmen! Zumindest ist seine Äußerung über die „Marseiller Hymne der Reformazion“ in seiner Schrift „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland“ von 1834 (Hist.-krit. GA, ed. M. Windfuhr, Bd. 8/1, Hamburg 1979) bemerkenswert, auch wenn „Marseillaise der Reformation“ heute meistens abwertend verstanden wird. Gemeint ist damit Martin Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott“! Die einschlägige Stelle lautet bei Heine (ebd. S. 41f.): „Ein Schlachtlied war jener trotzig Gesang, womit Luther und seine Begleiter in Worms einzogen. Der alte Dom zitterte bey diesen neuen Klängen, und die Raben erschrecken in ihren obskuren Thurmnestern. Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformazion, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt (und vielleicht zu ähnlichen Kämpfen gebrauchen wir nächstens die alten, geharnischten Worte“. Es folgen die vier Strophen von „Ein feste Burg“.

Unmittelbar vor diesem Zitat spricht Heine von Luthers Bedeutung für die deutsche Sprache: „Luthers Originalschriften haben ebenfalls dazu beygetragen die deutsche Sprache zu fixieren. Durch ihre polemische Leidenschaftlichkeit drangen sie tief in das Herz der Zeit. Ihr Ton ist nicht immer sauber. Aber man macht auch keine religiöse Revoluzion mit Orangenblüthe“. Für Heine gleichen die Ausdrücke und Bilder in Luthers Streitschriften „jenen riesenhaften Steinfiguren, wie wir sie in indischen oder ägyptischen Tempelgrotten finden, und deren grelles Colorit und abentheuerliche Häßlichkeit uns zugleich abstößt und anzieht. Durch diesen barocken Felsenstyl erscheint uns der kühne Mönch manchmal wie ein religiöser Danton, ein Prediger des Berges, der, von der Höhe desselben, die bunten Wortblöcke hinabschmettert auf die Häupter seiner Gegner. Merkwürdiger und bedeutender als diese prosaischen Schriften sind Luthers Gedichte, die Lieder, die, in Kampf und Noth, aus seinem Gemüthe entsprossen. Sie gleichen manchmal einer Blume, die auf einem Felsen wächst, manchmal einem Mondstrahl, der über ein bewegtes Meer hinzittert. Luther liebte die Musik, er hat sogar einen Traktat über diese Kunst geschrieben, und seine Lieder sind daher außerordentlich melodisch. Auch in dieser Hinsicht gebührt ihm der Name: Schwan von Eisleben. Aber er war nichts weniger als ein milder Schwan in manchen Gesängen, wo er den Muth der Seinigen anfeuert und sich selber zur wildesten Kampflust begeistert“ (ebd. S. 40f.).

Der geschichtsphilosophische bzw. geschichtstheologische Kontext des Heine-Zitats ergibt sich z. B. aus folgender Lutherinterpretation: „Indem Luther den Satz aussprach, daß man seine Lehre nur durch die Bibel selber, oder durch vernünftige Gründe, widerlegen müsse, war der menschlichen Vernunft das Recht eingeräumt die Bibel zu erklären und sie, die Vernunft, war als oberste Richterin in allen religiösen Streitfragen anerkannt. Dadurch entstand in Deutschland die sogenannte Geistesfreyheit, oder, wie man sie ebenfalls nennt, die Denkfreyheit. Das Denken ward ein Recht und die Befugnisse der Vernunft wurden legitim“ (ebd. S. 36).

Hier wird deutlich: „Geistesfreyheit“ ist das interesseleitende Stichwort für Heines Lutherinterpretation. Unmittelbar im Anschluß an den Abdruck der vier Strophen von „Ein feste Burg“ schreibt er: „Ich habe gezeigt, wie wir unserem theuren Doktor Martin Luther die Geistesfreyheit verdanken, welche die neuere Literatur zu ihrer Entfaltung bedurfte. Ich habe gezeigt, wie er uns auch das Wort schuf, die Sprache, worin diese neue Literatur sich aussprechen konnte. Ich habe jetzt nur noch hinzu zu fügen, daß er auch selber diese Literatur eröffnet, daß diese, und ganz eigentlich die schöne Lite-

ratur, mit Luther beginnt, daß seine geistlichen Lieder sich als die ersten wichtigen Entscheidungen derselben ausweisen und schon den bestimmten Charakter derselben kund geben. Wer über die neuere deutsche Literatur reden will, muß daher mit Luther beginnen, und nicht etwa mit einem nürnbergischen Spießbürger, Namens Hans Sachs, wie aus unredlichem Mißwollen von einigen romantischen Literatoren geschehen ist. Hans Sachs, dieser Troubadour der ehrbaren Schusterzunft, dessen Meistergesang nur eine läppische Parodie der früheren Minnelieder und dessen Dramen nur eine tölpelhaftige Travestie der alten Mysterien, dieser pedantische Hanswurst, der die freye Naivität des Mittelalters ängstlich nachäfft, ist vielleicht der letzte Poet der älteren Zeit, keineswegs aber als der erste Poet neuere Zeit zu betrachten. Es wird dazu keines weiteren Beweises bedürfen, als daß ich den Gegensatz unserer neueren Literatur zur älteren, mit bestimmten Worten erörtere“ (ebd. S. 42f.).

Heine sieht also Luthers eigentliche Leistung in seinem Einsatz für die Geistes- und Denkfreyheit. Um sie in vollem Umfang sichtbar zu machen, stellt er sie auch in den Kontext mittelalterlicher und neuzeitlicher Religionskultur hinein: „Freylich, schon seit einigen Jahrhunderten hatte man ziemlich frey denken und reden können, und die Scholastiker haben über Dinge disputirt, wovon wir kaum begreifen wie man sie im Mittelalter auch nur aussprechen durfte. Aber dieses geschah vermittelt der Distinkzion, welche man zwischen theologischer und philosophischer Wahrheit machte, eine Distinkzion, wodurch man sich gegen Ketzerey ausdrücklich verwahrte; und das geschah auch nur innerhalb den Hörsälen der Universitäten, und in einem gothisch abstrusen Latein, wovon doch das Volk nichts verstehen konnte, so daß wenig Schaden für die Kirche dabey zu befürchten war. Dennoch hatte die Kirche solches Verfahren nie eigentlich erlaubt, und dann und wann hat sie auch wirklich einen armen Scholastiker verbrannt. Jetzt aber, seit Luther, machte man gar keine Distinkzion mehr zwischen theologischer und philosophischer Wahrheit, und man disputirte auf öffentlichem Markt, und in der deutschen Landessprache und ohne Scheu und Furcht. Die Fürsten, welche die Reformazion annahmen, haben diese Denkfreyheit legitimiert, und eine wichtige, weltgewichtige Blüthe derselben ist die deutsche Philosophie“ (ebd. S. 36).

In den folgenden Kapiteln verknüpft Heine Martin Luther auch mit Tauler, Christian Wolff und Lessing, der das fortsetzt, was Luther begonnen hat. Neben Luther benutzt Heine auch Friedrich II. von Preußen, den er ausdrücklich in einen protestantischen Kontext hineinstellt, als Metapher: „Der Marquis von Brandenburg hatte begriffen, daß er, der nur durch das protestantische Prinzip ein legitimer König von Preußen seyn konnte, auch die protestantische Denkfreyheit aufrecht erhalten mußte. Seitdem freylich, haben die Dinge sich verändert, und der natürliche Schirmvogt unserer protestantischen Denkfreyheit hat sich, zur Unterdrückung derselben, mit der ultramontanen Parthey verständigt, und er benutzt dazu eine Waffe, die das Papstthum zuerst gegen uns ersonnen und angewendet: die Censur“ (ebd. S. 37).

Heine sah in Luthers Reformation also einen Meilenstein in der Geschichte einer als „Geistes- und Denkfreyheit“ verstandenen „Befreiungsgeschichte“. Luther war hier für ihn ein Werkzeug, was Luthers eigener Auffassung ja durchaus entsprach, wenn auch in einem anderen Zusammenhang. „Heines Verständnis für Luthers Theologie ist nach heutiger Auffassung sicher sehr begrenzt gewesen. Ein Blick in die Lutherdeutung der Heinezeit zeigt (jedoch), daß er damit nicht allein gestanden hat“ – so Ferdinand Schlingensiepen (Heinrich Heine als Theologe. München 1981, S. 157). So hat die Wiederentdeckung der paulinischen Rechtfertigungslehre für Heine im Grunde wenig bedeutet. Daß Heines Lutherbild dennoch interessanter ist als das vieler seiner Zeitgenossen, ist wohl darauf zurückzuführen, daß er sich zumindest zeitweilig mit Luther identifizierte. So schrieb er nach dem Verbot des „Jungen Deutschland“ am 28.1.1836 an die Bundesversammlung – nicht ohne Anspielungen auf den Reichstag zu Worms 1521: „Doktor Martin Luther, glorreichen Andenkens, durfte versehen mit freiem Geleite vor dem Reichstage erscheinen und sich frei und öffentlich gegen alle Anklagen verteidigen. Fern ist von mir die Anmaßung, mich dem hochteuren Mann zu vergleichen, der uns die Denkfreyheit in religiösen Dingen erkämpft hat; aber der Schüler beruft sich gern auf das Beispiel des Meisters. Wenn Sie, meine Herren, mir nicht freies Geleit bewilligen wollen, mich vor Ihnen in Person zu verteidigen, so bewilligen Sie mir wenigstens freies Wort in der deutschen

Druckwelt und nehmen sie das Interdikt zurück, welches sie gegen alles, was ich schreibe, verhängt haben“ (zit. nach Schlingensiefen, ebd. S. 159).

Nach Claude Lévi-Strauß betätigte sich Heinrich Heine hier als „wilder Exeget“! Er hat Bibel, Dogmatik, Kirchengeschichte und Kirchenlied seinen Zwecken dienstbar gemacht, sie in praktischer Absicht verwendet, ohne sich darum zu kümmern, inwieweit dies mit der Geschichte bzw. der Ursprungssituation übereinstimmt. Eine „wilde Exegese“ gibt sich bekanntlich ihre Regeln selbst, und zwar in pragmatischer Absicht. Der mit Immanuel Kant vertraute Leser wird hier an §59 der Kritik der Urteilskraft erinnert, wo das Verfahren der „Übertragung der Reflexion“ unter dem Titel des „Symbols“ beschrieben wird. Kant geht hier von seiner grundlegenden Einsicht aus, daß die Realität der Begriffe nur durch Anschauungen ausgewiesen werden kann. Dies geschieht bei empirischen Begriffen durch Beispiele, bei den reinen Verstandesbegriffen durch Schemata, bei den Vernunftbegriffen („Ideen“), denen keine adäquate Anschauung beschafft werden kann, durch Unterlegung einer Vorstellung, die mit dem Gemeinten nur die „Form der Reflexion“ gemeinsam hat, nicht aber Inhaltliches. Letzteres ist im Blick auf Heines Lutheräußerungen wichtig. Es geht hier, in Kants Sprache, um ein Modell in praktischer Absicht, um „ein Prinzip nicht der theoretischen Bestimmung des Gegenstandes..., was er an sich, sondern der praktischen, was die Idee von ihm für uns und den zweckmäßigen Gebrauch derselben werden soll“. Hans Blumenberg (Paradigmen zu einer Metaphorologie. Bonn 1960) spricht hier von „absoluten Metaphern“. Im Blick auf Heinrich Heines Lutherinterpretation formuliert: Sein Rückgriff auf Luther entspricht in erster Linie praktischen Interessen und nicht „reiner Historie“. Luther wird zur Metapher. Diese Metaphorisierung, diese Inanspruchnahme für praktische Interessen trägt allerdings wesentlich dazu bei, daß Luther bisher nicht als Exponat im Museum der Religionsgeschichte gelandet ist! Übrigens ergeht es Heine selbst durch seine eigene Metaphorisierung ähnlich: Klaus Bringleb bemüht Heine für den „Karikaturenstreit“ mit den Islamisten, und manchen „Linken“ schlägt bei Heines im Gefolge des 19. Jahrhunderts linkskonnotierten Scherz, Satire und Ironie das Herz höher, auch wenn es bei ihm so hinreißende Sottisen gibt gegen alles, was „Linken“ lieb und wert ist.