Zeitschrift: Theologische Zeitschrift

Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel

Band: 47 (1991)

Heft: 1

Artikel: Theologische Existenz angesichts der Grenze und auf der Grenze : Karl Barth über Mozart und Paul Tillich über Bildende Kunst

Autor: Sandberger, Jörg V.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-878135

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Theologische Existenz angesichts der Grenze und auf der Grenze

Karl Barth über Mozart und Paul Tillich über Bildende Kunst[1]

Es hat seinen besonderen Reiz, zwei hochbedeutende, jahrgangsgleiche Theologen unseres Jahrhunderts im Blick auf ihre so unterschiedlichen Liebhabereien zu vergleichen, die doch bei beiden fester Bestandteil ihrer theologischen Existenz sind. Meine Studien zielten zunächst auf Konfrontation: hier der reformierte Ohrenmensch, ein Worttheologe, dort der lutherische Augenmensch, ein Kulturtheologe. Ich zog aus, Gegenpositionen zu markieren, und fand überraschende Gemeinsamkeiten, z. B. im Biographischen:

Seit Erfindung der Langspielplatten gehörte Mozart-Musik zu den Konstanten in Karl Barths Alltag. Der täglichen Dusche in der Morgenfrühe folgte die Mozart-Platte. Bei seiner Mitarbeit in einem Schweizer Mozartkomitee geizte er nicht mit Zeit. Es war ihm eine grosse Freude, als Theologe die Festrede zum 200. Geburtstag Mozarts in Basel halten zu dürfen. Seine Mozart-Begeisterung geht auf ein Kindheitserlebnis zurück. Eines Tages hörte er seinen Vater am Klavier ein paar Takte aus der Zauberflöte spielen, und das ging ihm «durch und durch». Als Student im Fahrwasser der liberalen Theologie gab er freilich – in einem Vortrag vor Verbindungsbrüdern – Theaterbesuch als Gottesdienst aus, hielt Wagners Tannhäuser für eine grosse Verkündigung, konnte Engel und Teufel, Mozart und Wagner in einem Atemzug nennen und in beiden Göttliches erkennen[2]. Es war also noch ein weiter Weg zu Mozart, dem Unvergleichlichen.

Tillich ist wie Barth Sohn eines evangelischen Theologen. Hausmusik prägte traditionsgemäss auch sein Elternhaus, während der Sinn für Kunst dort ebenso traditionsgemäss fehlte. Tillich entwickelte sich aber im Widerspruch zu dieser Tradition. Er erinnert später an die schöne gotische Kirche, in der sein Vater Pfarrer war (in der Neumark) und fährt fort: «Das Erlebnis des Heiligen wurde mir damals zum unverlierbaren Besitz».[3] Sein eigentliches Schlüsselerlebnis hatte er erst nach dem Studium. Er entdeckte die

[1] Vortrag vor den Hochschullehrern des Fachbereichs 1 (Evangelische Theologie) und des Fachbereichs 2 (Katholische Theologie). Die Form des Vortrags wurde beibehalten und um einige Anmerkungen erweitert.

[2] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, München 1975, 41.

[3] P. Tillich, GW XII, Begegnungen, Stuttgart 1971, 60f.

Welt der Malerei als Reaktion auf das Grauenvolle und Hässliche des 1. Weltkrieges. Die Betrachtung eines der runden Madonnenbilder von Botticelli wurde zu einem Erlebnis, für das ihm nur die Begriffe Offenbarung und Inspiration zur Verfügung standen. Sein Freund, der Kunsthistoriker von Sydow, führte ihn in die Probleme der Kunstgeschichte ein. Er lernte den von vielen abgelehnten zeitgenössischen Expressionismus verstehen und lieben.

Wie die Mozartliebe Barth mit Musikern wie Menuhin, C. Haskil und Jürgen Uhde zusammenführte, so lernte Tillich Architekten, Bildhauer und Maler kennen. Auch er wurde als Theologe um Beiträge zu kulturellen Themen gebeten. Er hielt Festvorträge an der Technischen Hochschule Dresden und später im Museum of Modern Art in New York. Der nach Schwärmerei riechenden Inspiration Tillichs vor einem Gemälde entspricht bei Barth sogar eine Mozart-Vision. Er schreibt am 21. April 1956 an Sohn Markus: «In einem Konzert im (Basler) Musiksaal, in welchem Clara Haskil das F-Dur-Konzert spielte, habe ich ihn sogar visionär plötzlich dort vorne am Flügel gesehen, so konkret, dass mir fast die Tränen kamen (...). Ich weiss jetzt jedenfalls genau, wie er etwa in seinem letzten Lebensjahr ausgesehen hat.»[4] Barths Verehrung wird also durch Empfang der «vera ikon» belohnt, er besitzt von Mozart ein geistiges Turiner Grabtuch. Zum Schluss seiner Gedenkrede kommt er auf «Mozart und die grossen Maler» zu sprechen. Er vergleicht Mozart aber nicht – wie lange Zeit üblich – mit Raffael, sondern mit eben jenem Botticelli, vor dessen Madonnenbild Tillich seine Inspiration hatte. Herrn Kollegen Sturm verdanke ich den Hinweis, dass sich die vier Beiträge des Mozartbüchleins von 1956 ins Englische übersetzt als Barths Beitrag in der Tillich-Festschrift finden.[5] Wenn Barth über Mozart redet, weiss er sich also auch im Gespräch mit Tillich.

I. Karl Barths Äusserungen über Mozart im Kontext seiner Theologie

Die erste gewichtige Äusserung Barths über Mozart findet sich in seinen Bonner Vorlesungen aus dem Wintersemester 1932/33. Die Vorlesungsmanuskripte wurden unverändert 1947 gedruckt unter dem Titel «Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert». Laut Vorwort möchte Barth allzu hitzige Parteigänger vor raschen Urteilen warnen und sie die Kunst des

[4] E. Busch, 424.

[5] Leibrecht, Walter (Hg.), Religion and Culture. Essays in Honor of Paul Tillich. New York 1959, 61–78.

Differenzierens lehren. Zugleich aber möchte er auch in den unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Phänomenen der Geistesgeschichte den gemeinsamen Zeitgeist aufspüren. Bekanntlich rücken für ihn Aufklärung und Pietismus trotz aller gegenseitigen Polemik durch ihre gemeinsame Wurzel im Schwärmertum nahe zusammen. Schon der erste Abschnitt «Der Mensch im 18. Jahrhundert» impliziert die Frage nach einem gemeinsamen Nenner. Barth ersetzt gängige Klischees wie Rationalismus und Intellektualismus durch den Begriff des Absolutismus und versteht darunter ein Lebenssystem, das gegründet ist auf die gläubige Voraussetzung der Allmacht des menschlichen Vermögens. Absolutismus meint auch das Streben nach absoluter Formung. Es ist faszinierend, wie Barth diesen Formwillen in den verschiedensten Gebieten des kulturellen Lebens aufspürt.

In englischen Gärten werden Hecken und Bäume zu Kegeln und Kugeln zurechtgestutzt. Perücken und Reifröcke bestimmen die Mode. Architekten bevorzugen den gefügigen Gips als Baumaterial. Unparteiische Historiker machen den autonomen Menschen zum Massstab. Pädagogen formen wie Goethes Prometheus Menschen nach ihrem Bild. Gottsched möchte die Sprache in Form bringen. Absoluter Formwille prägt auch die Musik von Bach, Händel, Gluck und Haydn. Man denke an die Kunst der Fuge, in der die Fülle möglicher Klänge durch überaus kunstvolle Regeln gebändigt wird. Ist demanch das 18. Jahrhundert das Jahrhundert des Absolutismus, heisst dann sein geistiger Ahnherr nicht Adam, der wie Gott sein wollte? Barth reinigt aber zumindest die Musiker von dem Verdacht solcher Hybris. Sie wollen ja nichts als gute Handwerker sein, Meister des Spiels, und darum liegt ein Glanz von Freiheit über ihrem Spiel, das sich strenger, unbedingter und absichtsloser Arbeit verdankt. Der Sündenfall erfolgt erst in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Nun verstehen sich die Komponisten nicht mehr als Handwerker, sondern als Genies, die ihre Kunst in den Dienst ihrer Urerlebnisse stellen. Mozart gehört für Barth eindeutig zu den Handwerkern. Durch ein Bild bezeichnet er den Unterschied zu den andern: Bach, Händel, Haydn. Bachs Musik gleicht dem unendlichen Meere, Mozarts Musik dem Meer in Küstennähe. Mozart hatte noch etwas Besonderes für sich: «die Wehmut oder das Entsetzen des Wissens um die Grenze, vor der als glücklicher Unwissender auch und gerade der absolutistische Mensch in seiner schönsten Gestalt steht. Er hörte wie sein Don Juan die Schritte des steinernen Gastes, er liess sich aber wie sein Don Juan nicht irre machen darin, rein weiter zu spielen in Gegenwart des steinernen Gastes.»[6]

[6] K. Barth, Protestantische Theologie, Zürich [2]1952, 53.

Fast zwei Jahrzehnte später, in dem 1950 erschienenen 3. Teil des 3. Bandes der Kirchlichen Dogmatik, kommt Barth erneut auf Mozart zurück, wiederum nicht, um seine Theologie mit musikalischer Bildung zu garnieren. Nicht Unterhaltung, Genuss und Erhebung sind angesagt, sondern Speise und Trank, Trost und Mahnung. Der kleingedruckte Exkurs findet sich in § 50 «Gott und das Nichtige». Barth interpretiert hier das so missverständliche Wort «Sünde» durch den Begriff des Nichtigen, das – dem Willen des Schöpfers feindselig entgegengesetzt – die Welt bedroht und verdirbt, aber durch die Überlegenheit des Schöpfers von vornherein zum Scheitern verurteilt und darin eben das Nichtige ist. Barth legt nun grossen Wert auf die Unterscheidung des Nichtigen, das nicht zur Schöpfung gehört, und den Nachtseiten der Schöpfung selbst. Zu diesen Nachtseiten gehören allerlei Übel, vor allem Tod und Vergänglichkeit. Die Nachtseite ist gottgewollt und Teil der guten Schöpfung. Wer diese Unterscheidung nicht trifft, bleibt in den Krallen der Theodizeefrage und muss Schöpfung samt Schöpfer als böse verleumden. Während kaum ein Kirchenvater, Reformator oder Theologe diesen Unterschied begriffen hat, weiss Mozart um diesen Sachverhalt der Schöpfungslehre besser Bescheid als viele Theologen, besser auch als andere Musiker. Darum gehört er, wiewohl kein Kirchenvater, nicht einmal ein besonders beflissener Christ und überdies katholisch, dennoch sachlich und theologisch legitim in die Kirchliche Dogmatik hinein. Im Dankbrief an Mozart berichtet Barth von einem Alptraum, in dem er den Musiker habe in Dogmatik prüfen müssen, der ihm aber trotz freundlicher Hilfestellung jede Antwort schuldig geblieben sei. Mozarts theologische Einsicht besteht nicht in abfragbarer Dogmatik, sondern in einem existentiellen Wissen, das Freiheit beinhaltet, Freiheit von aller Selbstbezogenheit und Reflexion. Der *homo incurvatus in se ipsum* – für Luther Urbild des Sünders – bezieht alles auf sich selbst, um sich selbst zu äussern und sich selbst zu behaupten. Von Mozart aber gilt: «Er musste und wollte eigentlich nie sich selbst äussern und produzieren, weder seine Vitalität, noch seinen Herzenskummer, noch seine Frömmigkeit, noch irgendein Programm. Er war wunderbar frei von dem Krampf, selber durchaus etwas sagen zu müssen.»[7]

Zum dritten Mal äussert sich Barth über Mozart in einem Büchlein zum Gedenkjahr 1956, das vier Beiträge enthält: Bekenntnis zu Mozart, Dankbrief an Mozart, ein Lebensbild und eine Festrede. Vieles wird hier ausführlicher und konkreter gesagt als bisher, doch der Grundtenor bleibt Mozarts Freiheit (dies auch der Titel der Gedenkrede). Der exemplarisch freie Mensch Mozart ist vor allem frei von allem Subjektiven und aller Reflexion.

[7] K. Barth, Kirchliche Dogmatik III 3. Zürich ^{2}1961, 338.

Die eigenen Erlebnisse und Ideale sind nie Themen seiner Musik, die absichtslos bleibt. Mozarts Musik will z. B. nicht das Lob Gottes verkündigen, und eben so tut sie's unreflektiert faktisch doch. «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».[8] Eine Bemerkung zur Kirchenmusik bestätigt schon Angedeutetes. Die theologische Bedeutung Mozarts besteht für Barth nicht darin, dass er theologischen Texten (Mess- und Kantatentexten) durch Vertonung besonderen Nachdruck verliehe. Sein Wissen um theologische Sachverhalte, seine Freiheit artikuliert sich unabhängig von Texten, also auch in der theologisch suspekten Freimaureroper «Die Zauberflöte» und vor allem auch in der reinen Instrumentalmusik.

Bezeichnend ist nun aber nicht nur der Ort, sondern auch die Art des Redens über Mozart. Barth greift auf messianisches Vokabular zurück. Er spricht in christologischen und ekklesiologischen Kategorien. Das Mozartbüchlein beginnt mit einem Bekenntnis zu Mozart. «Gegen keinen von den andern (Musikern) soll damit auch nur ein Wort gesagt sein. Nur eben dies: dass ich mich in diesem Sinn nur zu Mozart bekennen kann».[9] Barth hörte als Kind den Vater Takte aus der Zauberflöte spielen. «Sie gingen mir durch und durch und in mich hinein, ich weiss nicht wie, und ich habe gemerkt: Der ist's!»[10] Der kurze Ausruf «der ist's!» ist nicht Rätselrede, sondern Offenbarungsrede, Antwort auf die Frage: Bist du, der da kommen soll? Für Barth ist Mozart nicht nur das Wunderkind, sondern das bleibende Wunder schlechthin, ein Geheimnis. Obwohl Mozart von Lehrern und Traditionen viel übernommen hat, hat seine Musik ihren unvergleichlichen eigenen Ton. «Sollte der mit keinem anderen zu verwechselnde Urton Mozarts mit dem Urton der Musik überhaupt identisch sein? Sollte er diesen in seiner überzeitlich gültigen Gestalt getroffen und angeschlagen haben? Ist es vielleicht darum so schwer oder unmöglich, das Mozartische zu definieren: siehe hier! siehe da!?»[11] Wie Gottes Reich und sein Messias gilt Mozart als unfassbares, zu respektierendes Geheimnis. Da Mozart an der Bildung seiner Zeit offenbar kaum Anteil hatte, stellt sich die Frage: «Woher wusste er nun doch alles so genau, wie er es laut seiner Musik offenbar wusste: mindestens ebensogut wie Goethe . . .? Ich weiss keine Antwort. Er muss Organe gehabt haben, die es ihm faktisch ermöglichten . . .»[12] Barth schreibt in einem Brief vom

[8] K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart. Zürich 1956, 27.
[9] Ebd. 8.
[10] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, 27.
[11] K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, 18.
[12] Ebd. 26f.

23.5.1949: «Ich habe mich nun ganz auf diesen Mozart konzentriert und festgelegt, im Verhältnis zu dem doch auch Bach nur als Johannes der Täufer, Beethoven aber als Origenes, wenn nicht als Hirt des Hermas zu verstehen ist.»[13] Barth braucht nicht mehr auszusprechen, wer da dann in der Mitte der Zeit steht.

Ekklesiologisch redet Barth nicht gern von der Unsichtbarkeit der Kirche. Die wahre Kirche ist keine platonische Idee, sondern findet sich hier auf Erden. Ihre Grenzen sind jedoch verborgen und auf keinen Fall identisch mit den Grenzen sichtbarer Konfessionen und Kirchentümer. Wenn im Eschaton der Umfang des wahren Israel offenbar wird, wird es grosse Überraschungen geben. Barth kann der Versuchung nicht widerstehen, sich solche Überraschungen auszumalen. Mit dem armen, ein bisschen hochmütigen und ein bisschen weltschmerzlichen Ketzer David Friedrich Strauss kann Barth nur Mitleid haben. Aber nun stellt dieser «Misschrist» Mozart über alles in der Welt: «Wer das verstanden hat, dem dürfte vieles, viel Kitsch und viel infantil kritische theologische Betätigung verziehen sein.»[14] Auch dem Literaturprofessor Emil Staiger möchte Barth seine üble Goethe-Theologie verzeihen, «weil er in Sachen W. A. Mozart die strenge und reine und wahre Lehre vortrug».[15]

In «Das Geschenk der Freiheit»[16] führt Barth ein ständiges Gespräch mit Bultmann. Er meint, ein echter Theologe müsste die Freiheit haben, «in seinem Denken allezeit mit dem Anfang anzufangen, d. h. die Auferstehung Jesu Christi auch als Weisung für seinen Vernunftgebrauch ernst zu nehmen... Es gibt so viel ernsthaft, fromm, gelehrt und scharfsinnig unternommene und durchgeführte Theologie, der nur gerade das Oberlicht und damit die Serenität fehlt, ohne die der Theologe ein trüber Gast auf der dunklen Erde und unerquicklicher Belehrer seiner Brüder sein muss, dem es im besten Fall immer nur bis zu Beethoven und Brahms ... reicht!»[17] Weil also Bultmann und den Bultmannen mit dem Auferstehungsglauben auch die mozartische Heiterkeit fehlt – andernorts ist vom humorlosen Ernst einer Theologie der norddeutschen Tiefebene die Rede – gehören sie eben doch zu den unbeschnittenen Philistern. Barths Äusserungen erwecken durchaus den Eindruck, die Gemeinde der Mozartverehrer bilde den Kern des wahren Israel.

[13] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, 376.
[14] K. Barth, Protestantische Theologie, 574.
[15] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, 381. Brief an H. U. von Balthasar v. 25.1.1950.
[16] Theologische Studien, H.39. Zollikon-Zürich 1953.
[17] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, 415.

II. Paul Tillichs Äusserungen über Bildende Kunst und ihr Kontext

Auch bei Paul Tillich erscheint das Musische zunächst im Kontext geistesgeschichtlicher Studien. Wie Barth fragt er nach dem Eigengeist einer Epoche und wie dieser setzt er «Einsicht in den unzerreissbaren Zusammenhang aller Seiten des Kulturlebens» voraus.[18] Barth hatte die Musiker als prägnante Exemplare des Menschen im 18. Jahrhundert vorgeführt. Tillich benützt die Maler zum selben Zweck. In seiner Studie (1922) «Masse und Geist» verfolgt er die geschichtliche Entwicklung des Verhältnisses von Individuum und Kollektiv. Der Weg führt vom Verständnis der Masse als *corpus mysticum* über eine realistische, dynamische und technische zur immanent mystischen Deutung. Tillich erläutert dies an früh- und spätgotischen, barocken, impressionistischen und expressionistischen Kunstwerken. Seine Darstellung bleibt nicht neutral. Er spricht von Vorzügen und Gefahren der einzelnen Stile und macht keinen Hehl aus seiner Vorliebe für den Expressionismus mit seinen aktuellen Problemen. Für Barth bekommt die Musikgeschichte in Mozarts kurzem Leben eine Mitte – fast könnte man von einer satansfreien Zeit sprechen. Anders Tillich. Für ihn verliert in der Kulturwissenschaft die naturwissenschaftliche Alternative «falsch oder richtig» ihre Gültigkeit. Eine gotische und eine barocke Ästhetik können nie einfach als richtig oder falsch gekennzeichnet werden.[19] Tillich kann über keine Künstler – ausgenommen die Nazarener – so grundsätzlich negativ urteilen wie Barth über Beethoven, Wagner, Liszt und Brahms.

Kunst ist für Tillich aber doch mehr als nur exemplarische Geistesgeschichte. Sie gehört in die für ihn zentrale Frage nach dem Verhältnis von Religion und Kultur hinein. Aus einer ursprünglichen Einheit von Religion und Kultur ist im Laufe der Jahrhunderte eine Polarität geworden. Kunst und Musik, einst voll im Dienst der Kirche, sind in Museen und Konzertsäle ausgewandert. Tillich bewegt also dasselbe Problem, das andere mit Stichworten wie Säkularisierung, mündig gewordene Welt oder Christentum ausserhalb der Kirche bezeichnen. Es gilt nun, einige Aspekte dieses Themas in den Blick zu nehmen.

Glaube ist das Ergriffensein von dem, was unbedingt angeht. Was mich dabei ergreift, kann auch das Heilige genannt werden. Alles mögliche kann jederzeit zum Träger des Heiligen werden. Es nimmt Gestalt an in heiligen Lehren, Schriften, Personen, Orten, Zeiten. Dabei besteht immer die Ge-

[18] P. Tillich, Masse und Geist. GW II, Christentum und soziale Gestaltung, Stuttgart 1962, 36.

[19] Vgl. «Über die Idee einer Theologie der Kultur»; in: P. Tillich, GW IX, Die religiöse Substanz der Kultur, Stuttgart 1967, 13.

fahr dämonischer Verzerrung, wenn nämlich der Träger des Heiligen mit dem Heiligen selbst verwechselt wird. Solche Dämonie macht menschliche Verhältnisse inhuman, die Betroffenen reagieren mit Abwehr. So entsteht eine Kluft, ja Feindschaft zwischen der Sphäre der heiligen Religion und der profanen Kultur. Die Vertreter der Religion wenden sich gegen die Profanität, weil ihr die Dimension der Tiefe fehlt. Die profane Welt aber pocht auf Emanzipation und fürchtet in der Religion einen Fremdkörper. Die Kunst vermag in der profanen Welt die religiöse Dimension zur Geltung zu bringen; vom Kulturtheologen recht gedeutet, hilft sie die Kluft überbrücken.

Dem dient auch die Erkenntnis, dass Kirche und humanistische Gesellschaft in einem Verhältnis gegenseitigen Gebens und Nehmens stehen. Die optimistische, das tragische Weltgefühl und die Askese überwindende Lebenshaltung der Moderne wurzelt im christlichen Schöpfungsglauben, der keinen platonischen Dualismus zulässt. Die naturgesetzliche Welterkenntnis setzt die Einheit der Welt voraus und ist nur vom monotheistischen Gottesgedanken aus möglich. Der christliche Allmachtsgedanke macht frei von Dämonenfurcht, kennt keine Tabus, erlaubt z.B. Leichensezierung und ermöglicht die moderne Medizin. So lebt die profane Gesellschaft vom christlichen Erbe. Umgekehrt haben sich Kirche und Theologie vom gegenständlichen Denken der profanen Gesellschaft anstecken lassen, ohne zu merken, dass sie sich damit den Zugang zur Tiefe verstellen. Gott ist nicht mehr Symbol für den Grund des Seins, sondern wird gegenständlich als Hersteller der Welt gedacht. Objektivierender Supranaturalismus hat das Symbolverständnis abgelöst.

An Kunstwerken lässt sich dieser Sachverhalt verdeutlichen und werten. Die gotische Kathedrale mit ihrem kreuzförmigen Grundriss, der Häufung immer gleicher Ornamente, dem Weltenrichter im Tympanon des Eingangs gilt mit Recht als steingewordene theologische Summe. Denken wir uns einen Chemiker, der seinen Laborplatz beim Dom verlässt, um im nahen Bistro einen Espresso zu trinken. Die Predigt der Steine interessiert ihn nicht. Er nimmt flüchtig das gleissende Sonnenlicht und die tiefen Schatten wahr. Genauso malt Claude Monet die Kathedrale von Rouen. Ein Impressionist, mit einer Schneelandschaft beschäftigt, sieht, dass der Schnee auf der Schattenseite eines Daches mit seinem tiefen Blauton dunkel gegen den grünlich schimmernden Wintersonnenhimmel absticht. Ein normaler Mensch weiss, Schnee ist weiss, er bleibt bei seinem Vorurteil, er sieht die tiefe Bläue nicht. Den Impressionisten gelingt es bewundernswert, Stimmungen, Beleuchtungen und Tageszeiten mit dem Pinsel einzufangen, weil sie ihre Welt – deren Oberfläche! – streng objektiv zu sehen versuchen. Sie verzichten auf Gesamtbilder und wagen erstmals, Bilder als kühne Aus-

schnitte aus der Wirklichkeit zu präsentieren. Die Weltanschauung hinter solchem Bildwillen entspricht genau der des Naturwissenschaftlers. Tillich stellt den Impressionismus daher ganz auf die Seite der profanen Gesellschaft. Aber der moderne Positivismus, der nur Gegebenes, objektiv Feststellbares anerkennt, beruht damit doch auf der Ehrfurcht vor dem, was ist, und macht trotz seiner Leugnung metaphysischer Sachverhalte Ernst mit dem theologischen Gedanken der Unerforschlichkeit Gottes. Die profane Gesellschaft und ihre Kunst ist auf das christliche Erbe angewiesen und ansprechbar. Umgekehrt dokumentiert das Gemälde des Nazareners Friedrich Overbeck «Der Triumph der Religion in den Künsten» mit seiner Nachahmung von Dürers Allerheiligenbild und mit seiner photographisch verobjektivierenden Wiedergabe der Madonna in einer Himmelsüberwelt jenen miesen Supranaturalismus in Theologie und Kunst, dessen Konzeption einen Triumph der Religion in den Künsten gerade verhindert. Der positivistische Impressionist hat mehr Religion als der Supranaturalist und – er ist der bessere Künstler!

Nach der Revolution von 1918 reisst die Kluft zwischen Religion und Kultur noch weiter auf. Avantgarden brechen auf und schrecken die Bürger mit «entarteter» Kunst. Die Kirche wehrt sich gegen die politische und kulturelle Revolution, genauer gegen deren Autonomiebestreben. Der moderne, profane Mensch wehrt sich aber gegen autoritäre Fremdbestimmung durch Traditionen und Institutionen, die ihm nicht einleuchten. Die Vertreter der Religion bestehen jedoch nicht zu Unrecht auf Heteronomie, weil sonst die Dimension der Tiefe, das Unbedingte in Gefahr gerät. Tillich möchte die Kluft zwischen Autonomie und Heteronomie durch Theonomie überbrücken. Seine auf Theonomie zielende Theologie der Kultur will zeigen, dass in der Tiefe jeder autonomen Kultur etwas eingeschlossen liegt, etwas Heiliges, das unbedingt angeht, nämlich der Stil der Kultur. Die heteronome Religion wiederum muss dem absoluten Anspruch des Unbedingten Gestalt geben; dazu braucht sie die autonome Kultur. «Religion ist die Substanz der Kultur und Kultur die Form der Religion.»[20]

Unschwer erkennt man hier die Positionen, die Barth und Tillich schon bei ihrer Auseinandersetzung in den Theologischen Blättern 2, 1923, vertreten haben und die der damals auf Barths Seite stehende Gogarten auf die knappe, ohne Kontext freilich leere Formel bringt, «dass ich (...) die Wirklichkeit der Welt und des Lebens und ihre Erkenntnis von Jesus Christus her, ja, genauer: in Jesus Christus suche, während Tillich die Erkenntnis Jesu Christi oder wie er bezeichnend sagt: des Christusgeistes in der Erkenntnis

[20] P. Tillich, Aspekte einer religiösen Analyse der Kultur (1959); in: GW IX, 101f.

der Welt und des Lebens sucht.»[21] Im Kontext von Musik und Kunst rückt aber der Freiheitsbegriff in den Mittelpunkt. Barth zeigt an Mozarts Freiheit ein Gegenbild zur Sünde des *homo incurvatus*. Bekanntlich entfaltet er Sünde als des Menschen Hochmut, Trägheit und Lüge. Doch in seinen Äusserungen über Mozart wird Sünde als Widerpart der Freiheit immer als Absichtlichkeit oder Reflexion verstanden. Ich sehe Barth hier trotz seiner Skepsis gegenüber dem deutschen Idealismus in der Nähe von Schillers Formulierung im 15. seiner Briefe «Über die ästhetische Erziehung des Menschen»: «Denn... der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*.»[22] Noch näher scheint er bei Kleists Essay über das Marionettentheater zu stehen. Eine Marionette hat einem Tänzer voraus, dass sie sich niemals ziert. Das Bewusstsein richtet Unordnung in der natürlichen Grazie des Menschen an. Reflexion bedeutet Verlust der Unschuld, Vertreibung aus dem Paradies.[23] Tillich meidet den Begriff der Freiheit zwar nicht, aber er spricht viel lieber von Autonomie. Freiheit von der Selbstbezogenheit oder Freiheit von der Fremdbestimmung, das scheint hier die Frage zu sein.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Tillich und Barth darf nicht übersehen werden. Beide finden das Eigentliche, das Religiöse oder Theologische nicht in Texten, Inhalten, Themen, Botschaften, sondern im Stil, in der Art zu musizieren oder zu malen. Mozarts Freiheit artikuliert sich in einem Menuett nicht weniger als in einem *Agnus Dei*. Ein kitschiger Guter Hirte hat keine religiöse Dimension. Wenn aber Van Gogh in seinem expressiven Stil einfach ein paar Holzpantinen malt, ist das in Tillichs Augen ein religiöses Bild. Der Ton macht die Musik, der Stil die Religion.

III. Existentielle und praktisch-theologische Konsequenzen

Barths Aussagen über Mozart weisen merkwürdige Spannungen auf. Zögernde Vermutungen stehen neben dezidierten Bekenntnissen. Bald spricht er ernst, fast feierlich, dann wieder flapsig voll Ironie, ja Selbstironie, als wolle er sich über sich selbst ein wenig lustig machen. Aber warum nur?

[21] Zitiert nach: P. Tillich, GW VII, Der Protestantismus als Kritik und Gestaltung, Stuttgart 1962, 246.

[22] Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. Werke Bd. 20/21, hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962/63 (National-Ausgabe), 15. Brief.

[23] Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater; in: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von H. Sembdner, Bd. 2, München 1962.

Eine – zugegeben – etwas boshafte Deutung wäre: Barth, der sich mit Recht für einen bedeutenden Theologen halten durfte, hat rechtzeitig versucht, an einer kleinen Legende zu stricken. Eine kleine, liebenswürdige, aber sehr ernsthaft betriebene Spinnerei könnte ein kleines, fast unmerkliches, aber die Wirkung des Ganzen doch erhöhendes Glanzlicht auf seinem Portrait abgeben. Dagegen sprechen freilich die Sätze voller Ernst und Leidenschaft. Ich versuche daher eine andere Deutung anhand seiner Dankesrede anlässlich der Feier seines 80. Geburtstages, abgedruckt in Evangelische Theologie 26, 1966, S. 615ff. Ein herzliches Danke für Mozart-Musikanten und Ärzte wird umrahmt von Understatement und anspruchsvoller Selbstironie. Barth warnt zunächst vor Personenkult. Er habe zu seinem Schrecken lesen müssen, dass er der grösste Theologe des Jahrhunderts sei, ein im Jahr 1966 zumindest verfrühtes Urteil. Weiter zitiert er Luther: Ein Theologe, der meint, bedeutende Bücher zu schreiben, solle sich an die Ohren greifen und einsehen, dass er ein Esel sei. Barth greift das Bild auf und vergleicht sich mit dem Esel, genauer mit der Eselin in Mt 21, von der die Jünger sagen: der Herr bedarf ihrer. Jesus habe ihn gebraucht und er habe sich brauchen lassen. – Nebenbei: Mit ganz ähnlichen Worten rühmt Barth Mozart: er habe sich dazu hergegeben, die Stimme der Schöpfung in den Stimmen von Menschen und Instrumenten hören zu lassen.[24]

Mich haben diese Worte einst sehr beeindruckt, bis ich die Rede Selma Lagerlöfs zu Gesicht bekam, die sie beim Empfang des Nobelpreises 1909 hielt. Sie erzählt da einfach von ihrer Fahrt im Schnellzug nach Stockholm, wo ihr meist Schweres, etwa ein Examen bevorstand. Auch der Preis ist etwas Schweres und doch zugleich eine wunderbare, grosse Freude. Sie versucht sich die Angst vor den vielen Menschen zu vertreiben im Gedanken an alle, die sich mit ihr freuen werden. Dann fängt sie an zu phantasieren. Der Zug hebt von den Gleisen ab und fährt in den Himmel, wo sie ihren verstorbenen Vater trifft, um ihm zuallererst von ihrem Glück zu erzählen und um ihn um Rat zu fragen, wie sie ihre Schulden abtragen kann. Sie steht in seiner Schuld, weil er die Liebe zur Dichtung in ihr geweckt hat, in der Schuld der Mönche, die Legenden gesammelt haben usw. Der Vater aber meint: «Ich will nicht länger hier sitzen und mir über Dinge den Kopf zerbrechen, auf die niemand, weder im Himmel noch auf der Erde, eine Antwort weiss. Ist es so, dass du den Nobelpreis bekommen hast, dann will ich an nichts anderes denken, als froh zu sein!»[25]

[24] K. Barth, Kirchliche Dogmatik III 3, 338.

[25] Selma Lagerlöf, Rede beim Empfang des Nobelpreises; in: Meistererzählungen. Berlin/Darmstadt/Wien o.J.

Ich habe diese Rede wiederholt gelesen und bin stets aufs neue gerührt. Kein Understatement, keine Dementis, keine Selbstironie, sondern ein freies Wegsehen von sich selbst in Freude und Mitfreude. Wahrhaftig, die Märchentante – ich füge hinzu: auch der Wiener Klassiker – sind in Sachen Demut und Freude – beides gehört zusammen – dem kirchlichen Dogmatiker um mehr als eine Nasenlänge voraus. Ich vermute, dass Barth dies z. T. gewusst und z. T. verdrängt hat. Deshalb braucht er Mozart als Identifikationsfigur. Der Musiker wird dem Theologen mit seiner Reflexion und Selbstironie zum Gericht und gleichzeitig zum Kronzeugen der Freiheit, die er meinte.

Diese gewiss etwas gewagten existentiellen Perspektiven lassen sich aber an einer Weihnachtspredigt vertiefen, die Barth 1954 in der Strafanstalt Basel gehalten hat.[26] Der Hauptteil der Predigt besteht – wie meist bei Barth – aus einer Homilie. Wichtige Worte des Spruchtextes werden einzeln auf die Goldwaage gelegt und zum Glänzen gebracht. «Euch – heute – der Heiland.» Doch damit kann sich der Prediger nicht begnügen. Er will den Zuhörern darüber hinaus Wesen und Wirkungsweise der Botschaft erläutern. Und so kommt es in der Predigt zu einer Predigt über die Predigt. Ziemlich am Anfang heisst es: «So machen wir es (mit der Weihnachtsgeschichte): ein bisschen Zerstreutheit, ein bisschen Unglaube, ein bisschen Weihnachtsgefühl. Bis der Engel des Herrn kommt und uns Bescheid gibt... (Er) ist ganz bestimmt auch hier unter uns, um mit uns zu reden und von uns gehört zu werden. Und ich bin dazu da, um euch zu sagen, dass er da ist und redet, und um mit euch zusammen zu lauschen und mich zu besinnen auf das, was er sagen will.»[27]

Und nach der Homilie meint der Prediger: «Das also ist die Weihnachtsgeschichte. Seht, wir können das alles nicht hören, ohne dass es uns widerfährt, dass wir von uns wegblicken dürfen, von uns selber und unserem Leben und allem, was uns beschäftigen und beschweren vermag.»[28] Zuletzt verweist der Prediger auf den Lobgesang der himmlischen Heerscharen und fragt seine Zuhörer: «Dürften wir uns davon nicht mitreissen lassen, wie wenn wir etwa eine Marschmusik hören und in den gleichen Schritt fallen oder wie wenn eine bekannte Melodie ertönt, die wir unwillkürlich mitsummen oder mitpfeifen? Seht, das wäre es. Das hiesse: frei hören und frei mittun in der Weihnachtsgeschichte. Amen.»[29]

[26] Den Gefangenen Befreiung, Zollikon 1959, 9–18.
[27] Ebd. 11.
[28] Ebd. 16.
[29] Ebd. 17.

Mozart bleibt ungenannt, aber die wichtigsten Stichworte der Mozart-Interpretation Barths kehren wieder: von sich wegsehen, frei hören und frei mittun. Vor allem: Die Botschaft in Text und Predigt wird mit einer hinreissenden Musik verglichen. Nur: wenn ein Witzeerzähler anschliessend erläutert, dass und warum man hätte lachen sollen, hat er dann wirklich einen Witz erzählt? Barth sucht und findet in Mozart den Kronzeugen, der *das* wirklich befreiend geschehen lässt, was er *auch* geschehen lassen möchte. Seine Mozart-Passion wird von da aus sehr verständlich.

Ziehen wir zum Vergleich eine Karfreitagspredigt von Tillich über die Grablegung Jesu nach Mt 27, 57–66 heran.[30] Da man auf der Kanzel schlecht ein Bild zeigen kann, bringt Tillich Kultur in Form eines nacherzählten Gedichtes ein. Ein Zeuge berichtete bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen, wie sich Juden – der Gaskammer entronnen – auf einem Friedhof versteckten und eine Frau in einem Grab ein Kind zur Welt brachte. «Der 80jährige Totengräber, in ein Leichentuch gehüllt, half bei der Geburt. Als das neugeborene Kind seinen ersten Schrei ausstiess, betete der alte Mann: ‹Grosser Gott, hast du endlich den Messias gesandt? Denn wer anders als nur der Messias selbst könnte in einem Grab geboren werden?› Drei Tage später sah der Dichter, wie das Kind die Tränen der Mutter trank, weil sie ihm keine Milch geben konnte.»[31]

Diese Geschichte hat für Tillich eine grosse symbolische Kraft, während die christlichen Symbole – zu oft oberflächlich wiederholt – ihre Macht eingebüsst haben. Die Christen sind – des Happy-Ends im voraus gewiss – unempfindlich geworden für die Spannung zwischen Erwartung und Wirklichkeit, die in den Symbolen etwa der Krippe oder des Kreuzes liegt. Tillichs Gedanke, dass einst lebendige Traditionen und Symbole sterben und dabei heteronom werden können, kommt hier zum Tragen. Heteronomie wirkt sich dabei nicht nur in autoritativem Druck, sondern auch in oberflächlicher Leichtgläubigkeit aus. Die Frage: «Wer anders als der Messias könnte in einem Grab geboren werden?» hält fest, dass nur der Messias Leben aus dem Tod erwecken kann. Ostern ist kein natürliches Ereignis. Um Auferstehung gegen natürliche Theologie abzugrenzen, ist festzuhalten, dass das neue Leben nicht wirklich neues Leben wäre, «wenn es nicht aus dem radikalen Ende des alten Lebens verstanden wäre.»[32] Das Gedicht eines Zeitgenossen – ein Kulturgut – erhält eine wichtige Funktion in Tillichs

[30] In der Tiefe ist Wahrheit. Religiöse Reden, 1. Folge. Stuttgart 1952, [6]1975, 154–157.
[31] Ebd. 154f.
[32] Ebd. 157.

Predigt. Es kann und soll die Dimension der Tiefe offen halten. Interessant ist dabei, dass Tillich in dieser Predigt zehn Zeilen Text aus Barths Auslegung des Credo zum Stichwort «begraben» mit der Bemerkung zitiert: «Diese Worte – (nämlich: im Grab besitzt der Mensch weder Zukunft noch Gegenwart, nur noch Vergangenheit) – beschreiben genau die Situation, in der der fromme alte Jude betete: ‹Grosser Gott, hast du endlich den Messias zu uns gesandt?›» Kulturelle und theologische Texte können sich gegenseitig interpretieren.

Zu Barths Dankesworten findet sich bei Tillich keine direkte Parallele. Barth gibt ja zu erkennen, dass er Unfreiheit als Verlust des Paradieses, als Sünde im Kontext der Mozart-Aussagen durchweg als Reflektieren, als Selbstbezogenheit in aller Absichtlichkeit des Tuns versteht. Nicht um eine Alternative, allenfalls um eine Akzentverschiebung handelt es sich, wenn Tillich in einer Predigt über Röm 7,19–20 die geheimen, selbstischen Beweggründe so mancher guter Absichten herausstellt. Ein Mann, der Aufopferung im Beruf reflektiert und für eine gute Sache hält, wird sich möglicherweise gar nicht dessen bewusst, dass er sich damit auf der Flucht vor einer menschlichen Verpflichtung oder vor sich selbst befindet. Weniger die Absichtlichkeit an sich, vielmehr die unbewussten Absichten charakterisieren den Menschen jenseits von Eden, den Tillich in jener Predigt dann an Iwan Karamasow, Thomas Manns Dr. Faustus, an Picassos Guernica oder an den Disharmonien moderner Musik weiter konkretisiert.

IV. Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Theologie

Der Laie neigt zu einem literarischen Missverständnis der Bildenden Kunst. Er ergötzt sich am Abgebildeten, an Personen, Tieren, Landschaften und Stilleben. Er möchte sich vom Künstler etwas erzählen lassen, etwa eine biblische Geschichte. Aber der Künstler beschäftigt sich nicht nur mit Stoffen, er muss sie auch gestalten. Dazu stehen ihm Linie, Flächen, Farben, bestimmte Materialien und Maltechniken zur Verfügung. Formgebung und Gestaltung sind das eigentlich Künstlerische am Bild. Wer Kunst verstehen will, muss mehr sehen lernen als Gegenstände und Geschichten, muss sensibel werden für Linien, Flächen, Farben, Bildaufbau und für die künstlerische Kraft, die darin steckt.

Tillich hat Kunstwerke sehen gelernt. Er kennt das Instrumentarium der Bildexegese und bringt so die Voraussetzungen zu einem Dialog mit Kunsthistorikern mit, den er sehr intensiv geführt hat in einem Beitrag für «das neue Deutschland» 1921 mit dem Titel «Religiöser Stil und religiöser Stoff in

der bildenden Kunst». Er setzt sich hier mit zwei kunsthistorischen Arbeiten auseinander: «Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei» von Eckart von Sydow 1920 und «Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst» von G. H. Hartlaub, 1919. Die beiden Kunsthistoriker sind freilich willige Gesprächspartner, da sie von sich aus die Frage nach der Religion stellen. «Für Sydow ist religiöser Stil religiöse Kunst: Was bedarf es der spezifisch religiösen Stoffe? Für Hartlaub ist ein Stil höchstens ‹präreligiös›; erst der mit religiöser Gesinnung erfassste religiöse Stoff schafft religiöse Kunst,» stellt Tillich fest[33] und bringt die Differenz mit dem unterschiedlichen Religionsbegriff in Verbindung. Von Sydows Ansatz impliziert ein pantheistisches Religionsverständnis, das mehr innerliche Konsequenz aufweist als das von Hartlaub, der ein theistisches Verständnis hat, aber weniger konsequent, dafür sachlich breiter in seinen Ausführungen ist. Tillich steht der Auffassung von Sydows näher. Sie beide könnten um des Stiles willen van Goghs Holzschuhe für ein religiöses Bild halten, während sich für Hartlaub zum Stil der religiöse Gegenstand gesellen muss. Stil aber ist nach Tillich die unmittelbare Einwirkung des Gehaltes auf die Form. Der Gehalt wird durch individuell psychologische Momente, durch biographische, soziologische und nationale Aspekte mitbestimmt, geht aber weit darüber hinaus. Das Wesen des Gehalts liegt unterhalb dieser subjektiven Faktoren. Es ist eine bestimmte Grundstellung zur Wirklichkeit überhaupt, letzte Sinndeutung, tiefste Realitätserfasssung, das Sich-Einlassen auf Unbedingtes.[34]

Mit «Gehalt» greift Tillich einen zentralen Begriff kunsthistorischer Hermeneutik auf. Dazu ein Zitat aus einem Aufsatz von Erwin Panofsky, der m. W. auch heute noch zur Pflichtlektüre jedes Kunststudenten gehört.[35] Uns scheint nun «auch den Hervorbringungen der Kunst über ihren Phänomensinn und ihren Bedeutungssinn hinaus ein letzter wesensmässiger Gehalt zugrunde zu liegen: die ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgermeinschaft in gleichem Masse bezeichnend ist; ...»[36] Es liegt auf der

[33] P. Tillich, Religiöser Stil und religiöser Stoff in der bildenden Kunst (1921). GW IX, 316.

[34] Ebd. 318.

[35] E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos XXI, 1932, S. 103–119; auch in: ders.; Aufsätze zu Grundsätzen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, 85ff.

[36] Ebd. 93.

Hand, wie gut sich der Kunsthistoriker und der Kulturtheologe hier verstehen – sprechen sie doch fast dieselbe Sprache!

Obwohl Tillich für alle Kunststile offen ist, gilt sein besonderes Interesse, ja seine Liebe der «modernen» Kunst, einmal weil ihn der «moderne» Mensch – seine Probleme und Antworten – überhaupt interessiert, dann aber auch, weil ihm seine kunstgeschichtlichen Kenntnisse diese für viele schwer verständliche Kunst zugänglich machen. Dennoch wird man nur mit Einschränkung sagen können, dass sein Herz immer mit der jeweiligen Avantgarde schlug. Meines Wissens hat er nie Werke der Objektkunst, des Dadaismus oder des Surrealismus interpretiert. Seine Modernität hält sich in bürgerlichen Grenzen.

Barth hingegen fehlt jegliches Verständnis für kulturelle Avantgarde. Dem befreundeten Pianisten Jürgen Uhde, der ihn für Paul Hindemith zu erwärmen versuchte, gesteht er, «dass ich leider, leider gerade für die ... moderne Kunst (aller drei Sparten!!!) einfach kein Sensorium habe. Ein negatives Urteil ihr gegenüber habe ich nicht auf Lager, habe darum m. W. auch nie ein böses Wort über sie gesagt. Es ist nur eben traurige Tatsache, dass ich kein Verständnis, kein Auge, kein Ohr dafür habe... Vielleicht wird sich mir im Himmel erschliessen, was mir jetzt so verborgen ist? Aber es ist doch beklagenswert, dass mir das nicht schon jetzt widerfährt».[37] Man wird Barth dieses Geständnis nicht verübeln, aber doch fragen dürfen, ob nicht ein innerer Zusammenhang bestehe zwischen dem Unverständnis gegenüber moderner Kunst und Musik und dem Mangel an Verständnis gegenüber moderner Theologie.

Ganz auf dieser Linie liegt es, dass Barth mit seinem Dilettantismus auf musikalischem Gebiet geradezu kokettieren kann. Er schreibt im Dankbrief an Mozart: «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.»[38] Im Mozartjahr hat Barth einiges an musikwissenschaftlicher Literatur gelesen. Sie macht ihm Angst. Zugleich vermutet er, er würde sich mit den Musik-

[37] E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, 425f.
[38] K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, 10.

Fachleuten heute genauso anlegen wie einst mit seinen theologischen Lehrern.[39]

Als Laie hat Barth sein Mozartbild vermutlich primär aus literarischen Quellen gewonnen, aus Libretti und Briefen. Die Rolle des steinernen Gastes im Don Giovanni zeigt, wie er im Angesicht des Todes heiter und frei weiterspielt. In Kirchliche Dogmatik III 4, S. 676 zitiert er jenen berühmten Brief an den todkranken Vater vom 4.4.1787: «Da der Tod /: genau zu nemmen :/ der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! und 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.»[40] Barth spielt noch einmal auf diesen Brief an im Mozart-Essay: «Er hat einmal den Tod des Menschen wahren Freund genannt, an den er jeden Tag denke, und es ist in seinem Werk mit Händen zu greifen, dass er das wirklich getan hat.»[41] In seiner Mozart-Biographie merkt Wolfgang Hildesheimer zu dieser Briefstelle an, dass Mozart hier zwar nicht wörtlich, aber sehr sinngetreu Bezug nimmt auf Moses Mendelssohns Schrift «Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele» 1767, die sich in Mozarts Nachlass fand. Nach Hildesheimer sorgte Mozart in seinen Briefen ausserdem dafür, dass Leopold eben zu lesen bekam, was er zu lesen wünschte. Der Biograph zitiert ferner die italienische Übersetzung eines verlorenen Briefes, – die Echtheit ist also nicht gesichert –, in dem

[39] Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht,Versuch über die Wiener Klassik.
Die Tanzszene in Mozarts «Don Giovanni», Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft XII, Wiesbaden 1972.
Diese Studie (61 Seiten) ist ein Beispiel für Fragestellung, Methode und Ergebnis musikwissenschaftlicher Analyse und insofern ein Gegenbeispiel zu K. Barths intuitiver Mozart-Deutung. E. sieht das Eigenartige und Unverkennbare der Wiener Klassik in ihrer Individualität und Autonomie. «Beides, die Lebendigkeit und Reinheit der klassischen Musik, bedingt sich gegenseitig und erscheint kompositorisch als die vollkommene Übereinstimmung von Inhalt und Form, Bedeutung und sinnlicher Gestalt» (ebd. 1).
E. orientiert sich an Hegels Definitionen des Klassischen, u. a. an dem Satz: «Der Inhalt der klassischen Kunst ist das Geistige, das als das Menschliche zu der ihm adäquaten Form gelangt» (ebd. 16). Die Analyse des Menuetts aus der Tanzszene in Mozarts «Don Giovanni» stellt den Aufbau und die Symmetrie in der ersten achttaktigen Periode heraus. Es wird aber auch gezeigt, wie das Menuett als traditionelle Form hier einen besonderen «Sitz im Leben» erhält. Das dem Theologen von der Exegese her bekannte Denkmuster «Tradition und Situation» kehrt hier in der Musikwissenschaft wieder.

[40] Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 1983, Bd. IV 1787–1857, 41.

[41] K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, 27.

Mozart sehr bitter, fast nihilistisch vom Tod redet.[42] Es besteht offenbar eine Diskrepanz zwischen Barths kerygmatischem Mozart und dem historischen Mozart der Musikwissenschaft.

Barth und Hildesheimer gleichzeitig zu lesen, hat seinen besonderen Reiz. Wie verschieden ist doch die Sprache hier und dort bei überraschender Einigkeit in der Sache! Der Geniebegriff z.B. wird in Barths Mund fast zum Schimpfwort, mit dem er gelegentlich Beethoven und die Nachfahren belegt. Hildesheimer aber zählt Mozart zum Typ des kreativen Genies der Vergangenheit und unterscheidet diesen vom Scheingenie: «Dem Genie ist die Selbstreflexion nicht Generalthema, während sie für das Scheingenie nicht nur Thema, sondern auch Werkzeug ist. Es tritt als Genie auf und fordert als solches Tribut, kalkuliert aber die Nichterfüllung in sein thematisches Programm ein... (‹Wer jetzt weint, irgendwo in der Welt, ohne Grund, weint in der Welt, weint über mich›, Rilke: Ernste Stunde).»[43] Wahrhaftig, Mozart könnte diese Worte weder sagen, noch schreiben, noch vertonen! «Die Selbstreflexion ist kein Generalthema!» Die Einigkeit zwischen dem Musikwissenschaftler und dem Theologen an dieser Stelle ist frappierend!

Die Musikwissenschaft interessiert sich zunehmend für die Rezeptionsgeschichte grosser Musiker. Mir liegt eine sehr materialreiche Studie von Gernot Gruber «Mozart und die Nachwelt», München/Zürich ²1987 vor. Was wurde aufgeführt, gedruckt, bearbeitet in den vergangenen 200 Jahren? Was sagen Virtuosen und Komponisten über Mozart? Wie äussern sich die Dichter: Goethe, Grillparzer, E.T.A. Hoffmann, Mörike? Die Philosophen: Kierkegaard[44], Adorno? Aus der Fülle greife ich zwei Beispiele heraus, die auf Barths Interpretation ein besonderes Licht werfen.

[42] Vgl. Wolfgang Hildesheimer, Mozart. Frankfurt/M. 1977, 200–206.

[43] Vgl. Hildesheimer, Exkurs über «Genie», ebd., 61f.

[44] Barth zitiert Kierkegaard als überschwenglichen Mozartverehrer, «der einmal gedroht hat, 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 – widrigenfalls er ‹austreten›, sich von ‹ihrem Glauben› scheiden und eine Sekte gründen werde, ‹die nicht bloss Mozart am höchsten verehrt, sondern überhaupt nur ihn verehrt›» (Mozart 1958, 16f.). Barth bezieht sich hier auf Kierkegaards Schrift «Entweder-Oder», in der die Mozart-allein-Verehrung auf die Spitze getrieben wird, indem aus dem Lebenswerk Mozarts die Oper Don Giovanni als allein interessierend herausgegriffen wird. Barth vernachlässigt hier freilich, dass sich die zitierten Äusserungen im ersten Teil von Entweder-Oder, also in den Papieren des Ästhetikers A finden, denen im 2. Teil die Papiere des Ethikers B als das «Oder» gegenübergestellt werden. Im ersten Teil findet eine fundierte Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik statt.

In den zwanziger Jahren entstand eine Bewegung, die sich gegen die Romantiker und auch Beethoven wandte, und Mozart höher stellte als diesen. Die Jugendbewegung strebte nach echter Bildung an Stelle von angeberischer Halbbildung. Man wollte lieber einfache Sätze aus dem Zupfgeigenhansl selbst musizieren, als im Konzertsaal grosse Gefühle konsumieren. Dass Barth seiner Mozartverehrung durch gelegentliche Seitenhiebe auf Beethoven Nachdruck verschaffte, passt gut in jene Zeit, in der er sich vom alten Marburger zum dialektischen Theologen und damit von einer Mozart-*und*-Wagner zu einer Mozart-*allein*-Bewegung entwickelte. Im übrigen trauert heute niemand den damals zerdepperten Beethoven-Totenmasken, jenen Kultgegenständen auf den Klavieren bürgerlicher Wohnstuben nach, die doch nur den Blick auf den wirklichen Beethoven verstellten, das wirkliche und genauere Hören auf seine Musik verhinderten.

Eine hochinteressante Parallele zu Barths Mozart-Passion findet sich in Hermann Hesses Roman «Der Steppenwolf» 1927. Harry Haller, der Held dieses Entwicklungsromans, lebt im Zwiespalt. Einerseits ist er von seiner bürgerlichen Herkunft bestimmt. Er liest Goethe, liebt klassische Musik, hasst aber in romantischer Technikfeindlichkeit das Grammophon. In Kneipen sucht er nachts den Ausgleich zu seiner ordentlichen Tagesexistenz. Er lernt den Jazztrompeter Pablo und dessen Geliebte, die Bardame Hermine kennen. Den beiden gelingt es, den verklemmten Spiesser ein wenig zu lockern. Da Hesse bei einem C. G. Jung-Schüler in Therapie war, darf man hier mit Jung'schen Kategorien deuten. Harry lernt seine *anima*, den verdrängten Schatten seines Selbst zu akzeptieren. Er kann sich von den quälenden Versuchen, den Steppenwolf in sich zu dressieren, freimachen. In einer Rauschgiftorgie gelangt der Roman an sein Happy-End. Da in des Menschen Brust nicht zwei, sondern viele Seelen wohnen, öffnet die Droge im «magischen Theater» der Seele viele Türen. Harry wird dahinter mit tödlichem Aggressionstrieb, mit hemmungsloser Libido, aber auch mit Sehnsucht nach Ordnung und Selbstberherrschung konfrontiert. Die Führung durch dieses Labyrinth der Seele hat Mozart übernommen, der als einer der Göttlichen aus den Eiseskälten des Weltraums herab- und hereingekommen ist. Mozart, der Psychagoge, lehrt den Armen, sich mit Galgenhumor in die Unzulänglichkeiten des Grammophons, der Jazzmusik, überhaupt seines ganzen Lebens zu schicken. Auf diesem Weg zum Selbst muss der alte Mensch sterben. Mozart motiviert Harry, seiner Hinrichtung zuzustimmen. Er wird aber zum ewigen Leben verurteilt. Nur die Strafe des einmaligen Ausgelachtwerdens kann ihm nicht erlassen werden. Das vernichtende Gelächter wird zur Befreiung, sobald man selbst einstimmen kann, und das alles im Namen Mozarts. Stimmt nicht im übrigen das Ausge-

lachtwerden zu Barths Gedanken vom Bösen als dem Nichtigen? Man kann Mozart als den Unvergleichlichen, ja als den Erlöser in biblischen und psychologischen Kategorien beschreiben.

Auf Ihrer Einladung finden Sie ein sehr übereilt formuliertes Thema für mein Referat: «Spiegel des Ewigen».[45] Damit wird suggeriert, man könne Barth und Tillich unter einen Hut, unter eine Überschrift bringen. Das lässt sich nun korrigieren durch die Neuformulierung des Themas: «Theologische Existenz angesichts der Grenze und auf der Grenze.» Beide, Barth und Tillich, stellen im Rahmen unserer Fragestellungen den Begriff der Grenze in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Doch machen sie recht unterschiedlichen Gebrauch von ihm. Tillich hat seine Autobiographie «Auf der Grenze» betitelt, um dann aufzufächern: auf der Grenze von Theologie und Philosophie, von Religion und Kultur, Christentum und Sozialismus. Er versteht sich als Grenzgänger, verweist aber im Schlusskapitel auf die Endlichkeit und Begrenztheit aller Grenzgängerei. Barth sieht Mozart im Wissen um und Bejahen der Todesgrenze in Freiheit spielen und möchte es ihm nachtun. Das ist etwas anderes!

Dennoch sei zum Schluss – hoffentlich nicht zu gewaltsam – so etwas wie eine Synthese versucht. Ich brauche dazu eine Identifikationsfigur. Mein Kronzeuge ist Eduard Mörike. Der Pfarrer und Dichter dürfte ebenfalls ein Grenzgänger gewesen sein, der zwischen Religion und Kultur pendelte. Man hat ihm nachgesagt, er habe in seiner Novelle «Mozart auf der Reise nach Prag» heimlich sein Selbstporträt gezeichnet, und nicht von ungefähr hält Barth ihm vor[46], er habe seinem Mozart zu viel Interesse an Landschaften, Gärten, Architektur, überhaupt an Bildung und Kultur angedichtet. Aber eben mit dieser Kultur bekommt er die Grenze zu Gesicht, und ich meine, auch er gewinnt Freiheit aus ihrer Bejahung. Vor diese letzte wirkliche Grenze führt Mörike zuletzt seinen Mozart, sich selbst und den Leser. Daher stelle ich nun das Gedicht, mit dem Mörike seine Novelle beschliesst, auch an den Schluss meines Referates:

[45] Im vollständigen Wortlaut «Spiegel des Ewigen – Karl Barth über Mozart und Paul Tillich über Bildende Kunst».

[46] Vg. K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, 25f.

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiss, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rösslein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!

Jörg V. Sandberger, Münster