

Jan Brachmann

Die heilige Stille.

Zur religiösen und anthropologischen Dimension der Sprachlosigkeit in der Metaphysik der absoluten Musik

„Eine Melodie trägt oft weiter als alles andere“ – „Eine Sprache sprechen, die alle verstehen“ – „Klänge schlagen Brücken in die Unendlichkeit“ – mit solchen oder ähnlich lautenden Sentenzen wirbt gegenwärtig ein großes Berliner Orchester auf Plakaten an allen Orten der Stadt um neue Konzertbesucher. Es fällt nicht schwer, diese „Slogans“ als Paraphrasen des Satzes, „Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an“, zu lesen. Wer mit offenen Augen und Ohren durchs Leben geht, kann diesem „werbewirksamen“ Satz heute in mannigfacher Gestalt begegnen: bei einer harmlosen Plauderei im Fernsehen; als Motto im Feuilleton oder als Titel jener sogenannten kleinen „Geschenkbücher“, die, Lebenshilfe versprechend, in einer säkularen Gesellschaft das Erbe der Erbauungsliteratur angetreten haben. Ich selbst hörte ihn vor einiger Zeit in der Festrede einer oberösterreichischen Landespolitikerin – allerdings in einer charakteristischen Modifikation: „Musik als Sprache des Unsagbaren ist ein Bestandteil unserer kulturellen Identität“.

Bildungsbürgerliche Sonntagsrhetorik, wird man zunächst meinen. Vielleicht mag das stimmen. Aber die Trivialität hört auf, wenn die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit, über Musik zu reden, zu einer Selbstverständlichkeit in der Musikwissenschaft wird¹, wenn die Sprache des Unsagbaren oder die Sprachlosigkeit selbst Wissenschaftlern als das Wesen der Musik schlechthin erscheint – jenseits von Kultur und von Geschichte. Denn: das Unaussprechliche als Absolutes und Schlechthiniges gibt es nicht, jedenfalls nicht als für den Wissenschaftler ausweisbare Wirklichkeit. Das Unaussprechliche als „das ganz Andere“ zur Sprache ist immer korrelativ zum jeweiligen Sprachbegriff, und dieser wiederum ist Ausdruck einer konkreten soziokulturellen Wirklichkeit.² Wird schließlich „die“ Musik mit dem Prädikat der „Sprache des Unsagbaren“ versehen, muß man also den kulturellen Bezugsrahmen dieser Prädikation bestimmen, damit sie ihren Sinn behält. Alles andere wäre naive Musik-Ontologie, gar verkappte Musik-Theologie oder unverbindlicher Feuilletonismus.

Als „Sprache des Unsagbaren“ im emphatischen Sinne taucht die Musik erst um 1800 bei den Frühromantikern auf. Und der eingangs paraphrasierte Satz geht ja auf E. T. A. Hoffmann zurück. Kern dieser „Metaphysik der absoluten Musik“ ist nicht

¹ Schon Eduard Hanslick verlieh im Vorwort zur 9. Auflage seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* der Unmöglichkeit, „Musik mit Worten zu schildern“, den Status des Prinzipiellen und machte ihn zum „negativen Hauptsatz“ seiner Musikästhetik. Vgl. Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen*, Text nach der 15. Aufl. hrsg. v. Klaus Mehner, Leipzig 1982, S. 34f.

² Vgl. Peter L. Berger: *Sehnsucht nach Sinn. Glauben in einer Zeit der Leichtgläubigkeit* (1992), Frankfurt a. M. ³1996, S. 140.

nur der Anspruch der Autonomie wortloser Musik, sondern ihre absolute Überlegenheit über alle anderen Gattungen von Musik, von Kunst, über die Verbalsprache als Kommunikations- und Erkenntnisorgan, ihr Anspruch – nach Novalis – eigentliche Musik zu sein.

Über diesen Anspruch ist die Musikwissenschaft zumeist sehr erfreut und begrüßt ihn als Zu-sich-selbst-Kommen der Musik, als Etablierung einer eigenständigen musikalischen Logik³ und vollkommenen Autonomie. Zwar weiß man natürlich, daß die eigenständige Logik des „Reinmusikalischen“ nur aus dem Boden einer engen Annäherung von Musik und Sprache „in der Sphäre der Religion“⁴ erwachsen konnte; und ebenso wird gerne zugestanden, daß die Unendlichkeitsfrömmigkeit und Gefühlstheologie Schleiermacherschen Gepräges und die mit ihr verbundene Idee einer „Kunstreligion“ die eigentliche Basis der überlegenen „Autonomie“ der „reinen Tonkunst“ bilden.⁵ Doch dies ausdrücklich zum Problem zu machen, wie es nach dem kulturellen Kollaps von 1918 bei vielen Theologen geschehen ist⁶, gilt der Musikwissenschaft noch immer als historiologisch unstatthaft⁷ und außerdem sei es für die Erkenntnis des autonomen Kunstcharakters der Werke nicht von Belang.

Ich glaube dies nicht. Denn der Kunstcharakter erschöpft sich nicht nur in Form und Faktur der Werke, sondern umfaßt auch die gesamte Fülle jener Motive, durch die Musik mit emphatischer Relevanz aufgeladen und für Menschen bis heute zu einem eminenten Gegenstand der Beschäftigung und Auseinandersetzung wird. Und deshalb will ich an dieser Stelle bewußt nach einigen Wurzeln dieser sakral aufgeladenen Unaussprechlichkeit fragen, will also Ludwig Tiecks berühmten Satz, „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus offenbarte Religion“⁸, ernstnehmen, von ihm – als historischem Einsatzpunkt – die Geschichte von Musik und Unaussprechlichkeit zurückverfolgen und seine Konsequenzen kritisch andeuten. Eine Zusammenführung zweier großer Fragerichtungen der Musikwissenschaft bietet sich hier an: *Musik und Sprache* und *Musik und Religion*. Hier, im Phänomen der Unaussprechlichkeit, besitzen sie einen sachgemäßen Konvergenzpunkt. Dieses Phänomen verbindet – unter bestimmten historischen und kulturellen Konstellationen – das Reden über die Musik, das Reden über Gott und das Reden über die menschliche Innerlichkeit miteinander. Somit wird eine bestimmte Gestalt von Religiosität als kultureller Bezugsrahmen der Idee von der Autonomie sprachloser Musik sichtbar.

³ Vgl. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik* (1978), Kassel u. a. ⁴1994, S. 83.

⁴ Gunther Scholtz: *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981, S. 24.

⁵ Vgl. u. a. Wilhelm Seidel: *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in: *Musik und Religion*, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, S. 91–114.

⁶ Stellvertretend für viele nur zwei Titel: Emil Brunner: *Die Mystik und das Wort. Der Gegensatz zwischen moderner Religionsauffassung und christlichem Glauben dargestellt an der Theologie Schleiermachers*, Tübingen ²1928 und Friedrich Gogarten: *Illusionen. Eine Auseinandersetzung mit dem Kulturidealismus*, Jena 1926.

⁷ Vgl. Dahlhaus, S. 91.

⁸ Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Phantasien über die Kunst* (1799), Stuttgart 1973, S. 107.

Der Religionswissenschaft ist dieses Phänomen seit langem bekannt als *sanctum silentium* – als „heiliges Schweigen“ oder „heilige Stille“, wobei es sich noch vielfältig nach Motiven und Funktionen typologisieren läßt (Askese, Reinigung, Geheimhaltung, Erkenntnis) und keineswegs auf „Schweigen“ und „Stille“ im alltäglichen Wortsinne beschränkt bleibt.⁹ Überdies ist natürlich nicht jedes Schweigen ein „*sanctum silentium*“, sondern kann vielmehr auch Ausdruck einer besonders innigen Kommunikation im Alltag sein. Ich will im folgenden keine „Phänomenologie oder Typologie des Schweigens“ liefern, sondern nur eine kleine Auswahl treffen und vorschlagen, absolute Musik, die sich bei den erwähnten Autoren als eine dezidiert sprachlose Musik und als explizit religiöse Offenbarung bekundet, diese absolute Musik also als *sanctum silentium*, als Erscheinungsform der heiligen Stille zu interpretieren. Dies soll unter drei Aspekten geschehen:

1. die Präsenz Gottes in der Absenz von Sprache und der uneigentliche Charakter allen Redens von Gott oder von der Musik;
2. Sprache des Herzens und Logik des Herzens: christlicher Glaube und wortlose Erkenntnis;
3. Unendlichkeitseuphorie als akosmische Sprach- und Weltflucht: absolute Musik als nach-kopernikanische Kosmologie.

Was sich dabei zeigen soll, ist eine Dekontextualisierung und Neu-Instrumentalisierung von bereits existenten Theologemen um 1800, wobei deren ehrwürdige geschichtliche Herkunft latent als Legitimationsquelle und Bezugsrahmen der eigenen Musikkonzepte vorausgesetzt wird.

I.

Die Texte der Frühromantiker sind voll von Versicherungen, daß es sich nicht angemessen über Musik reden ließe, daß die Worte viel zu arm für ihre Wunderhaftigkeit seien, daß die unbeschreibliche Musik sich jenseits der Verbalsprache befinde oder einer Sprache angehöre, die wir – so Wackenroder – im ordentlichen Leben nicht kennen.¹⁰ Jeder, der mit diesen Texten etwas vertraut ist, weiß, daß dieses Eingeständnis der Vergeblichkeit allen Redens über Musik niemanden daran hindert, es mit staunenerregender Sprachgewalt dennoch zu tun. Ja, man gewinnt den Eindruck, die Behauptung der Armut der Sprache setze eigentlich erst ihren ganzen Reichtum frei – eine paradoxe Situation. Carl Dahlhaus¹¹ hat bereits darauf hingewiesen, daß dieses auswuchernde Poetisieren über Musik nicht als Behauptung der Literarisierbarkeit absoluter Musik mißverstanden werden dürfe. Alles Reden über Musik hat für die Frühromantiker uneigentlichen Charakter, verbleibt im bloß Metaphorischen, in einem systembedingt-unaufhebbaren Als-Ob. Auf der Seite der Eigentlichkeit hingegen steht die Musik. Sie ist das wahre Sein. Gegenüber ihrer ontologischen

⁹ Grundlegend ist hier immer noch die Arbeit von Gustav Mensching: *Das heilige Schweigen. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung*, Gießen 1926; ferner: *Das Schweigen und die Religionen*, hrsg. v. Raimund Sesterhenn, München u. Zürich 1983.

¹⁰ Tieck u. Wackenroder, S. 67.

¹¹ Dahlhaus, S. 85.

Würde ist alle Sprache bloße Rhetorik. Alles Wort ist nur ein Gleichnis, denn: Musik ist eine Sprache über der Sprache.

Dies aber ist, sprachstrukturell, exakt das Verfahren, mit dem Negative Theologie und Mystik in Europa seit Jahrhunderten arbeiten. Die Texte etwa von Dionysius Areopagita¹² oder Johannes Scotus Eriugena¹³ folgen, wenn sie vom Reden über Gott handeln, genau dem selben Sprachprinzip, wie die Texte der Frühromantiker über die Unbeschreiblichkeit der Musik. Wenn man über Gott in der menschlichen Sprache reden oder schreiben will, so sei dies nur in Antinomien oder Paradoxien möglich. Logik und Kategorienlehre werden hierbei gründlich ad absurdum geführt, und alle Ausdrücke haben nur noch uneigentlichen Charakter, sind bloße Metaphern im Angesicht des *deus ineffabilis*, des prinzipiell unaussprechlichen Gottes. Seine Unaussprechlichkeit wird demonstriert, indem man die Negation verbalsprachlicher Gesetzmäßigkeiten möglichst beispielreich zelebriert. Dabei geschieht ein Doppeltes: Zum einen wird die Sprache aus dem Korsett der Gegenständlichkeit, der aristotelischen Logik und Kategorienlehre befreit und entfaltet einen wahrhaft ekstatisch-berauschenden Reichtum. Nicht umsonst zählen gerade die Mystiker zu den großen Sprachschöpfern. Der Preis allerdings für diese Freiheit der Sprache ist ihre Verbannung in die prinzipiell unerlösbare Uneigentlichkeit, in ihre unentrinnbare Profanität: Sprachkritik im Medium der Sprache, die den eigentlichen Mißstand, den sie kritisiert, nur zum Schein negiert, um ihn statt dessen desto nachdrücklicher affirmativ zu zementieren. Denn ursprünglich wohnte die Gotteserfahrung des Juden und Christen dem Wort auf innigste Weise ein. Die Bibel legt davon vielfach Zeugnis ab. Genaugenommen ist es also der Protest gegen die theologische Orientierung an hellenistischen Denk- und Sprachnormen, gegen die metaphysische Überfremdung der dialogisch-persönlichen Gottesbeziehung, der sich in der Tradition der Negativen Theologie bekundet, ohne daß diese sich von grundsätzlich metaphysischen Denkfiguren freimachen könnte.

Diese Traditionslinie ist in Europa nie abgerissen; sie reicht bis ins neunzehnte Jahrhundert und darüber hinaus. „*Gott ist das große Schweigen, / Der Schöpfung stummer Sinn. / Es neigen sich und steigen / Die Sterne durch ihn hin.*“, dichtete Hermann Claudius am Ende des letzten Säkulums. Und noch 1952 vertonte Christian Lahusen folgende Zeilen Hans von Heukelums: „*Was zu benennen ich kaum mich getraue, / da sich das Tiefste den Worten entzieht, / was ich im innersten fühle und schaue, / rein offenbart es ein wortloses Lied.*“

Diese Paradoxie eines Liedtextes über ein wortloses Lied schlägt die Brücke von der Negativen Theologie zur Metaphysik der absoluten Musik. Der *deus ineffabilis* der Negativen Theologie und die *musica ineffabilis* in der Metaphysik der absoluten Musik gründen nämlich in ein und demselben Problem: einem engen und reglementierten Sprachbegriff als der eigentlichen Kehrseite der angeblichen Un-

¹² Dionysius Areopagita: *Mystische Theologie und andere Schriften, mit einer Probe aus der Theologie des Proklus*. Aus dem Griechischen übersetzt, mit Einleitung und Kommentar versehen v. Walter Tritsch, München-Planegg 1956.

¹³ Vgl. Buch III, Kap. 4 in: Johannes Scotus Eriugena: *Über die Einteilung der Natur*. Übers. v. Ludwig Noack (1874), Hamburg³1994, besonders S. 264.

aussprechlichkeit. Der Abwehrkampf, der hier zum einen gegen den fortschreitenden Aristotelismus und Rationalismus in der Theologie, zum anderen gegen die neuzeitliche Verengung dessen, was Sprache alles sein kann, gegen rationalistische Verknöcherung und rücksichtslose Instrumentalisierung geführt wird, dieser Abwehrkampf erfolgt auf so fatale Weise, daß er die Gräben – etwa zwischen Musik und Sprache – nicht mehr überwinden kann, sondern verhängnisvoll vertieft. Bis ins Extrem sakral aufgeladen wird die Musik zu dem „ganz Anderen“ gegenüber der Verbalsprache, die somit der unaufhaltsamen Profanierung verfällt. Die Metaphysik der absoluten Musik erscheint als moderne Gestalt der Negativen Theologie, in der die Sprache den Preis für die Macht und Herrlichkeit der Musik zu zahlen hat.

Deutlicher jedoch als alle literarischen Texte jener Zeit zeigt eine musikalische Komposition, daß die wortlose Musik im Bewußtsein der Zeit nun vollkommen in der Lage war, an die Stelle des *sanctum silentium* zu treten, d. h. jene heilige Stille zu sein, in der sich theologisch und liturgisch die Theophanie ereignet: Beethovens *Missa solemnis*. Mit dem eigenartigen Praeludium vor dem Benedictus (und dem anschließenden „*jubilus sine verbis*“ der Solovioline) hatte Beethoven den musikalischen Präzedenzfall einer pausenlos durchkomponierten Aufeinanderfolge von Sanctus und Benedictus in der Meßvertonung geschaffen. Auf dem kultischen Höhepunkt der Messe, der Wandlung von Brot und Wein in Blut und Leib Christi, war es seit etwa dem 7. Jahrhundert in der katholischen Liturgie Brauch, absolute Stille zu halten.¹⁴ Dieser Brauch, ererbt aus spätantiken Mysterienkulten, entsprach zugleich der Ineffabilitätstheologie und der Auffassung des *sanctum silentium* als Theophanie. In der Stille der Konsekration sei der heilige Geist selbst anwesend und lasse den Priester verstummen. Auf dem Höhepunkt der Messe nun geht Beethoven von der textgebundenen zur „absoluten“ Musik über und übernimmt es damit selbst, auf „reinmusikalische“ Weise Form und Zeit des Transsubstantiationsmysteriums zu definieren – in einem Werk, das immerhin für die Ordinierung des Erherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz vorgesehen war. Man kann daher wohl Kurt von Fischer durchaus rechtgeben, wenn er behauptet, daß die Solovioline mit ihren wortlosen Melismen im folgenden Benedictus die Präsenz des Erlösers symbolisiere,¹⁵ die Inkarnation als Theophanie gleichsam musikalisch vollziehe, weil das *sanctum silentium* als Ausdruck der unmittelbaren Anwesenheit Gottes ohnehin schon in der „absoluten Musik“ als sprachloser Musik angelegt war. Noch 1896 sprach Heinrich von Herzogenberg von „*jener himmlischen Geige, die über das ‚Benedictus qui venit in nomine Domini‘ die ganze Fülle des Unsagbaren ausgießt*“.¹⁶ Absolute Musik hatte den *deus ineffabilis* zum Klingen gebracht.

¹⁴ Vgl. Odo Casel: *Das christliche Opfermysterium. Zur Morphologie und Theologie des eucharistischen Hochgebetes*, Graz 1968, S. 554.

¹⁵ Kurt von Fischer: *Missa solemnis op. 123*, in: Beethoven. Interpretationen seiner Werke, hrsg. v. Albrecht Riethmüller u. a., Bd. 2, Laaber² 1996, S. 245.

¹⁶ Heinrich von Herzogenberg: *Bemerkungen zum Streit um das Wesen kirchlicher Musik*, in: Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1 (1896), S. 9–15, Zitat S. 12.

II.

1746 schrieb der einflußreiche Ästhetiker Charles Batteux den Satz: „*Le cœur a son intelligence indépendante des mots; et quand il est touché, il a tout compris*“¹⁷ – „Das Herz besitzt ein Erkenntnisvermögen, unabhängig von Worten, und sobald es ange-rührt worden ist, hat es alles verstanden“. Dieser Satz, aus seinem Buch *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, steht in einem Kapitel, das sich mit der Sinnhaftigkeit und Daseinsberechtigung wortloser Instrumentalmusik befaßt. Ein bemerkenswerter Satz: Die Logik und das Erkenntnisvermögen des Herzens sind es, die – fernab aller bloßen Gefühlsästhetik also – die Logik wortloser Musik abstützen sollen: *l'intelligence du cœur, indépendante des mots*. Musik – Sprache des Herzens, unabhängig von Worten.

Diese Argumentationsstrategie setzt die ganze christliche Tradition religiöser Innerlichkeit, namentlich des Herzens als Erkenntnisorgan der Offenbarung Gottes in Christus, des Herzens als Zentrum und Organ des Glaubens voraus. Die Liebe als Fundament des Glaubens und Ausdruck des grenzenlosen Gehorsams gegenüber Gott ist immer zugleich auch ein Denken, ein Erkennen. Christlicher Glaube ist, nach eigenem Zeugnis (vgl. etwa Matth. 13, 15 oder Röm. 10, 10), ein *corde intellegere*, – eine *intelligence du cœur*. Dem *corde intellegere* entspricht schon sehr früh ein „mit dem Herzen Singen, Beten, Sprechen oder Hören“. Schon bei Paulus taucht die bekannte Formulierung des „*Singens in euren Herzen*“ (Eph. 5, 19 und Kol. 3, 16) auf, aus dem später in den Psalmkommentaren der Kirchenväter ein *corde canere* wurde. Bald darauf aber beginnt die Ineffabilitätstheologie, die Theologie des unaussprechlichen Gottes, sich dieses Singens und Betens mit dem Herzen zu bemächtigen. In seinen *Enarrationes in psalmos* redet bereits Augustinus vom „*Gebet, das ohne Laut im Innern des Herzens verrichtet wird*“.¹⁸ Die Stimme des Herzens erscheint nun als die aufrichtigste, authentischste Stimme des Menschen vor Gott, eine Stimme, die der Worte nicht bedarf und im äußeren Schweigen verharren kann: emphatische Unmittelbarkeit von Herz zu Gott. Erst recht aber mußte diese Theologie der Unaussprechlichkeit eine Praxis des textlosen, melismatischen Singens rechtfertigen können: des *jubilare sine verbis*.¹⁹ Bei Augustinus verbinden sich das *corde canere* und das *jubilare sine verbis* unauflöslich miteinander: das Singen mit dem Herzen ist ein Singen ohne Worte, und das Singen ohne Worte kann nur im Herzen entspringen. – „*Und für wen geziemt sich diese Jubilatio mehr, als für den unaussprechlichen Gott?*“, fragt der Kirchenvater selbst.²⁰

Dies alles gehört zu den mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen einer *intelligence du cœur, indépendante des mots*, die nun plötzlich das Fundament einer sprach-

¹⁷ Charles Batteux: *Les beaux-arts, réduits à un même principe*, Paris 1746, S. 268f.

¹⁸ Aurelius Augustinus: *Die Auslegung der Psalmen*. Ausgewählt und übertragen von Hugo Weber, Paderborn 1955, S. 7.

¹⁹ Vgl. Walter Wiora: *Jubilare sine verbis* (1962), in: *Historische und systematische Musikwissenschaft*. Ausgewählte Aufsätze von Walter Wiora, hrsg. v. Hellmut Kühn u. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1972, S. 130–154.

²⁰ Aurelius Augustinus: *Enarrationes in psalmos*, zu Psalm 32, zit. nach Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien I*, Hildesheim⁴ 1962, S. 37.

losen Musik bilden soll. In Deutschland zudem noch gewaltig durch den Pietismus verstärkt, bereitet dieses religiöse Unmittelbarkeitsstreben „von Herz zu Gott“ den Boden für das empfindsame „von Herz zu Herz“. Damit jedoch tritt eine Akzentverlagerung ein, die nichts verblüffender belegen kann, als Goethes Brief an Lavater vom 20. 9. 1780: „*Hab ich dir das Wort individuum est ineffabile, woraus ich eine Welt ableite, schon geschrieben?*“²¹ Aus dem deus ineffabilis ist hier das Individuum ineffabile geworden. Das Prädikat Gottes ist ganz auf den Menschen übergegangen und dient nun zur Ableitung, zur metaphysischen Deduktion der ganzen Welt daraus. Die Unaussprechlichkeit wird selbstbezüglich, das menschliche Individuum gewinnt mehr und mehr theomorphe Züge. Die Sakralisierung des modernen Subjekts und seines Herzens erfolgt um 1800 aus zwei Richtungen: indem sich die Ästhetik immer mehr auf die Theologie zubewegt (Tieck/Wackenroder) und indem sich die Theologie immer mehr der Ästhetik annähert. Schleiermachers Theologie des frommen Gefühls als dem „*Sinn und Geschmack fürs Unendliche*“²², die bei ihm mehrfach in der heiligen Stille der Musik als der Sprache des Unaussprechlichen mündet, kennt im Grunde kein eigentliches göttliches Gegenüber des Menschen mehr. Sein „*frommes Gefühl*“ bleibt in sich selbst gefangen, eine unmittelbare Selbstreflexion, wie Karl Barth²³ später kritisch analysierte. So wird die Sprache des Herzens am Ende zum partnerlosen Monolog des absoluten Ichs mit sich selbst. Schleiermachers Gefühlstheologie und die absolute Musik konvergieren im gleichen Dilemma: einer theomorphen Autoreferentialität und Ineffabilität, durch die eine dialogische Kommunikation erheblich gefährdet wird und der Mensch in eine Rolle gerät, die er auf Dauer nicht auszufüllen, nicht zu bewältigen vermag, wenn er sie tatsächlich ernst nimmt.

Was der Theologe Schleiermacher nicht expressis verbis auszusprechen wagte, was aber als letzte Konsequenz seiner Theologie erscheint – bei Wackenroder und Tieck ist es zu lesen: „*unser jauchzendes Herz hört nur den Triumphgesang seiner eigenen Vergötterung und unter dem Triumph nicht die Klagen, das Schelten, den Neid, die jammervolle Sprache so mancher erdgeborener Kreaturen*“.²⁴ Und in einem Brief des fiktiven Tonkünstlers Joseph Berglinger heißt es über die Kunst: „*Kein Wesen verdichtet so die Geistes- und Herzenskraft des Menschen in sich selber und macht ihn so zum selbständigen menschlichen Gott!*“²⁵ Berglinger selbst wird mit seiner fortschreitenden Vereinsamung²⁶ den Preis für diesen Theomorphismus zahlen müssen und damit das Vorbild für so viele seiner nicht-fiktiven Nachfolger abgeben. Die bestürzende Reduktion lebendiger Zwischenmenschlichkeit durch eine „Kommuni-

²¹ Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abtheilung, Bd. 4, Weimar 1889, S. 300.

²² Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Über die Religion* (1799), Stuttgart 1969, S. 36.

²³ Karl Barth: *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1961, S. 418f.

²⁴ Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 95.

²⁵ Ebda., S. 89.

²⁶ Vgl. Max Becker: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik*, Kassel u. a. 1996, S. 178.

nikation in abstracto“, deren Heiligtum leer bleibt²⁷, durch eine Unmittelbarkeitsempphase, die in die Negation einer sprachlich vermittelten Lebenswelt mündet – sie hat ihren Grund in der Überforderung, die entsteht, wenn diese theomorphen Konzeptionen menschliche Lebenswirklichkeit werden sollen. Diese Überforderung ist am Ende unaushaltbar, und so folgt dem Triumphgesang der eigenen Selbst-Vergötterung nur wenige Jahrzehnte später „die Sehnsucht nach dem großen Untergang“ (Lenau), die Götter-Dämmerung, auf dem Fuße.

III.

Keineswegs in zufälliger Korrespondenz zu Schleiermachers Bestimmung von Religion als dem „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“ findet sich, etwa bei E. T. A. Hoffmann, gleichzeitig die Behauptung, Musik sei „die romantischste aller Künste, [...] denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.“²⁸ Mit dem Stichwort „das Unendliche“ taucht – was zunächst noch befremden mag – ein dritter Aspekt der verbalen Sprachlosigkeit „absoluter Musik“ auf. Eine wahre Euphorie des Unendlichen durchzieht das damalige Schrifttum über Musik, eine Übersteigerung desselben zum Heilig-Eigentlichen, als deren Konsequenz sich ein unheilbarer Riß zwischen Endlichem und Unendlichem, die radikale Abwertung und Verdrängung der Endlichkeit, menschlicher Endlichkeit wohlgermerkt, ergibt. „Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, [...] hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!“²⁹ Wortlose Musik erscheint als das Tor, durch das der Mensch dem irdischen Staube, dem Käfig seines Leibes und der Sprache entfliehen kann, um in einer unio mystica mit dem Göttlich-Unendlichen eins zu werden. Weltflucht und Sprachflucht fallen hier zusammen. Ziel ist eine Entgrenzung des Mensch-Seins, nicht auf ein temporäres Anders-Sein hin, sondern auf ein absolutes Eigentlich-Sein kat'exochen.

Man könnte leicht geneigt sein, diese große Sehnsucht nach dem Unendlichen, die ihren Ausdruck wiederum in der Sprachlosigkeit findet, für eine anthropologische Konstante zu halten, für etwas Allgemeinmenschliches, bei allen Völkern und zu allen Zeiten anzutreffen. Allein sie ist es nicht. Vielen Völkern und Kulturen ist sie entweder grundsätzlich fremd, oder die Vorstellung einer für sich bestehenden Unendlichkeit verbindet sich für sie mit der Negation ihres Lebensraumes, nahezu also mit dem Grauensvoll-Chaotischen. Das war selbst für „die alten Griechen“ so, die sich das Unendliche (apeiron) nur im Verbund mit dem Endlichen (peras) denken konnten. Allein für sich genommen, hätte es keinen Bestand, würde ihm jegliche kosmische Qualität fehlen. Und „Kosmos“ war nun einmal der Gegenbegriff zu „Chaos“. Die romantische Übersteigerung des Unendlichen zum Heilig-Eigentlichen und die Aus-tilgung der Endlichkeit war den Griechen fremd. Noch für unsere Alltagserfahrung

²⁷ Christian Kaden: „Aufbruch in die Illusion“. *Kommunikationsstrukturen in der Musik des späteren 18. Jahrhunderts*, in: ders.: *Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß*, Kassel u. a. 1993, S. 140–156, Zitat S. 144.

²⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Beethovens Instrumentalmusik*, in: ders.: *Fantasiestücke in Callots Manier (1814/15)*, Berlin 1976, S. 49.

²⁹ Ludwig Tieck u. Wilhelm Heinrich Wackenroder, S. 86f.

gilt, daß unser Lebensraum, sofern er bedeutsam, sinnerfüllt ist und Orientierung bieten soll, ein endlicher Raum ist, ein quasi schalenartiger.³⁰

Woher kommt also die romantische Umwertung der Unendlichkeit, die – mit antiken Begriffen gemessen – einer Aufhebung des Kosmos gleichzusetzen ist? Ich vermute, sie hat damit zu tun, daß um 1800 der Kosmos bereits aufgehoben war und daß diese Erfahrung erst unter den Konditionen einer zusätzlichen Glaubenskrise – dem Zweifel an einem persönlichen Gott – etwas so Aufdringliches gewonnen hat. Martin Buber³¹ sprach einmal davon, daß durch die kopernikanische Lehre der Kosmos als *Welt haus* zerstört worden sei. Die von allen Seiten hereinbrechende Unendlichkeit des *Alls* habe es nicht mehr erlaubt, den Kosmos als *Haus* des Menschen zu denken; damit habe der Mensch seine Heimat, sein Zuhause verloren. Die Rede vom Haus ist mehr als eine schöngeistige Metapher. Für viele Kulturen läßt sich die Gleichsetzung von Kosmos und Haus belegen, erweitert übrigens durch die Gleichsetzung mit Leib und – das ist das Entscheidende – mit dem Wort.³² Von Blaise Pascal stammt der berühmte Satz: „*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie*“³³ – „*Das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume macht mir Angst*“, ein Satz aus seinen *Pensées*, unter der Kapitelüberschrift *la misère de l'homme sans dieu*. Unendlichkeit wird als Schweigen erfahren und ist unter der Kondition der Gottlosigkeit angstausslösend. Um 1800 gibt es ebenfalls künstlerisch geformte Zeugnisse solcher Angsterfahrungen, etwa in den *Nachtwachen* des Bonaventura oder in deren literarischem Vorbild, dem *Siebenkäs* von Jean Paul. Das Grauen vor der gottlosen Unendlichkeit des *Alls* und seinem eisigen Schweigen ist die Kehrseite jener musikalischen Unendlichkeitseuphorie. Wenn Novalis³⁴ davon spricht, daß in der allgemeinen und unbestimmten Sprache der Musik den Geist ein *vaterländisches* Gefühl überkomme und er wähne, auf kurze Augenblicke in seiner *Heimat* zu sein, so wird die Aufgabe der absoluten, vom Worte abgelösten Musik deutlich: Sie ist der Versuch eines *Hausbaues* des Menschen in der Ahnung seiner Heimatlosigkeit inmitten eines Kosmos, der keiner mehr war. Musik sollte die Unendlichkeit *wohnlich* machen, ihr eisiges Schweigen durchwärmen, das in seiner Gottlosigkeit grauenvoll gähnende Nichts in eine heilige Stille verwandeln. Unpoetischer und in einem mehr soziologischen Vokabular ausgedrückt: Absolute Musik sollte lebensbedrohliche Anomie³⁵ in beglückende, aushaltbare Transzendenz verzaubern. Nach der Entsakralisierung des Kosmos sollte das Akosmische schlechthin, die absolute Unendlichkeit resakralisiert werden: absolute Musik als Versuch einer Kosmologie in einer nachkopernikanischen Welt.

³⁰ Vgl. hierzu vor allem Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane* (1957), Frankfurt a. M. 1990; Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.

³¹ Martin Buber: *Das Problem des Menschen* (1948), Heidelberg⁵ 1982, S. 22.

³² Vgl. Eliade, S. 150ff. u. Bollnow, S. 278ff.

³³ Blaise Pascal: *Pensées/Les Provinciales*, Paris 1995, S. 85 (Fragment 206/201).

³⁴ Johannes Brahms notierte sich dieses bekannte Fragment (das auch Robert Schumann in seinen Schriften paraphrasierte) in seiner Sammlung *Des jungen Kreislers Schatzkästlein*, hrsg. v. Carl Krebs, Berlin 1909, S. 11.

³⁵ Zu dieser Verwendung des Anomie-Begriffes vgl. Peter L. Berger: *Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft. Elemente einer soziologischen Theorie* (1973), Frankfurt a. M. 1988, S. 22.

