

„FREIE ZUNEIGUNG“

Über Karl Barths Verhältnis zu Mozart

„Und wenn es nun doch nur eine freie Zuneigung und kein ‚legitimes Verhältnis‘ gewesen wäre ...?“ Mit dieser scherzhaften Frage hat K. Barth sich dem Zwang zu entziehen versucht, unter den er sich durch die von dem Musiker J. Uhde geäußerte Vermutung gestellt sah, wonach die Beziehung zwischen seiner Theologie und der Musik Mozarts „etwas Notwendiges und nicht Zufälliges“ sei (J. Uhde, Gedanken über Mozarts Musik in Karl Barths Theologie, Musik und Kirche, 1954, S. 201). Notwendigkeit oder Zufall? Das ist hier die Frage, als abstrakte Alternative formuliert freilich eine ziemlich scholastische Frage. Wie wollen uns ihrer Beantwortung auf spielerisch-experimentelle Weise nähern, indem wir einen Umweg einschlagen: Was wäre, wenn Barths „Bekenntnis zu Mozart“ in erster Linie oder jedenfalls auch als ein „theologisches Selbstbekenntnis“ aufgefaßt würde (vgl. Th. Erne, Barth und Mozart, Zeitschr. f. dialekt. Theologie, 2/1986, S. 245)? Können Barths Aussagen über Mozarts Musik als Aussagen über seine eigene Dogmatik gehört werden oder doch darüber, wie Barth diese gern verstanden wissen wollte? Und, wenn ja: Was sagt Barths Verhältnis zu Mozart dann über seine Theologie aus?

Das hier beabsichtigte Wechselspiel zwischen Barths Theologie und Mozarts Musik setzt voraus, daß da überhaupt etwas verglichen und dann auch ausgetauscht werden kann. Jedoch: Ist Musik nicht Kunst, Theologie hingegen Wissenschaft (wenn überhaupt) – und was haben Kunst und Wissenschaft miteinander zu schaffen?

Nun, man kann auch Musik als „Wissenschaft“ betreiben, nicht nur im Sinne heutiger Musikwissenschaft, die „wissenschaftliche“ Aussagen über Musik zu machen versucht, sondern auch in dem Sinn, daß den musikalischen Werken selber ein „wissenschaftlicher“ Erkenntnisdrang unterstellt wird. Bekanntlich bildete innerhalb des mittelalterlichen Wissenschaftskosmos die Musik eine von den in der „Artistenfakultät“ versammelten sieben „freien Künsten“ (*artes liberales*), wobei kaum zu entscheiden ist, ob „Kunst“, „Handwerk“ oder „Wissenschaft“ die beste Übersetzung für „*ars*“ wäre; so wenig waren die Begriffe damals unterschieden. Und unter den „freien Künsten“ galt die Musik als der Theologie, der „Königin der Wissenschaften“, besonders nahe verwandt. Noch bei Bach, zumal in dessen „spekulativen Spätwerken“, ist ein wissenschaftliches, genauer: theologisches Erkenntnisinteresse der Musik unverkennbar, so in seinen „canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, die

er als Zulassungsarbeit für Mizlers „Societät der musicalischen Wissenschaften“ eingereicht hat (vgl. dazu: G. Zacher, Canonische Veränderungen, Musik-Konzepte H. 17/18: J.S. Bach. Das spekulative Spätwerk, 1981, S. 3ff). Ob man Ähnliches aber auch von Mozarts Musik sagen könnte, darf – trotz der Zauberflöte mit ihrem Freimaurer-Mysterium – bezweifelt werden. Immerhin scheint die mittelalterliche (und auch schon antike) Auffassung von Musik als einer auf Erkenntnis drängenden Wissenschaft auch bei Adorno wieder vorzuliegen, wenn dieser von der „neuen Musik“ schreibt, sie schärfte sich, indem sie „den Widerspruch, in dem sie zur Realität steht, ins eigene Bewußtsein und in die eigene Gestalt auf(nimmt) ..., zur Erkenntnis“; wie auch „schon die traditionelle Kunst ... um so mehr“ erkenne, „je tiefer sie die Widersprüche ihrer eigenen Materie ausprägt und damit Zeugnis ablegt von den Widersprüchen der Welt, in der sie steht.“ (Th.W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Ges.Schr.12, 1975, S. 118f.)

Man kann aber auch den umgekehrten Weg einschlagen und die Theologie als „Kunst“ betrachten. So ist gerade Barths Kirchliche Dogmatik als „Kunstwerk“ (H.U. v. Balthasar) bezeichnet worden, das sogar „durchaus musikalische Züge“ aufweise (J. Uhde, Gedanken, a.a.O., S.199). Die „sogenannte Weitschweifigkeit“ der Kirchlichen Dogmatik erscheint dann als „eine Art musikalische Variationstechnik“, deren „enorme Konsequenz ... zugleich mit der Gewaltlosigkeit, ja Unmerklichkeit des Abwandeln“ insbesondere an „Mozartsche Gestaltung“ gemahnt (J. Uhde, S. 200). Mindestens ebenso gut kann man dann allerdings in bezug auf dieselben weißen Bände („Moby Dick“) auch von einer „Fuge“ reden, „einem Zyklus fugenartiger Motive, einer ‚Kunst der Fuge‘“, in der „das eine Thema ... durch alle Stimmen hindurchgeführt (wird), die zweite Stimme kontrapunktiert die erste, der Verlauf ist von strengem Gang und zugleich von lebendiger Bewegung“ (K.H. Miskotte, Über Karl Barths Kirchliche Dogmatik. Kleine Präludien und Phantasien, ThExh NF H. 89, S.12). Damit wären wir gegen Barths Vorliebe allerdings schon wieder bei Bach statt bei Mozart gelandet. Und überhaupt erscheint das musikalisch-theologische Wechselspiel in dieser Form nicht ganz frei von einer gewissen Zufälligkeit der Assoziationen, um nicht zu sagen: als reine Willkür. Es drängt sich der Verdacht auf, daß die Anwendung musikalischer Terminologie auf theologische Sachverhalte vielleicht doch nicht ganz ernst gemeint sein möchte. Spiel oder Ernst? Das ist hier die Frage.

Barth eröffnet die „Vorgeschichte“ seiner Darstellung der „protestantischen Theologie im 19. Jahrhundert“ mit einer Analyse des Menschen im 18. Jahrhundert, die in die Behauptung ausmündet, daß das 18. Jahrhundert „neben allem Anderen auch und vielleicht vor allem ein musikalisches Jahrhundert gewesen“ sei (Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte, 1947, S. 49). Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß die Musiker des 18. Jahrhunderts sich (im Unter-

schied zu denen des 19. Jahrhunderts, das für ihn musikalisch offenbar mit Beethoven beginnt) noch primär als „Handwerker“ verstanden hätten. Frage: Kann man nicht auch von Barth als Dogmatiker sagen, was dieser bei den Musikern des 18. Jahrhunderts beobachtet, nämlich: daß er sich „ganz einfach“ als „Handwerker dieses bestimmten, der Ehre Gottes und der Ergötzung des Gemütes dienenden Faches“ (nun eben nicht der Musik, sondern der Dogmatik) verstanden habe? Dann würde auch für Barths „Theologen-Handwerk“ gelten, daß es „zunächst einfach in der Meisterung eines oder mehrerer bestimmter ... Instrumente bestand“, nicht wie bei den Musikern des 18. Jahrhunderts vornehmlich des Klaviers als des „für die Polyphonie bestimmten Instruments“, sondern vor allem der Exegese als des für die Entdeckung einer ganzen „neuen Welt in der Bibel“ in ihrer Mehrdimensionalität bestimmten Instruments (vgl. Barths Römerbriefauslegungen, aber auch die exegetischen Exkurse in der Kirchlichen Dogmatik; schließlich den Satz „Exegese, Exegese und noch einmal Exegese!“, den er seinen Studenten beim erzwungenen Abschied aus Bonn zugerufen hat; E. Busch, Karl Barths Lebenslauf, München 1975, S. 272).

Auch für Barths Dogmatik dürfte gelten, was dieser als notwendig für das Schreiben einer Fuge erachtete: „Nicht Empfindung, nicht Erlebnis, nicht Mystik und nicht Protestantismus, sondern Kunst als Können, als Fertigkeit in der Handhabung strengster Regeln, gewiß nicht ohne ‚Invention‘, aber Invention immer neuer Notwendigkeiten, Invention in der Aussprache nicht sowohl subjektiver Erregung als vielmehr objektiver Gesetze“ (Die protestantische Theologie, S. 50), zu denen in der Dogmatik nicht zuletzt die berichtigte „christologische Konzentration“ gehören dürfte. Schließlich ist auch Barths Dogmatik nicht denkbar ohne „die ungebrochene Zuversicht, daß die so verstandene Kunst von selbst zur Ehre Gottes und zur Ergötzung des Gemüts ausschlagen werde ...“ (a.a.O., S. 51). Wie bei einem musikalischen Werk des 18. Jahrhunderts (ob von Bach oder von Mozart) bestünde dann die „Souveränität“ von Barths Dogmatik eben darin, daß sie „die Gesetze“ kennt und mit ihnen „trotz und in ihrer Verborgenheit und verwirrenden Vielheit“ so umzugehen weiß, daß (zwar nicht aus dem Klang Ton, wohl aber) aus dem Hören Tun wird. Wie nach Barth „Musizieren“ im 18. Jahrhundert „heißt: den Klang dem Gesetz unterwerfen“, so könnte man paraphrasierend in bezug auf Barths Dogmatik sagen: Theologisieren heißt: die theologische Rede dem Gesetz unterwerfen, nämlich dem Gesetz Jesu Christi, der Thora. Und es wäre als Eigentümlichkeit der Dogmatik festzuhalten: „die Selbstverständlichkeit und Geradheit, mit der sie an die Existenz, an die Erkenntnis und Anwendbarkeit dieses Gesetzes glaubt, die unbedingte Sachlichkeit, mit der sie es handhabt“ (a.a.O., S. 52).

Barth hat die Musik des 18. Jahrhunderts trotz oder gerade aufgrund dieser „Gesetzlichkeit“ als „ein wirkliches Spielen“ begriffen (a.a.O., S. 52). Wie-

der stellt sich die Frage, ob nicht auch Barths Dogmatik als Spiel verstanden werden will. Kann nicht auch hier von einer „musikalischen Schönheit“ geredet werden, die „eben in der auf die Unterwerfung unter das Gesetz begründeten Freiheit“ besteht? Man denke etwa an die Freiheit des Hörens auf die „wahren Worte“ außerhalb der Kirche, die in der sogenannten „Lichterlehre“ gerade aufgrund der „christologischen Engführung“ durch Barmen I hindurch ermöglicht wird. Oder an Sätze über das christliche Leben, wie sie von J. Uhde zitiert werden: „Durch das Gebot ist der Mensch in Freiheit gesetzt.“ – „Die Form des göttlichen Anspruchs ist Erlaubnis, Gewährung einer ganz bestimmten Freiheit“ (J. Uhde, Gedanken, a.a.O., S. 199). Und es ist gewiß kein Zufall, daß Barth im Zusammenhang mit der Musik des 18. Jahrhunderts auf das Spielen der Weisheit vor dem Schöpfer (vgl. Spr 8,27-31) zu sprechen kommt. Könnte in diesem Sinne auch Barths Theologie als spielerische „Weisheit“ verstanden werden?

Nun aber zu Mozart! Speziell bei ihm findet Barth in seiner „Theologiegeschichte“, daß hier „der vollen musikalischen Freiheit gegenüber das nicht aufzuarbeitende und auch durch kein irdisches Spiel aufzuhebende Rätsel der menschlichen Existenz wieder sichtbar“ geworden sei, wo „das Spiel der ganz Ton gewordenen, der ganz humanisierten Klänge wie das Meer an ein Felsenufer zu branden scheint, immer noch das Meer, aber nun das Meer nicht in einer letztlich doch nur scheinbaren Unendlichkeit, sondern in seiner wirklichen Endlichkeit.“ Über die übrige Musik des 18. Jahrhunderts hinaus habe Mozart „noch etwas für sich“ gehabt: „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“ (Protestantische Theologie, S. 53). Gerade darin sei Mozart, obwohl „noch ganz dem 18. Jahrhundert“ zugehörig, „doch auch schon einer von den Menschen des Übergangs.“ Barth war nicht nur ein Mensch des Übergangs, sondern (trotz allem) eben doch ein Mensch des 20. Jahrhunderts. So könnte es nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn die Mozartsche „Wehmut“, dieses „Wissen um die Grenze“, nicht auch bei ihm deutlich hörbar wäre. Wir denken insbesondere an die Objektivierung der Grenze, wie sie sich in der Tatsache gezeigt hat, daß Barths „Kirchliche Dogmatik“ Fragment geblieben ist, bleiben mußte. Hat nicht Barth selbst im Vorwort zu dem „Fragment“ KD IV/4 sich 1967 daran erinnert, „... wie Mozart in der Arbeit an seinem Requiem mitten im dem Satz ‚Lacrimosa‘ durch sein so frühzeitig eintretendes Sterben unterbrochen wurde ...“? Die Fragmentierung von Leben und Werk, damals individuelles Schicksal, ist im 20. Jahrhundert im Zeichen von Auschwitz und Hiroshima Menschheitserfahrung geworden. So könnte, was damals subjektives Leid bewirkte, heute zur objektiven Notwendigkeit geworden sein: das Fragment als (gewiß ohnmächtiger) Hinweis auf die Endlichkeit, das Rätsel der menschlichen Existenz.

In seiner „Schöpfungslehre“ (KD III/3) hat Barth Mozart ausdrücklich *in dogmaticis* mitreden lassen, d.h. als Theologen vereinnahmt, so wie er ihn auch in der nicht mehr geschriebenen Eschatologie hätte mitreden lassen wollen, „obwohl er kein Kirchenvater und dem Anschein nach nicht einmal ein besonders beflissener Christ – und überdies auch noch katholisch! gewesen ist...“. Mozart habe aber „hinsichtlich der in ihrer Totalität guten Schöpfung etwas gewußt..., was die wirklichen Kirchenväter samt unseren Reformatoren, was die Orthodoxen und die Liberalen, die von der natürlichen Theologie, die mit dem ‚Wort Gottes‘ gewaltig Bewaffneten und erst recht die Existentialisten so nicht gewußt oder jedenfalls nicht zur Aussprache und Geltung zu bringen gewußt haben...“ (S. 337). Es war dies etwas, was Karl Barth selbst in seiner „dialektischen Phase“ offenbar selbst (trotz seiner eigenen gewaltigen Bewaffnung mit dem „Worte Gottes“) so noch nicht „zur Aussprache und Geltung“ gebracht hatte, worüber er offenbar allein durch Mozart belehrt worden war. Mozart hat nach Barth „eben das gehört und läßt den, der Ohren hat zu hören, bis auf diesen Tag eben das hören, was wir am Ende der Tage einmal sehen werden: die Schickung im Zusammenhang.“ „Von diesem Ende her“ habe er „den Einklang der Schöpfung gehört, zu der auch das Dunkel gehört, in welchem aber auch das Dunkel keine Finsternis ist, auch der Mangel, der doch kein Fehler ist, auch die Traurigkeit, die doch nicht zur Verzweiflung werden kann, auch das Düstere, das doch nicht zur Tragik entartet, die unendliche Wehmut, die doch nicht unter dem Zwang steht, sich selbst absolut setzen zu müssen - aber eben darum auch die Heiterkeit, aber auch ihre Grenzen, das Licht, das darum so strahlt, weil es aus dem Schatten hervorbricht, die Süßigkeit, die auch herbe ist und darum keinen Überdruß nach sich zieht, das Leben, das das Sterben nicht fürchtet, aber sehr wohl kennt.“ Und Barth faßt dies geradezu renaissancistische Fresko über das Bittersüße (*glykypikron*) in Mozarts Musik zusammen mit dem Satz: „Er hörte konkret, und so waren und sind seine Hervorhebungen totale Musik“ (a.a.O., S. 338). Gerade aufgrund ihrer Totalität (Bonhoeffer hätte von der „Mehrdimensionalität“ bzw. „Polyphonie des Lebens“ geredet) konnte Mozarts Musik nach Barth aber auch die im 18. Jahrhundert durch das Erdbeben von Lissabon provozierte Theodizeefrage als erledigt betrachten: „Mozart hatte hinsichtlich des Theodizeeproblems den Frieden Gottes, der höher ist als alle lobende, tadelnde, kritische oder spekulative Vernunft. Es lag kampflös hinter ihm... *Et lux perpetua lucet* (sic!) *eis*: auch den Toten von Lissabon. Mozart sah dieses Licht so wenig wie wir Alle, aber er hörte die ganze von diesem Licht umgebene Geschöpfungswelt.“ Und es sei durchaus in Ordnung, daß Mozart dabei „nicht etwa einen mittleren, neutralen Ton, sondern den **positiven stärker** hörte als den negativen. Er hörte diesen nur in und mit jenem“ (S. 337f).

Wir lassen die Frage, ob man Mozarts Musik so hören muß, hier auf sich beruhen. Barth hatte ganz offensichtlich Ohren, die „Schickung im Zusam-

menhang“ in Mozarts Musik zu hören. Er hörte dies in Mozart, weil er hier die letzte Absicht, die latente Transzendenz seiner eigenen Theologie hörte. Es reicht hier, den unmittelbaren Zusammenhang in Barths „Schöpfungslehre“ zu zitieren, in den der Exkurs über Mozart eingefügt ist. Der Abschnitt trägt die Überschrift: „**Die Verkennung des Nichtigen**“ (S. 334). Barth will hier vor einer Verwechslung des „Nichtigen“ mit der Schattenseite der Schöpfung warnen. Wohl gebe es „wie eine Licht-, so auch eine **Schattenseite**, wie einen positiven, so auch einen **negativen** Aspekt der Geschöpfwelt und des geschöpflichen Geschehens“ (S. 335). Und es sei wohl wahr, „daß es in der Schöpfung nicht nur ein Ja, sondern auch ein Nein gibt; nicht nur Höhen, sondern auch Tiefen, nicht nur Klarheiten, sondern auch Dunkelheiten...“. Es sei auch wahr, „daß es im Dasein des Geschöpfes und insbesondere des Menschen neben hellen auch dunkle Stunden, Tage und Jahre gibt, neben Gelingen auch viel Mißlingen, neben dem Lachen auch das Weinen...“. Und es sei schließlich wahr, „daß die Anteile, die die einzelnen Kreaturen und Menschen an dem allen haben, sehr ungleich, nach einer sehr wunderlichen oder, sagen wir besser, nach einer sehr verborgenen Gerechtigkeit verteilt sind.“ Es sei aber „noch wahrer, daß eben die gute Schöpfung, das gute Geschöpf, auch darin **gut** ist, daß alles, was ist, in diesem Unterschied und Gegensatz ist. In dem allen **lobt** sie - fern davon, nichtig zu sein - ihren Schöpfer und Herrn: **auch** auf ihrer Schattenseite, **auch** in ihrem negativen Aspekt, in welchem sie dem Nichtigen benachbart ist“ (S. 336). Und in der Tat: „Wenn es ein Lob Gottes auch aus der Tiefe, auch aus der Nacht, aus dem Unglück, vielleicht aus der tiefsten Tiefe, aus der dunkelsten Nacht, aus dem größten Unglück heraus gibt - welchen Anlaß haben wir dann, auch jene so verborgene Gerechtigkeit, nach der sich die Unterschiede und Gegensätze auf die Einen und Anderen, auf uns selbst und Andere, verteilen, in Frage zu stellen?“ (S. 337)

Es sei aber „**nicht** wahr“, es sei eine Verleumdung der guten Schöpfung, wenn man „diese ihre Schattenseite“ als „mit dem Nichtigen **identisch**“ bezeichne, wenn man also behaupte, „daß ... das Nichtige zum Wesen des Geschöpfes gehört und also so oder so als ein Merkmal von dessen Wesen und Vollkommenheit verstanden und gedeutet werden kann.“ Vielmehr sei das Geschöpf „in dem allem ... gut, ja sehr gut, so gewiß das alles der Absicht Gottes, wie er sie in der Erniedrigung und Erhöhung Jesu Christi und in der in ihm vollzogenen Versöhnung der Welt mit ihm selber sichtbar gemacht hat, nicht widerspricht, sondern entspricht.“ Gott habe schließlich das geschöpfliche Dasein „in seiner Totalität bejaht, seinen inneren Gegensatz in seiner eigenen Person vereinigt...“ (S. 335). „Das Ende aller Dinge in der Wiederkunft Jesu Christi als des Herrn und Hauptes all dessen, was Gott geschaffen hat, wird auch das offenbaren: daß alles Geschaffene nach seiner **Licht- und** nach seiner Schattenseite, nach rechts **und** nach links sehr, sehr gut, daß es überaus herrlich gewesen ist.“ (S. 336).

Wollte man fragen, woher Barth das so genau weiß, dann dürfte die nahe-
liegende Antwort die sein, daß er eben dies in Mozarts Musik gehört hat.
Mozart ließ ihn hören, „daß die Schöpfung Gottes in ihren **beiden** Aspekten
und also auch in ihrem **negativen** Aspekt seine **gute** Schöpfung ist!“ (S. 337).
In Mozarts Musik hat man es nach Barth „mit einem leuchtenden, ich möchte
sagen: mit einem zwingenden Beweis dafür zu tun..., daß es eine **Verleumdung**
der Schöpfung ist, ihr darum, weil sie ein Ja und ein Nein in sich schließt,
weil sie eine Gott, aber auch eine dem Nichtigen zugewandte Seite hat, das
zuzuschreiben, daß sie selber am Chaos Anteil habe.“ Mozart mache „hörbar,
daß die Schöpfung auch nach dieser Seite und also in ihrer Totalität ihren
Meister lobt und also vollkommen ist.“ Und zwar mache er das „besser als
irgend eine wissenschaftliche Deduktion das tun könnte“ (S. 338f). Autori-
tätsbeweis durch den „Kirchenvater“ Theophilus?

Intermezzo

Was wir an Barths „Schöpfungslehre“ als dem unmittelbaren Kontext des
Exkurses über Mozart in der Kirchlichen Dogmatik beobachtet haben, gilt
nach J. Uhde für „Barths Dogmatik als Ganzes“, nämlich daß sie „das Helle
sehr viel mehr ins Blickfeld (rückt) als das Dunkle“. Damit aber stehe sie
„– als wissenschaftliches oder als Kunst-Werk – einmalig in unserer Zeit
da, als ein Werk, das eher dem 18. Jahrhundert, diesem „Jahrhundert des Op-
timismus“, als dem 20. zuzugehören scheine. Darin sei sie Mozarts Musik
verwandt, denn auch „Mozarts Traurigkeit gleicht“ nach Uhde „einer Sonnen-
finsternis: es ist gleichsam immer der Strahlenkranz zu sehen, der die
dunklen Stellen umgibt. Mozart scheint die Schöpfung im ‚Morgenlicht‘ zu
sehen und in Tönen abzubilden, im Licht des anbrechenden Tages...“ (J. Uhde,
Gedanken, a.a.O., S. 201). Aber gerade darin dürfte zugleich die größte Pro-
blematik von Barths Dogmatik liegen, das Tröstliche und zugleich Ärgerliche
an ihr: Indem sie wie ein erratic Block aus optimistischeren Zeiten im
Abendlicht der Schöpfung steht und ihre Schatten wirft, bildet sie eine einzi-
ge Provokation für das 20. Jahrhundert.

„Im Ganzen fehlt mir an der gesamten neueren Produktion die hilarita-
tas – die ‚Heiterkeit‘ –, die jeder wirklich großen und freien geistigen
Leistung innewohnt.“ So hat Dietrich Bonhoeffer im Januar 1944 im Tegeler
Gefängnis über die zeitgenössische Literatur geurteilt (Widerstand und Erge-
bung, S. 212). Dabei wollte er unter „*hilaritas*“ nicht nur „die klassische Hei-
terkeit (Raffael, Mozart)“ verstehen, sondern auch die nach seinem Eindruck
weniger abgeschlossene und gelassene Heiterkeit Luthers, Lessings und Karl
Barths, aber auch Michelangelos und Rembrandts. Sie alle haben nach Bon-
hoeffer „etwas von der hilaritas, die ich auch als Zuversicht zum eigenen
Werk, als Kühnheit und Herausforderung der Welt und des vulgären Urteils,

als feste Gewißheit, der Welt mit dem eigenen Werk, auch wenn es ihr nicht gefällt, etwas Gutes zu erweisen, als hochgemute Selbstgewißheit beschreiben möchte“ (a.a.O., S. 257). Diese Bewunderung für Barths „*hilaritas*“ muß man im Hinterkopf haben, wenn man Bonhoeffers Verdikt über dessen „Offenbarungspositivismus“ aus dem April desselben Jahres angemessen verstehen will. Könnte der Eindruck des Offenbarungspositivismus nicht der Schatten sein, der das optimistische Licht der „*hilaritas*“ im 20. Jahrhundert notwendig begleitet?

Im übrigen geht Bonhoeffers Zuordnung Mozarts zur „klassischen Heiterkeit“ Raffaels offenbar auf Goethe zurück, der „ihn mit Raffael und Shakespeare in einem Atemzug genannt“ hat (K. Barth, Wolfgang Amadeus Mozart, Zürich 1956, S. 44). Barth hat eine andere Parallele gezogen: Wenn Mozart mit einem großen Maler verglichen werden sollte, dann (so hat Barth vermutet) möchte es „noch passender sein, an die reich, aber immer ruhig geschwungene und zugleich herrlich klare Linienführung, an die unmißverständlichen Beziehungen und Begrenzungen und vor allem an das unergründliche Wissen, Fragen und Antworten der menschlichen Augen in der Malerei des Sandro Botticelli zu denken. So wie diese Augen zu sehen scheinen, so möchte Wolfgang Amadeus Mozart in seiner großen Freiheit gehört haben, um dann in derselben großen Freiheit spielen zu dürfen, wie es ihm gegeben war“ (a.a.O., S. 45f). Wir lassen hier dahingestellt, was diese Zuordnung Mozarts zu Botticelli über den Charakter von Barths „*hilaritas*“ aussagen könnte, wenn man sie als „Selbstbekenntnis“ interpretiert.

H. Vogel hat Barths theologische Vereinnahmung Mozarts als Kirchenvater zu recht unter dem Stichwort des „Humors als Stilelement im theologischen Denken“ abgehandelt, ohne daß er deshalb Barth als theologischen „Humoristen“ bezeichnen wollte. „Nur eine antizipierte Apokatastasis panton in Einheit mit einer supralapsarischen Gnosis könnte den Theologen als einen Mitwisser des göttlichen Ratschlusses und Weges in diesem radikalen und totalen Sinn zum ‚Humoristen‘ werden lassen, obendrein so, daß er sich aus Gott selbst den göttlichen Humoristen machte“ (H. Vogel, Der lachende Barth, in: Antwort, Zollikon-Zürich 1956, S. 170). Immerhin ist genau dies, wovor H. Vogel Barth in Schutz zu nehmen versucht, diesem von anderer Seite vorgehalten worden. Die supralapsarische Konzeption seiner „Erwählungslehre“ mit ihrer Tendenz zur *Apokatastasis* verharmlose letztlich die Realität des Bösen (vgl. G.C. Berkouwer, Der Triumph der Gnade in der Theologie Karl Barths, Neukirchen-Vluyn 1957, S. 94 u. 271). So weit will H. Vogel nicht gehen; für ihn steht fest, daß Barths „Humor unter der Gnade als ein Humor aus Glauben verstanden sein will.“ Dennoch kann er sich im Blick auf Barths Schwärmerei für Mozart eines kritischen Bedenkens nicht erwehren: Für Barth liege das „Beglückende und Wohltuende Mozartscher Musik darin, daß die Schatten des Todes und des Leides, deren dunkle Far-

ben ihr nicht fehlen, in ihrer der wehmütigen Süße nicht entbehrenden Harmonie so überleuchtet sind von einem Glanz, der für Karl Barths Gehör Gottes trotz allem gute Schöpfung preist. Ach, daß ich diese theologische Interpretation im Zeichen von Karl Barths Verständnis des Todes und des Eschaton hier teilen könnte! Mein Verständnis des Neuen Testaments will es nicht zulassen“ (H. Vogel, a.a.O., S. 171). Leider bleibt H. Vogel den „Schriftbeweis“ gegen Barth hier schuldig; tatsächlich dürfte es sich auch weniger um einen neutestamentlichen, sondern eher um einen aus lutherischer Dämonenfurcht gespeisten Einwand handeln. Also wieder einmal: Luther (und Bach) gegen Barth (und Mozart)? Barth hätte dabei (wenn schon nicht ein lutherisch interpretiertes Neues Testament, so doch) immerhin die alttestamentliche „Weltlichkeit“ eines Kohelet auf seiner Seite, der gerade angesichts der Erkenntnis, daß „alles Dunst“ ist und ein „Trachten nach Wind“, in seiner Weisheit reden kann: „Ich rühme die Freude, weil kein Gutes für den Menschen ist unter der Sonne als zu essen und zu trinken und sich zu freuen ...“

Anders steht es freilich mit dem von J. Uhde zitierten möglichen Einwand gemäß Th.W. Adornos Satz, daß „in der gegenwärtigen Phase ... die Kunst zu bestimmter Negation verhalten“ sei (J. Uhde, Gedanken, a.a.O., S. 201). Dieser Satz, wenn er entsprechend auch für dogmatische Arbeit nach Auschwitz zu gelten hätte, kann jedenfalls nicht leichter Hand vom Tisch gewischt werden durch den Hinweis etwa, daß er Barth selbst in seiner „hilaritas“ und seinem „Humor“ nicht unbedingt eingeleuchtet hätte. Barth treibt Dogmatik in mozartschem „Optimismus“, dies aber im 20. Jahrhundert, im Zeichen von Auschwitz und Hiroshima, in einer gegenüber dem 18. Jahrhundert (trotz des Erdbebens von Lissabon!) grundsätzlich veränderten Situation.

Barths Freiheit

Am ausführlichsten hat sich Barth 1956 aus Anlaß von Mozarts 200. Geburtstag über diesen geäußert – nunmehr ganz untheologisch und vielleicht gerade deshalb im Blick auf Barths Theologie am aussagekräftigsten (im Sinne des unfreiwilligen „Selbstbekenntnisses“). Die Charakterisierung von Mozarts Musik als freies Spielen haben wir anhand des Vergleichs mit Botticellis Malerei bereits erwähnt. Damit ist zugleich das Thema angegeben, das Barth im Mozartjahr immer wieder variiert hat.

In seinem Vortrag „Mozarts Freiheit“ geht Barth von der Beschreibung „zweier Rätsel in Mozarts Erscheinung“ (W.A. Mozart, S. 32) aus, zu denen sich Entsprechungen wohl auch in Barths theologischer Erscheinung finden ließen: Das eine besteht nach Barth in der Tatsache, daß man in Mozarts Musik „die des ganzen 18. Jahrhunderts zu hören“ bekomme, und doch gebe es

auch „einen alle von ihm übernommenen Stilarten, Manieren und Motive ... übertönenden mozartischen Eigenton. Es wurde das andere, das ihm ursprünglich Fremde, indem er es sich aneignete, in seinen Ohren, in seinem Kopf und Geist und unter seinen Händen, was es nicht war: es wurde eben – Mozart. Der Mann war schöpferisch, auch indem er und gerade indem er nachahmte“ (a.a.O., S. 33f). Dies sei ein wesentliches Charakteristikum von Mozarts Freiheit, daß er „sich im Rahmen der Gesetze der Kunst seiner Zeit von Anfang an frei und dann immer freier bewegt. Er revoltierte aber nicht gegen sie. Er durchbrach sie nicht. Er suchte und hatte seine Größe darin, gerade in der Bindung an sie er selbst zu sein“ (a.a.O., S. 34). Ganz ähnlich könnte man auch Barths Verhältnis zur theologischen Tradition beschreiben, das zu dem Vorwurf der „Neo-Orthodoxie“ Anlaß gegeben hat. Barth bewegt sich im Rahmen der theologischen Tradition, und zwar nicht nur seiner eigenen Konfession oder der reformatorischen Theologie, sondern darüber hinaus in wahrhaft ökumenischer Weite durch die Jahrhunderte in einer bis dahin ungeahnten Freiheit. Dabei durchbricht er ihre Regeln (etwa auch die Bekenntnisse des 4. und 5. Jahrhunderts) nicht, erlaubt sich aber, wo dies durch eine erneute Überprüfung an der biblischen Bezeugung notwendig erscheint, allerlei korrigierende Eingriffe, bis aus der Tradition eben – Barth wird. Ganz deutlich wird dieser Barthsche „Eigenton“ etwa in der „Erwählungslehre“, wo Barth nach eigener Aussage „das Geländer der theologischen Tradition noch viel mehr loslassen mußte“ als in den vorangehenden Teilen der Kirchlichen Dogmatik (KD II/2, S. VIII). Loslassen des Geländers ist aber etwas anderes als Revolte gegen die Tradition. Barth revoltiert nicht, sondern bewegt sich nur eben frei, ohne Geländer. Und in der Tat bekommt man dabei die ganze theologische Tradition mit all ihren Aporien noch einmal zu hören, ohne von ihr erdrückt zu werden.

Das andere Rätsel in Mozarts Erscheinung sieht Barth darin, daß seine Musik „durchwegs unbeschwert, mühelos, leicht (klinge) - und darum entlastend, erleichternd, befreiend... Eigentlich tragisch wird er ja nie. Er spielt und hört nicht auf zu spielen“ (a.a.O., S. 34). Dieses Spiel dürfe aber nicht mit „billig erworbener und billig empfangener Heiterkeit“ verwechselt werden: „Es steht eiserner Fleiß hinter seinem Spiel“ (a.a.O., S. 35). Man fühlt sich hier an Bonhoeffers Unterscheidung zwischen „billiger“ und „teurer Gnade“ erinnert (vgl. D. Bonhoeffer, Nachfolge, München 1937). Nach Barth liegt es in diesem Ernst von Mozarts Spielen begründet, daß diese Musik „auch in seinen wirklich heitersten Sätzen etwas höchst Anspruchsvolles, Beunruhigendes, fast Aufreizendes“ hat (a.a.O., S. 35). Wer sich das nicht gefallen lasse, den könne Mozarts Musik freilich nicht erleichtern. Bonhoeffer hat wie Mozarts Musik so auch Barths Theologie als „heiter“ empfunden (Widerstand und Ergebung, S. 257) und sie dafür bewundert. Gleichwohl hat er Barth wenig später den berüchtigten „Offenbarungspositivismus“ vorgeworfen

(a.a.O., S. 306). Könnte das damit zusammenhängen, daß er den „Spielraum der Freiheit“ jenseits aller Ethik, den er der Musik zugestanden hat (a.a.O., S. 217), der Theologie nicht gönnen wollte?

Wir gehen einen Schritt weiter und fragen, ob man nicht auch von Barth sagen könne, was dieser von Mozart zu wissen meinte, nämlich „daß dieser die Technik seiner Kunst wahrhaftig meisternde, ihrer Verfeinerung in immer neuen Anläufen zugewendete Mann es verstanden hat, seine Hörer niemals damit - gerade nie mit seiner Arbeit! - zu belasten, sie nur immer neu an seinem freien - sagen wir also: kindlichen Spiel teilnehmen zu lassen“ (W.A. Mozart, S.19). Oder auch das andere - gilt es nicht auch von Barth? -: Er habe „viel gelacht, aber wirklich nicht, weil er viel zu lachen hatte, sondern weil er - und das ist etwas ganz anderes - trotzdem lachen durfte und konnte“ (a.a.O., S. 21). Vor allem aber: Ist nicht dies „das eigentümlich Aufregende und Beunruhigende“ nicht nur der Mozartschen Musik, sondern auch der Barthschen Dogmatik, daß sie „bemerktbar aus einer Höhe (kommt), von der her (man weiß dort um alles!) des Daseins rechte und seine linke Seite und also die Freude und der Schmerz, das Gute und das Böse, das Leben und der Tod zugleich in ihrer Wirklichkeit, aber auch in ihrer Begrenzung eingesehen sind“? Wobei, damit dies nicht im Sinne der Rechtfertigung alles Bestehenden mißverstanden werde, sofort hinzugefügt werden muß, was Barth in bezug auf Mozarts Musik hinzufügt: Hier geht es zwar um „das wirkliche Leben in seiner Zwiespältigkeit“, aber es geht dieser Zwiespältigkeit zum Trotz zugleich um das wirkliche Leben „auf dem Hintergrund der guten Schöpfung Gottes und darum allerdings ... in steter Wendung von links nach rechts und nie umgekehrt“ (a.a.O., S. 22). Solchen „Triumph der Gnade“ - in bezug auf Mozarts Musik will Barth das Klischee von der „siegreichen ‚Anmut‘“ (recht-verstanden) durchaus gelten lassen (vgl. *charis/gratia* = Gnade/Dank/Anmut/Grazie) - kann man bei Barth schon in der früheren Formulierung des „senkrecht von oben“ vorgebildet sehen, auch wenn diese Redeweise ihm später doch etwas „arg unmenschlich“ vorkam (vgl. K. Barth, Die Menschlichkeit Gottes, 1952).

Dasselbe noch einmal anders: Barth sieht ein wesentliches Merkmal von Mozarts Musik darin, daß sie „in einer ganz ungemainen Weise frei“ sei „von allen Übersteigerungen, von allen prinzipiellen Brüchen und Entgegensetzungen. Die Sonne scheint, aber sie blendet nicht. Der Himmel wölbt sich über der Erde, aber er lastet nicht auf ihr, der 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. So machen sich auch die Finsternis, das Chaos, der Tod und die Hölle bemerkbar, sie dürfen aber keinen Augenblick überhandnehmen. Mozart musiziert, wissend um alles, aus einer geheimnisvollen Mitte heraus, und so kennt und wahrt er die Grenzen nach rechts und nach links, nach oben und nach unten“ (Mo-

zarts Freiheit, a.a.O., S. 40). Es sei „gerade die Abwesenheit aller Dämonen, gerade das Anhalten vor den Extremen, gerade die weise Konfrontierung und Mischung der Elemente, was - noch einmal: die Freiheit ausmacht, in der in Mozarts Musik die echte vox humana in der ganzen Skala ihrer Möglichkeiten ungedämpft, aber auch unverborgen und krampflos zur Sprache kommt.“ Wer Mozart „recht“ höre, der dürfe sich „als Mensch, der er ist... als der dem Tod Verfallene und als der noch und noch Lebende, die wir ja alle sind, verstanden und selber zur Freiheit berufen fühlen“ (a.a.O., S. 41). Mozart ein *Paulus redivivus* (vgl. Gal 5,1)?

Auch hier drängt sich wieder ein Vergleich auf: Ist es nicht einer der beliebtesten Vorwürfe gegen Barths Dogmatik, sie sei so sehr aus einer Mitte heraus konzipiert, daß sie auf jede menschliche Frage immer nur eine Antwort bereit halte: Jesus Christus!? Und doch war gerade diese christologische Konzentration die Voraussetzung für Barths Freiheit, in der er von der „Menschlichkeit Gottes“ reden konnte. Das Theologisieren „aus einer geheimnisvollen Mitte heraus“ ermöglicht auch hier gerade „die echte vox humana“ in der Dogmatik. Und doch ist diese „Mitte“ nicht der berühmte „goldene Mittelweg“, der bekanntlich der einzige ist, der nicht nach Rom führt. Barth legt im Blick auf Mozart Wert auf eine Klarstellung: „Die mozartische Mitte“ sei „nun doch nicht wie etwa bei dem großen Theologen Schleiermacher die des Ausgleichs, der Neutralität und schließlich der Indifferenz.“ Hier ereigne sich vielmehr – wir sind geneigt hinzuzufügen: wie bei dem großen Theologen Karl Barth – „eine herrliche Störung der Balance, eine **Wendung**, in deren Kraft das Licht steigt und der Schatten, ohne zu verschwinden, fällt, die Freude das Leid, ohne es auszulöschen, überholt, das Ja stärker als das noch immer vorhandene Nein zum Klingen kommt.“ Es sei „ein in irgendeiner Höhe oder Tiefe gewinnendes und schon gewonnenes Spiel... Gleichgewicht und also Ungewißheit und Zweifel wird man in Mozarts Musik nie wahrnehmen... Dona nobis pacem! Das ist bei Mozart allem zum Trotz schon erfüllte Bitte“ (a.a.O., S. 42). Es sei eben „diese tröstliche, diese für jeden, der sie vernimmt, köstliche Wendung“ bei Mozart, die „das Geheimnis seiner Freiheit“ ausmache (a.a.O., S. 43). „In dieser Störung der Balance zugunsten der hellen Seite“ tut es aber Mozarts Musik „dem Theologen Karl Barth gleich, der die Welt als Einheit von Evangelium und Gesetz unter dem positiven Vorzeichen des Evangeliums interpretiert.“ Gerade hier ist „Barths Bekenntnis zu Mozart nicht zuletzt auch ein theologisches Selbstbekenntnis“ (Th. Erne, Barth und Mozart, a.a.O., S. 245).

Finale (Presto)

Wir wagen einen letzten Schritt und fragen, ob nicht etwa auch Barths Unterscheidung der Musik Mozarts von derjenigen Bachs oder auch Beethovens auf ihn selbst (im Unterschied etwa zu Luther oder Bonhoeffer) angewandt werden kann: Sie enthalte „keine Botschaft“, aber auch „kein Lebensbekenntnis“. Kann man nicht auch von Barth als Dogmatiker sagen, er verkünde „keine Lehren und erst recht nicht sich selbst“? Damit stünde Barth freilich erst recht quer zu dem, was man gemeinhin von einem Theologen, zumal von einem Lehrer der Dogmatik erwartet. Zugegeben, wir bewegen uns hier auf Glatteis. Haben wir nicht gerade an Bonhoeffer gelernt, wie entscheidend der Zusammenhang zwischen Theologie und Biographie, zwischen Glaubensbekenntnis und Lebensbekenntnis bis zum Martyrium zumal im 20. Jahrhundert geworden ist? Und seit wann hätte Theologie, zumal eine „Theologie des Wortes Gottes“, „keine Lehren“ mehr zu erteilen?

Andererseits: Wagen wir den Versuch! Wie würde sich die Kirchliche Dogmatik (schwer beladen mit „Lehren“, ohne Zweifel!) eigentlich anhören, wenn man sie einmal nicht als „Lehre“ auffaßte, sondern als Angebot? Hat ihre Weitschweifigkeit nicht auch damit zu tun, daß Barth eben nicht „belehrt“, nicht doziert (das ginge auch in komprimierten Lehrsätzen), sondern die „Lehre“ (die damit eben keine Lehre mehr ist, kein starres Dogma, keine Doktrin) in aller Ausführlichkeit des abwägenden Für und Wider darlegt, ausbreitet und zur Diskussion stellt? Ist es nicht so, daß wie Mozart (in Barths Sicht) so auch Barth „dem Hörer nichts auf(drängt) ... von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen (verlangt)“, daß er ihn „nur eben frei(gibt)“? Es möchte wohl sein, daß auch „die Freude“ an Barth damit „beginnt...“, daß man sich das gefallen läßt“ (W.A. Mozart, S. 26). Von „Offenbarungspositivismus“ bei Barth könnte dann freilich keine Rede mehr sein (von wegen: „...friß Vogel, oder stirb... Jedes ist ein gleichbedeutendes und -notwendiges Stück des Ganzen, das eben als Ganzes geschluckt werden muß oder gar nicht“; D. Bonhoeffer, *Widerstand und Ergebung*, S. 312). Vielleicht kann man doch auch von Barth (und vielleicht gerade von ihm im Unterschied zu Luther oder Bonhoeffer) sagen, was er von Mozarts Musik gesagt hat, daß er „auch nicht das Lob Gottes verkündigen“ will, daß er „es nur eben faktisch (tut): 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“ (W.A. Mozart, S. 26). Und vielleicht kann man auch von Barths Dogmatik (eventuell sogar gegen sein Selbstverständnis als Theologe „des Wortes“) sagen, daß sie wie Mozarts Musik dem Wort nicht einfach nur diene, dieses nicht nur auslege, sondern vielmehr „ein freies Gegenbild zu dem ... jeweils vorgegebenen Wort“ darstelle, so daß sie, vom Wort „angeregt“, dieses „begleitet“ und „umspielt“.

So wäre auch die „Kirchliche Dogmatik“ (wie insbesondere Mozarts Kirchenmusik) „ein durch das Wort gebundenes, aber in seiner Bindung daran souveränes Gebilde eigener Natur“ (a.a.O., S. 26f).

So bestünde auch Barths Freiheit wie diejenige Mozarts nicht zuletzt darin, daß es bei ihm „keine ‚Moral von der Geschichte‘“ gibt (Mozarts Freiheit, a.a.O., S. 38); ebensowenig wie es eine Barthsche oder „mozartische Metaphysik“ gibt (a.a.O., S. 39): „Gott, die Welt, die Menschen, sich selbst, den Himmel und die Erde, das Leben und vor allem den Tod vor Augen, in den Ohren und im Herzen, war er ein im tiefsten unproblematischer und so ein freier Mensch: in einer ihm, wie es scheint, erlaubten und offenbar gebotenen und so exemplarischen Weise“ (a.a.O., S. 40). Es muß allerdings auffallen, daß genau dies zwei Hauptvorwürfe gegen Barths Theologie (etwa auch beim frühen, akademischen Bonhoeffer) waren: Sie ermangele der ethischen Konkretion, und: Sie versäume es, die theologischen Sätze auch philosophisch abzusichern, indem sie eben - als ginge das so ohne weiteres - sofort mit dem Hauptthema beginne, in aller Freiheit und ganz unproblematisch von Jesus Christus rede.

Kadenz

D. Schellong hat auf eine „Eigentümlichkeit in Barths Redeweise“ hingewiesen, die etwas „zum sozialen Ort von Barths Dogmatik“ aussagen könne:

„Wie oft sieht er – die Engel an seiner Theologie Anteil nehmen ...“ (D. Schellong, *Bürgertum und christliche Religion*, München, 2. Aufl. 1984, ThExh NF 187, S. 113). Diese Beobachtung veranlaßt Schellong zu der Frage, „ob es wohl erlaubt sein mag, von hier aus Barths häufigen Verweis auf die Engel zu deuten? Dann wäre Barths (meist schamhaft ignorierte) Engellehre keine Belanglosigkeit, die nur um der Vollständigkeit willen ausgeführt worden ist. Die Engel gelten als die, die nach der Weise der neuen Welt und bezogen auf die Entstehung dieser neuen Welt leben. Deren Dienst hat einen Ort, aber der Ort ist im Himmel. Vielleicht muß der Theologe, weil das Bürgertum ihm jeden Ort auf der Erde genommen hat (nicht zuletzt indem es ihn – leben läßt und verwertet oder – ignoriert), gerade als **moderner** Theologe diesen Ort denken. Dann hätten wir es hierin nicht mit einer bitteren Notwendigkeit, dann könnten wir darin Barths Realismus dokumentiert sehen... Ob dann aber nicht auch die Dicke des Barthschen Oeuvres als Zeichen für eine objektive ... Atemnot verstanden werden muß, anstatt als Zeichen der Fülle? Ob vielleicht das dauernde Schreiben den Raum, der nicht mehr da ist, auf diese Weise freihalten sollte – in der Hoffnung, daß wenigstens die Engel zuschauen und – es besser machen können in ihrem Gottesdienst?“ (a.a.O., S. 113f).

„Verachten wir die Schwärmer nicht!“, hat W. Hildesheimer angesichts von Barths Verhältnis zu Mozart ausgerufen: „Ihr Gegenstand adelt die Empfindung selbst dort, wo sie sich nicht anders zu artikulieren weiß als ‚aus tiefstem Herzen‘.“ Barths Vermutung, „daß die Engel, wenn sie unter sich seien, Mozart spielen, und daß ihnen dann auch der liebe Gott besonders gern zuhöre“ (vgl. K. Barth, Dankbrief an W.A. Mozart, S. 12), provozierte bei Hildesheimer das folgende „hübsche Bild: Ich sehe Gott wie Rembrandts Saul, der sich dem Genuß an Davids Harfenspiel hingibt, versunken in Gedanken, daß man für diesen göttlichen Spieler vielleicht während seines Erdenlebens etwas hätte tun sollen“ (W. Hildesheimer, Mozart, 1977, S. 20). Wie auch immer: Schwärmerische Mozart-Verehrung, wie er sie bei Barth diagnostiziert, verschleierte zwar ihren Gegenstand, sie könne ihm ernsthaft aber doch nichts anhaben.

Wir waren von der Frage ausgegangen, ob in Barths Verhältnis zu Mozart eher Notwendigkeit oder Zufall obwalte. Hildesheimers Diagnose scheint uns nach alledem den besten Schlüssel zur Beantwortung der Frage zu enthalten: Barth war ein „Schwärmer“, er schwärmte für Mozart. Was aber ist „Schwärmerei“?

Luther, der (wie es scheint) als erster das Bild vom Bienenschwarm auf religiöse Bewegungen angewandt hat, wobei bekanntlich nicht nur Müntzer, sondern auch Zwingli des „schwärmerischen“ Fanatismus bezichtigt wurde, hat die „Schwärmer“ als Leute beschrieben, deren Herz „besessen“ sei „mit eigenem Dünkel“, denen es daher gehe wie dem, „der durch ein gemalt Glas sieht. Man lege demselbigen vor was man für Farbe will, so siehet er kein ander Farb denn sein Glas hat.“ Ist mit „Schwärmerei“ also die berühmte rosa Brille gemeint?

Ohne Zweifel: „Schwärmer“ sind leidenschaftlich Liebende. Wobei zu beachten ist, daß zumindest in diesem Fall Liebe nicht blind macht, sondern sehend. Gelegentlich freilich auch doppelt: Wer besoffen ist von Liebe, entdeckt am anderen Züge, die er nüchtern womöglich übersehen würde. *In amore veritas!* Barth hat Mozart „schwärmerisch“ geliebt. Liebende „projizieren“ bekanntlich ihre Idealvorstellungen auf die geliebte Person. Handelt es sich in Barths Verhältnis zu Mozart also um nichts als „Projektion“, pure Einbildung? Aber der Liebende projiziert seine Idealvorstellungen ja nicht auf eine leere Fläche, sondern auf ein reales Gegenüber. Alles kommt darauf an, ob das Gegenüber mitspielt. Dann kann Phantasie auch Wirklichkeit werden. Insofern wäre es vielleicht besser, von „Kristallisation“ zu reden, denn Kristalle bilden sich nicht ohne Anlaß, ohne den berühmten Kristallisationskern. Stendhal hat unter „Kristallisation“ nicht nur „jene Ganzheit seltsamer Wahnvorstellungen“ verstehen wollen, „welche man in der geliebten Person

als wirklich und ganz unzweifelhaft begründet sich einbildet“, sondern eben auch „die Tätigkeit des Geistes, in einem jeden Wesenszuge eines geliebten Menschen neue Vorzüge zu entdecken.“ Der leidenschaftlich Liebende unterschätze seinen eigenen Wert und überschätze das geringste Entgegenkommen der geliebten Person. „Seine Befürchtungen und Hoffnungen bekommen auf einmal etwas Romantisches (Absonderliches). Er läßt keinen Zufall mehr gelten; er verliert den Sinn für die Wahrscheinlichkeit, wenn nur sein Glück gefördert wird, und nimmt irgendeine Einbildung für Wirklichkeit.“ Dies sei „der beste Beweis dafür, daß die Liebe die stärkste Leidenschaft ist. In den übrigen müssen sich unsere Forderungen der nüchternen Wirklichkeit fügen; hier beugt sich die Wirklichkeit den Wünschen. Darum ist die Liebe diejenige Leidenschaft, in welcher unsere heftigsten Wünsche die größte Befriedigung finden“ (Stendhal, *De l'amour*, 1882).

Ist es übertrieben, Barths Verhältnis zu Mozart in diesem Sinn als „Kristallisation“ zu beschreiben? Barth hat aus Mozarts Musik offenbar die „größte Befriedigung“ gezogen. Und noch einmal Stendhal: „Die Musikleidenschaft erzeugt eine der Liebe außerordentlich verwandte Stimmung des Herzens“ (a.a.O.). Im Hören Mozartscher Musik kristallisierte sich bei Barth eine theologische Konzeption heraus, die er ohne seine „Schwärmerei“ für Mozart wohl kaum so klar hätte formulieren können: die Erkenntnis der „Schickung in ihrem Zusammenhang“ als befriedigend und glücklich – trotz allem.

Damit ist aber auch die Eingangsfrage im Sinne Barths zu beantworten: Wenn es Schwärmerei war, Kristallisierung einer Liebesbeziehung, dann kann hier von Notwendigkeit schlechterdings keine Rede sein, insofern Notwendigkeit immer etwas mit Not, wenn nicht Nötigung zu tun hat. „Freie Zuneigung“ kennt keine Pflicht. Die Bindung ist hier ganz freiwillig, ohne jede äußere Legitimation. Sie zieht ihr Recht und ihre Verbindlichkeit einzig aus der Beziehung selbst, aus dem in der „Kristallisation“ der Liebe sich einstellenden Glück.