

## Mozart –evangelisch? Der geistliche Mozart und seine protestantische Rezeption

Bernd Oberdorfer

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Oberdorfer, Bernd. 2017. "Mozart –evangelisch? Der geistliche Mozart und seine protestantische Rezeption." In *Von Tönen und Texten: Mozart-Resonanzen in Literatur und Wissenschaften*, edited by Mathias Mayer and Katja Schneider, 175–92. Berlin: de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110492989-010>.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

**Deutsches Urheberrecht**

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Bernd Oberdorfer

## Mozart – evangelisch?

### Der ‚geistliche Mozart‘ und seine protestantische Rezeption

Selbst eine lebenslange persönliche Affinität zur Musik Mozarts kann den Anfangsverdacht wohl kaum verhindern, dass der protestantische Theologe in Sachen Mozart als Auskunftgeber eher wenig in Frage kommt. Denn Mozart im evangelischen Klangraum – das scheint keine allzu starken Resonanzen hervorzurufen. Das hat vermutlich schon schlicht damit zu tun, dass die sakrale Musik, die Mozart schrieb, weitgehend aus Messen besteht – eine Form, die sich sperrt gegen die Benutzung in evangelischen Gottesdiensten. Der Einwand liegt nahe, dass das doch auch für die Bachsche *h-Moll-Messe* gelte. Damit ist aber schon ein weiterer Punkt angesprochen. Denn zweifellos ist die musikalische Sakralkultur im (deutschen) Protestantismus seit dem neunzehnten Jahrhundert geprägt, um nicht zu sagen: dominiert vom Werk Johann Sebastian Bachs. Vor allem die Passionen – *Matthäus* noch etwas stärker als *Johannes* – und das *Weihnachtsoratorium* (und – wenn ich recht sehe, in ihrem Schlepptau – dann eben auch die *h-Moll-Messe*) sind zum Inbegriff protestantischer Kirchenmusik geworden. Ja, der Besuch einer Bachpassion in der Passionszeit, idealerweise an Karfreitag, gehört selbst noch zum bildungsreligiösen Ritual säkularisierter, kirchenferner Protestanten. Und wenn neben diesen konzertanten Aufführungen aufwändige Kirchenmusik auch in den Sonntagsgottesdiensten Eingang findet, dann sind es eben häufig Bach-Motetten, die in den liturgischen Ablauf kunstvoll eingefügt werden. Dies hat die Vorstellung davon, was protestantische Kirchenmusik ist und zu sein hat, die emotionale Gestimmtheit, die damit verbunden, deren Sicheinstellen dabei erwartet wird, tief geprägt und damit natürlich auch Kriterien für Geschmacksurteile etabliert und inkulturiert im Blick darauf, was als angemessene oder weniger angemessene evangelische Kirchenmusik gelten kann. Wollte man dies verbildlichen, böte sich ein Diagramm konzentrischer Kreise an, die in unterschiedlicher Nähe und Ferne um Bach gezogen werden.

Dagegen hat es Mozart schwer. Nicht, dass es keine protestantischen Mozartliebhaber gäbe. Vermutlich bestehen in dieser Hinsicht keine signifikanten Unterschiede zwischen den Konfessionen und auch nicht zwischen religiösen Menschen generell und Agnostikern oder Atheisten. Man muss nicht gläubig sein, um Mozart zu lieben. Aber was seine Kirchenmusik betrifft, so hat sie es weiterhin schwer, im protestantischen Raum beheimatet zu werden. Und wenn 2006 zum 250. Geburtstag in München unter dem Titel „Mozart evangelisch“ alle seine 17 Messen in evangelischen Kirchen (und bewusst im Gottesdienst) aufgeführt

worden sind, dann spricht dies nicht gegen den Befund, sondern bestätigt ihn auf seine Weise, wurde es dadurch doch gerade als außergewöhnlich gekennzeichnet.

Es ist nicht ganz klar, inwieweit bei der evangelischen (Nicht-)Würdigung von Mozart als Kirchenkomponist auch musikexterne Faktoren eine Rolle spielen wie etwa Mozarts Ruf als leichtlebiger, moralisch und auch religiös nicht ganz zuverlässiges Genie. Vielleicht ist es kein Zufall, dass von Mozarts sakraler Musik, wenn überhaupt, dann namentlich das *Requiem* Beachtung findet – schon vom Genre her eine ernst-feierliche Musik, der nicht der Charakter des Heiter-Ver-spielten anhaftet. Denn vielleicht ist es eben dieser landläufig Mozarts Musik pauschal zugeschriebene Nimbus, der sie zwar für die weltliche Erheiterung, aber nicht für die geistliche Erbauung geeignet erscheinen lässt.

Es gibt indes in der evangelischen Theologie des letzten Jahrhunderts eine große Ausnahme: den leidenschaftlichen Mozartverehrer Karl Barth. Eine Ausnahme ist Barth auch insofern, als er seine Mozartliebe nicht im Privaten beließ (bekannt ist, dass er den Tag mit Mozartmusik begann<sup>1</sup> – eine Praxis, die nach seinem Tod auf den seiner Theologie gewidmeten Karl-Barth-Tagungen auf dem Leuenberg bei Basel fortgeführt wurde); er deutete sie vielmehr im Horizont seines eigenen theologischen Entwurfs. Er theologisierte seine Mozartliebe gleichsam. Man könnte auch sagen: Er gab seiner musikalischen Geschmackspräferenz eine umfassende theologische Rechtfertigung. Mehr noch: Er machte sie sich theologisch (und theologiepolitisch!) zunutze. Das ist ausgesprochen lehrreich und, wie meistens bei Barth, von nicht geringem Unterhaltungswert.

Doch bevor ich das nachzeichne, muss noch etwas anderes geklärt werden. Nicht nur in der theologisch-kirchlichen Rezeption, sondern auch in der werk- und lebensgeschichtlichen Forschung hat das sakrale Werk Mozarts eine eigentümliche Stellung.<sup>2</sup> Welche Bedeutung hatte es in Mozarts Selbsteinschätzung? In welchem Verhältnis steht es zu seinem ‚profanen‘ Werk? Wie ist sein musikalischer Wert zu beurteilen? Und, nicht zuletzt: War es Ausdruck von Mozarts Religiosität? Und wenn ja, was sagt es darüber aus?

Hier reicht das Spektrum sehr weit: Die Tatsache, dass die Kirchenkompositionen nahezu ausnahmslos Auftragswerke waren, kann als Indikator dafür herangezogen werden, dass sie nur Nebenwerke waren, die zudem in keiner Weise Mozarts religiöse Überzeugungen widerspiegeln. Umgekehrt können unverkenn-

---

<sup>1</sup> „Ich habe zu bekennen, dass ich (dank der nicht genug zu preisenden Erfindung des Grammo- phons) seit Jahren und Jahren jeden Morgen zunächst Mozart höre und mich dann erst (von der Tageszeitung nicht zu reden) der Dogmatik zuwende.“ Barth 1987, 7–8.

<sup>2</sup> Zur musikwissenschaftlichen und musikhistorischen Einordnung vgl. die detaillierte Studie von Fellerer 1985.

bar religiöse Aussagen Mozarts (etwa in Briefen) das Argument stützen, dass die kirchlichen Kompositionen auch in Mozarts eigener Einschätzung zum Nennwert genommen werden müssten und dürften, sprich: dass es Mozart durchaus auch inhaltlich ernst damit gewesen sei, wenn er die Messtexte angemessen zu vertonen versuchte. Manche Autoren meinen gar, Mozarts ganzes Werk müsse von dieser religiösen Grundhaltung her verstanden werden, sodass die Sakralmusik sogar eine Schlüsselstellung einnehme. Wieder andere lesen die religiösen Äußerungen als völlig konventionell und floskelhaft und schreiben ihnen keinerlei Aussagekraft im Blick auf Mozarts innere Überzeugungen zu; Entsprechendes gilt dann auch für die kirchlichen Kompositionen. Sehr strittig diskutiert wird in diesem Zusammenhang auch, dass Mozart keine Hemmungen hatte, für sakrale Werke weltliche Melodien zu übernehmen und umgekehrt musikalisches Material, das er für die Kirche entwickelt hatte, in profanen Werken zweitzuverwerten. Erkennen die einen darin religiöse Gleichgültigkeit, so sehen andere hier eine gleichsam tiefer gelegte Religiosität, die die Unterscheidung von sakral und profan als oberflächlich entlarvt und beide Bereiche als Sphäre des Göttlichen übergreift.

Diesem Fragekomplex will ich mich jetzt noch etwas ausführlicher zuwenden, ehe ich im zweiten Teil Karl Barths eigenwillige theologische Mozartdeutung untersuche.

## 1. Mozarts Kirchenkompositionen – eine religiöse Musik?

War Mozart religiös? Wie religiös war Mozart? Wie war Mozart religiös? Schon dass diese Fragen gestellt werden, ist alles andere als selbstverständlich. Würde man sie bei Palestrina stellen, bei Schütz, bei Bach? Würde man ein Buch wie Mozart und der „liebe Gott“<sup>3</sup> über Hindemith, über Schostakowitsch, über Henze schreiben? Die Fragen zu stellen setzt voraus, dass es in Mozarts Werk Anlässe gibt, nach Religion zu fragen. Und es setzt voraus, dass die Religion Mozarts für die, die danach fragen, ein Problem ist. Beides hängt eng zusammen. Der Anlass ist natürlich der für explizit kirchliches Setting komponierte, an Umfang nicht unerhebliche und also nicht einfach ignorierbare Teil seines Werkes. Und ein Problem ist das zunächst für die, die – sehr schlicht gesagt – Mozarts Musik lieben und von ihr fasziniert sind, mit einer religiösen Motivation aber nicht viel anfangen können. Dann liegt es nahe, die Wirkung der Musik von einer ihr gegeb-

---

3 Gärtner 1997. – Vgl. zum Thema ferner Herten/Röhring (Hg.) 2009; Tschugnall (Hg.) 2009.

nenfalls zugrunde liegenden religiösen Motivation abzukoppeln. Genau dies bestritt die Gegenposition, die den religiösen Charakter von Mozarts Kirchenmusik betont und daher an der Authentizität von Mozarts religiöser Motivation festhalten möchte. Verkompliziert wird die Sache noch dadurch, dass auch das Verhältnis von Mozarts sakraler zu seiner profanen Musik mitbedacht werden muss.

Ich will einmal versuchen, die unterschiedlichen ‚Strategien‘ des Umgangs mit diesem Fragenkomplex zu systematisieren:

Strategie 1 – nennen wir sie die ‚säkulare‘ – versteht Mozarts Musik als autonomes Kunstwerk und marginalisiert sein sakrales Werk entweder oder deutet es seinerseits als autonom. In gewisser Weise dient dabei das profane Werk als hermeneutischer Schlüssel für das sakrale und als Kriterium für dessen Beurteilung. Dabei wird auch das geistliche Werk von seiner religiösen Motivation abgekoppelt. Dies kann noch einmal stärker akzentuiert werden durch die Annahme, dass Mozart selbst nicht wirklich religiös motiviert gewesen sei. Möglich ist aber auch die schwächere Variante, dass die sakralen Werke verstehbar (und genießbar) sind unabhängig von ihrer (vorhandenen oder nicht vorhandenen) religiösen Motivation.

Strategie 2 – die ‚religiöse‘ – betont die grundlegende Bedeutung der Sakralmusik für Mozarts Werk. Sie dient als hermeneutischer Schlüssel auch für das profane Werk. Umso wichtiger ist es dann, für das geistliche Werk eine religiöse Motivation des Komponisten zu unterstellen.

Bei Karl Barth und seinem Schüler Karl Hammer<sup>4</sup> lässt sich eine Variante der ‚religiösen‘ Strategie feststellen, die aber so eigenständig ist, dass man sie besser als Strategie 3 bezeichnet – ich nenne sie behelfsweise die ‚theologische‘ –: Barth und Hammer unterlaufen gewissermaßen die Unterscheidung von sakralem und profanem Werk. Sie gehen nicht von der Kirchenmusik aus, sondern unterstellen eine religiöse Motivation Mozarts für das gesamte Werk, und besonders Hammer rekonstruiert diese Motivation durch eine konzise Interpretation, die zuerst an den Opern ansetzt, um dann auch auszugreifen auf das sakrale Werk.

Wie ist religiöse Motivation aber zu erschließen? Hier stößt man auf massive methodische Probleme, die auch erklären, warum die Antworten auf die Frage nach Mozarts Religiosität so unterschiedlich ausfallen. Ebenso naheliegend wie unvermeidlich ist es, sich auf Selbstaussagen zu stützen (und d. h., die biographischen Hintergründe auszuleuchten). Was Religiosität betrifft, können solche Selbstaussagen aber – zumal im achtzehnten Jahrhundert in Zentraleuropa – auch ganz konventionell sein und verraten dann wenig über die Innenwelt des Individuums; oder sie sind kontextuell veranlasst, wenn der Betreffende z. B. bei

---

<sup>4</sup> Vgl. zu ihm ausführlich unten Teil 2.

seinem Arbeitgeber oder bei möglichen Sponsoren etwas erreichen will (und unterstellen muss, dass die Exposition religiöser ‚Gesinnungen‘ dies erleichtert) oder wenn er den Adressaten trösten möchte (etwa den frommen Vater nach dem Tod der Mutter). Gerade moderne Autoren neigen dazu, die subjektive Authentizität von Mozarts religiösen Äußerungen dergestalt zu relativieren. Dies ist nicht illegitim, wenn es nicht allein geleitet ist von abstrakten areligiösen Vorannahmen (die religiösen Aussagen etwa a priori Realitätsgehalt absprechen), sondern Anhalt findet in Ambiguitäten und Spannungen in Mozarts Lebensäußerungen selbst (und dies ist ja auch tatsächlich der Fall; wir werden z. B. auf Mozarts Freimaurerei noch zurückkommen müssen). Illegitim wäre es freilich, die religionsdistanzierte Deutung von Mozarts religiösen Äußerungen zur einzig sachgerechten, weil vermeintlich unparteiischen und voraussetzungslosen Deutung zu erklären. Gegenläufige Interpretationen, die Mozarts bekenntnisartige religiöse Aussagen als authentischen Ausdruck subjektiver Überzeugung beurteilen, können durchaus ebenfalls ein konsistentes Bild von Mozarts Persönlichkeit entwickeln (was immer daraus dann folgt für das Verständnis seines Werkes). Mehr als ohnehin scheint auf dem religiösen Feld die Voreinstellung des Betrachters die Analyse der Lebenszeugnisse zu beeinflussen. Dies nötigt natürlich zur Vorsicht auch bei der eigenen Interpretation.

Das Problem verschwindet im Übrigen auch nicht, wenn man auf die Ausleuchtung der Biographie verzichtet und sich ganz auf die Werkinterpretation beschränkt. Denn auch hier ist eine Eindeutigkeit im Blick auf das Verhältnis von Inhalt und Absicht nicht ohne weiteres gegeben. Gerade bei Mozarts geistlichem Werk zeigt sich vielmehr, dass die einen etwa Mozarts tiefsinnige Ausdeutung der vorgegebenen Glaubentexte (etwa des Credo) bewundern, während andere eben darin eine Handwerksarbeit zu erkennen meinen, bei der die heiligen Worte nur das Material darstellen, das Mozart möglichst kunstvoll und kunstgerecht zu formen sucht, ohne dem Inhalt größere Bedeutung zuzumessen (von subjektiver Anteilnahme ganz zu schweigen).

Im Bewusstsein dieser Problematik will ich nun den Blick auf einige Lebenszeugnisse Mozarts wagen, die ein Schlaglicht auf sein Verhältnis zur Religion werfen können, zumindest: auf seine Thematisierung von Religion.

Zunächst ist gewiss zu beachten, dass Mozart in einem tief katholischen Milieu aufwuchs. Er war mit den privaten und öffentlichen Frömmigkeitsformen des Katholizismus bis zur Selbstverständlichkeit vertraut und praktizierte sie auch. Diese Vertrautheit hat allerdings einen Doppeleffekt, der hermeneutisch bedacht sein will: Sie bewirkt zum einen eine *Verinnerlichung*, Internalisierung, innere Aneignung der ritualisierten Frömmigkeitshandlungen, deren Vollzug dann nicht mehr durchgängig mit Bewusstsein verbunden sein muss, ohne dass dadurch die subjektive Authentizität verloren gehen müsste; umgekehrt muss dann der Nicht-

vollzug nicht notwendig den Verlust subjektiver Glaubensüberzeugung indizieren. Sie bewirkt zum anderen aber auch eine *Veräußerlichung*, die den Vollzug unter Abkopplung der inneren Beteiligung ermöglicht. Man macht mit, ohne innerlich dabei zu sein. Dies erzeugt einen Spielraum innerer Distanznahme, die äußerlich nicht erkennbar sein muss. Mit anderen Worten: Mozarts selbstverständliche Gewandtheit im Katholischen macht ihn nicht per se zum frommen Mann. Sie erlaubt es aber auch nicht, ihn pauschal als nur oberflächlichen Konventionschristen zu deuten, der sich innerlich vom kirchlichen Glauben weit entfernt hätte.

Bei Mozart kommt noch etwas hinzu: Er erlebte die Kirche als Organisation, um nicht zu sagen: als Arbeitgeber. Zu einer Verklärung der irdischen Realität der Kirche gab ihm das keinen Anlass. Er sah schon an seinem Vater die Abhängigkeit vom guten Willen, besser: von der Willkür der kirchlichen Obrigkeit, er sah dessen – letztlich vergeblichen – Kampf um eine angemessene Stellung (Leopold Mozart blieb zeitlebens „Vizekapellmeister“). Gewiss erfuhr er – schon als ‚Kinderstar‘ – vielfältige Förderung durch die Kirche. Die fast ausschließlich in den Salzburger Jahren als Auftragswerke entstandenen Messen legen davon Zeugnis ab. Er erlebte aber auch, wie der bloße Wechsel im Amt des Salzburger Fürsterzbischofs sein Geschick wenden konnte. Auch der berühmte Fußtritt des Grafen Arco symbolisiert nicht nur die faktische Subalternität seiner Stellung. Er katapultierte ihn vielmehr unfreiwillig aus einem System feudal-klerikaler Abhängigkeit in eine Freiheit des ‚Selbst-Unternehmers‘, für die es freilich noch keine tragende soziale Form gab. De facto tauschte er die Unfreiheit des Klerikalfeudalismus mit der Unfreiheit des freien Marktes, in der er inhaltlich weniger gebunden, aber von der umso ungewisseren Auftragslage abhängig war.

Hier wäre der Ort für einen kurzen Exkurs, um dem Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo von Wels und Waldsee Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und das religionskulturgeschichtliche Profil der Mozartzeit ein wenig zu differenzieren. Colloredo hat sich ja in der Mozart-Biographik die Rolle des Bösewichts redlich verdient, der – ohne Sinn für die Musik und ohne Verständnis für die besonderen Bedürfnisse eines genialen Individuums – Mozart seine Stellung als einer von vielen kleinen Angestellten deutlich zu spüren gab, seinen Entfaltungsdrang kleinlich einschränkte und ihn dann kühl vor die Tür setzen ließ. Daran ist viel Wahres. Gleichwohl ist interessant zu sehen, dass dieser Mann als aufgeklärter Reformator nach Salzburg kam. In seinem Arbeitszimmer hingen Porträts von Rousseau und Voltaire.<sup>5</sup> Schon bei seinem Einzug in Salzburg hatte er auf den üblichen

---

<sup>5</sup> Dass dies damals weniger anstößig war, als es heute erscheinen mag, sei nur nebenbei erwähnt. Immerhin war Voltaire am Ende mit der Kirche versöhnt und also formal als Katholik gestorben.

Prunk verzichtet; er war also sozusagen ‚im Fiat vorgefahren‘. Er reformierte die Verwaltung und brachte die Finanzen wieder in Ordnung, „die sein Vorgänger in desolatem Zustand hinterlassen hatte“.<sup>6</sup> Er wandte sich freilich auch gegen die in seinen Augen bzw. Ohren übertrieben üppige musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste und betrieb also eine Liturgiereform, die die Einfachheit und Klarheit der Messform wieder deutlicher sichtbar machen sollte. Er gefährdete damit allerdings Arbeitsplätze im – sagen wir: künstlerisch-musikalischen Sektor. Zudem legte er Wert darauf, dass seine Angestellten ihre Präsenzzeiten konsequenter als bisher einhielten; dass Mozart senior („Vicekapellmeister“, wie gesagt) und Mozart junior („Concertmeister“) monatelang auf Konzertreisen unterwegs waren, wollte er nicht länger dulden. Das ist alles nicht unvernünftig, und vermutlich würde auch heute beispielsweise manch ein ehrgeiziger Dekan an einer deutschen Universität kaum anders handeln, wenn er etwas in Bewegung setzen wollte. Colloredo war also kein Reaktionär, sondern ein dynamischer Modernisierer, der ganz auf der Höhe der Zeit – der neue Kaiser Joseph II. dachte ähnlich – die Verhältnisse verbessern wollte. Es war der Geist des aufgeklärten Absolutismus katholischer Provenienz, der in ihm eine würdige Verkörperung fand – typisch in seinem sozialreformerischen, volkspädagogischen Elan, in seiner Orientierung am Pragmatisch-Zweckdienlichen, typisch aber eben auch in der strikten Regulierung des Einzelnen im Namen des Allgemeinen, in der Verachtung des Verspielt-Ornamentalen, in der rein funktionalen Würdigung des Musischen. In bestimmter Weise bilden sich in Colloredo also Größe und Grenzen der Aufklärung ab.

Dass hier Konflikte mit einem sich seiner selbst und seiner Begabung bewussten, den Eigenwert seiner Kompositionen betonenden Künstler auftreten konnten, liegt auf der Hand. Wir sollten freilich vorsichtig sein, daraus gleich einen Grundlagenkonflikt zu zimmern. Gewiss war Mozart kein dezidierter Aufklärer. Aber er war eben auch kein pauschal aufklärungskritischer Antimodernist. Er ist schwer einzuordnen: In der Resistenz gegen das aufgeklärte Nivellierungspathos blieb er vormodern – und war in seinem stolzen Pochen auf die künstlerische Autonomie zugleich moderner, zukunftsweisender als sein Erzbischof. Als Mitglied der Freimaurer war er doch auch auf der Höhe der aufgeklärten Zeit. Gleichwohl ist es atmosphärisch vielleicht aussagekräftig, mit welchem Abscheu er sich einmal über Voltaire äußert. Nach dessen Tod schreibt er nämlich dem Vater aus Paris: „Nun gebe ich ihnen eine nachricht die sie vielleicht schon wissen werden, daß nehmlich der gottlose und Erzspizbub Voltaire so zu sagen wie ein hund – und wie ein vieh crepiert ist – das ist der lohn!“<sup>7</sup>

---

6 Gärtner 1997, 76.

7 Brief vom 3. Juli 1778; zitiert nach Gärtner 1997, 77.

Dieses Wort (das zu drastisch ist, um es allein aus dem Interesse zu erklären, den konservativen Vater zufrieden zu stellen) steht in eigentümlichem Kontrast zu der Voltaire-Verehrung des Erzbischofs. Es belegt eine Distanz zu dessen gut katholischer Aufklärungsfrömmigkeit, aber keineswegs ein gespanntes Verhältnis zur katholischen Tradition generell, im Gegenteil. Damit wären wir wieder beim Thema. Ein Indiz für eine ungebrochene lebensweltliche Einbettung Mozarts in den volkstümlichen Katholizismus ist die Entstehungsgeschichte der sogenannten *Großen Messe c-moll*. Diese verdankt sich nämlich einem Gelübde, das Mozart 1782 Gott gegenüber ablegte, als seine damalige Verlobte Constanze Weber schwer erkrankt war: Er werde eine Messe schreiben und in Salzburg zur Aufführung bringen, wenn sie von der Krankheit genesen und es sodann zur Hochzeit kommen werde.<sup>8</sup> Als dies so eingetroffen war, löste er das Gelübde durch die Komposition der genannten Messe ein, und bei der Uraufführung 1783 sang Constanze sogar die „Hauptpartie“.<sup>9</sup>

Natürlich ist dies als solches noch kein Ausdruck starken Glaubens, und es greift sicher zu weit, daraus eine besondere Innigkeit der Textauslegung in der Messkomposition abzuleiten. Dennoch zeigt gerade die Konventionalität eines solchen Gelübdes, sein volksreligiöser Charakter, der eine Nähe zum Abergläubischen einschließt, dass Mozart durchaus nicht in gepflegter Distanz zu seinem Herkunftsglauben lebte. Auch die expliziten religiösen Aussagen in seinen Briefen offenbaren ein theologisch wenig elaboriertes, aber eben auch nicht aufgeklärt-kritisch reflektiertes Vertrauen in die Vorsehung des gütigen Vatergottes.

Besonders aussagekräftig sind in dieser Hinsicht die Briefe, die Mozart angesichts der schweren, schließlich tödlichen Krankheit der Mutter 1778 in Paris an den fernen Vater schreibt. Da heißt es etwa:

Verlassen sie sich auf gott – da müssen sie ja Trost finden; Meine liebe Mutter ist in händen des allmächtigen – will er sie uns noch schencken, wie ich es wünsche, so werden wir ihm für diese gnade dancken, will er sie aber zu sich nehmen, so nutzt all unser ängsten, sorgen und verzweifeln nichts – geben wir uns lieber standhaft in seinen göttlichen willen ...<sup>10</sup>

Und weiter (die Mutter ist schon tot, der Vater soll es aber noch nicht erfahren):

... ich bin nun schon lange Tag und nacht zwischen forcht und hofnung – ich habe mich aber ganz in den willen gottes gegeben [...]; – ich bin getröset, es mag ausfallen wie es will – weil ich weis daß es gott, der alles, wens uns noch so quer vorkömmt, zu unsern besten anordnet, so haben will; denn ich glaube, und dieses lasse ich mir nicht ausreden,

<sup>8</sup> Vgl. Gärtner 1997, 15–16.

<sup>9</sup> Gärtner 1997, 16.

<sup>10</sup> Zitiert nach Gärtner 1997, 78.

daß kein Doctor, kein mensch, kein unglück, kein zufall, einem menschen das leben geben, noch nehmen kann, sondern gott allein ...<sup>11</sup>

Dieses Vorsehungsvertrauen erstreckt sich auch aufs Jenseits: „In jenen betrübten umständen“, schreibt er dem Vater (den er mittlerweile über den Tod der Mutter in Kenntnis gesetzt hat),

habe ich mich mit drey sachen getröstet, nemlich [erstens] durch meine gänzliche vertrauensvolle ergebung in dem willen gottes – dann [zweitens] durch die gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem augenblick so glücklich wird – wie viell glücklicher das sie nun ist, als wir – so, daß ich mir gewünscht hatte in diesem augenblick mit ihr zu reisen – aus diesem Wunsch ... entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nemlich, daß sie nicht auf ewig für uns verlohren ist – das wir sie wieder sehen werden, als auf dieser welt; Nur die Zeit ist uns unbekant – das macht mir aber gar nicht bang – wann gott will, dann will ich auch.<sup>12</sup>

Dass dies nicht nur eine von Rührung dominierte (und vom Wunsch, den Vater zu trösten, geleitete) Momentaufnahme ist, belegt ein im Jahr zuvor, also 1777, ebenfalls an den Vater gerichteter Brief, in dem es heißt: „Ich habe Gott immer vor augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine liebe sein mitleiden und barmherzigkeit gegen seine geschöpfe. er wird seine diener niemalen verlassen.“<sup>13</sup>

All diese Aussagen zeigen das durchaus konsistente Bild einer „vertrauensvollen ergebung“ in den Willen eines allmächtigen und allgütigen Gottes, dem das Ergehen seiner Geschöpfe nicht gleichgültig ist, sondern der diesen in Liebe und Barmherzigkeit zugeneigt ist und sie auch im Tod nicht verlassen wird. Dieses Bild entbehrt jeder Originalität. Es ist gewiss christlich grundiert (Gott ist ja eben durch Liebe und Mitleid charakterisiert), aber ohne Rückbindung an die christologische Kernbotschaft des Christentums; Christus kommt praktisch nicht vor. Genau dies ist indes zeittypisch, und Mozart ist damit gar nicht so weit entfernt vom Aufklärungschristentum evangelischer wie katholischer Provenienz, für das auch Fürsterzbischof Colloredo steht.

Wegen dieser unspezifischen Weite ist es dann auch gar nicht so überraschend, dass Mozart Zugang fand zur Freimaurerloge „Zur Wohlthätigkeit“. Die Freimaurer sind in bestimmter Hinsicht Inbegriff des Aufklärerischen. Das klingt zunächst paradox, scheint ihr Charakter als Geheimorden sie doch als ‚lichtscheu‘

---

11 Zitiert nach Gärtner 1997, 125–126.

12 Zitiert nach Gärtner 1997, 128.

13 Brief vom 23./25. Oktober 1777; zitiert nach Gärtner 1997, 5.

und damit als das glatte Gegenteil der schon in der Selbstbezeichnung zum Licht strebenden „Aufklärung“ (englisch noch sprechender: ‚enlightenment‘) zu erweisen. Doch ist die Abschottung in Wahrheit Teil eines Aufklärungsprogramms. Denn die Freimaurer gehören zu jenen Gruppenbildungen im achtzehnten Jahrhundert, die „im geschützten Innenraum“ einer vorstaatlichen Sphäre „neue, freie Gemeinschaften [probten], in denen an die Stelle der zwangsweisen Eingliederung des Menschen in durch Herkunft und Geburt vorgeprägte Gebilde die freie Persönlichkeit trat“ und die Mitglieder einander „als bloße Menschen“ begegneten.<sup>14</sup> Ähnliche Ideale vertraten auch die in Bildungskreisen populären „Freundschaftsbünde“, die freilich auf die Geheimhaltung verzichteten.<sup>15</sup> Bei den Freimaurern diente die Geheimhaltung mithin dem Schutz der Freiheit, damit im Innenraum jene standübergreifende Gemeinschaft gelebt werden konnte, die es ‚draußen‘ eben nicht (oder: noch nicht?) geben konnte. Dass das für Mozart attraktiv sein musste, der unter demütigender standesbedingter Benachteiligung massiv zu leiden hatte, ist leicht nachvollziehbar. Die Freimaurer waren auch nicht anti-, nicht einmal areligiös. Ihr Humanitätsethos war an den Glauben an ein umfassendes höchstes Wesen gebunden, aber eben bewusst konfessions- und religionsübergreifend. Letzteres machte sie natürlich den Kirchen verdächtig, und offiziell war die Mitgliedschaft Katholiken unter Exkommunikationsdrohung verboten. Was nicht verhinderte, dass selbst Geistliche die Aufnahme beantragten; Mozart traf etwa einen Kaplan in seiner Loge. Er konnte also durchaus darauf vertrauen, dass Freimaurerei und katholischer Glaube nicht schlechterdings unvereinbar seien; sein unspezifischer Vorsehungsglaube war es ohnehin nicht.

Es gibt jedoch eine interessante Episode, in der Mozart die konfessionelle Differenz zwischen Katholiken und Protestanten selbst zum Thema macht, und zwar im Blick auf die Kirchenmusik, und nicht ganz unpolemisch. Während seines Aufenthalts in Leipzig 1789, zwei Jahre vor seinem Tod, habe – so wird berichtet – auf einer Abendgesellschaft beim Thomaskantor Friedrich Doles ein Gast darüber geklagt, welchen Schaden viele große Musiker erlitten hätten, „indem sie ihre ungeheuren Kräfte auf meistens nicht nur ‚unfruchtbare, sondern auch geisttötende Sujets der Kirche‘ verschwenden mußten“.<sup>16</sup> Daraufhin habe

---

<sup>14</sup> Schuler, 1; zitiert nach Gärtner 1997, 156. Die Idee der Achtung des Menschen schlicht als Menschen, unabhängig von Volks- und Religionszugehörigkeit, ist im Übrigen auch leitend für Lessings *Nathan*. Vgl. dazu Oberdorfer 2004, 107–124.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Oberdorfer 1995, 6–9.

<sup>16</sup> Gärtner, 1997, 206; die Zitate aus: Nissen 1984. Nissen greift offenbar auf einen zeitgenössischen Bericht von Friedrich Rochnitz in der „Allgemein musikalischen Zeitung“ zurück (Gärtner 1997, 202, ohne nähere bibliographische Angaben).

Mozart aufgebracht geantwortet, „ohne Rücksicht auf den Gastgeber von der anderen Konfession“:<sup>17</sup>

Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! [...] Bei euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopf habt – kann etwas Wahrs darin sein; das weiß ich nicht. Aber bei uns (Katholiken) ist es anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem und dergleichen. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligtum unserer Kirche eingeführt ist, wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunklen, aber drängenden Gefühlen hin solle, in voller Inbrunst seines Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, wenn man diejenigen glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfangen und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: Benedictus qui venit und so weiter, dann ist's anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren; aber – wenigstens ist's mir so – wenn man nun die tausend Mal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt alles wieder und steht vor einem und bewegt die Seele.<sup>18</sup>

Der Wortlaut ist zwar nur im Gedächtnisprotokoll des „anekdotenreichen“<sup>19</sup> Friedrich Rochlitz überliefert und in der Diktion im Einzelnen erkennbar protestantisiert („Gottesdienst“, „Abendmahl“). Aber es ist durchaus denkbar, dass Mozart sich durch den blasierten Dünkel eines aufgeklärten Bildungsprotestanten dazu herausgefordert sah, jedenfalls die Lebensechtheit einer sich vorrationalen religiösen Initiations- und Sozialisationsprozessen verdankenden Glaubensvertrautheit mit den immergleichen liturgischen Vollzügen zu verteidigen gegen den selbstgefälligen Überlegenheitsgestus der „aufgeklärten Protestanten, wie ihr euch nennt“. Ein religiöses ‚Bekenntnis‘ im engeren Sinn, also ein Glaubensbekenntnis, würde ich das trotzdem nicht nennen;<sup>20</sup> deutliche Distanzindikatoren sind ja eingebaut („das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren“). Mozart bekennt sich aber gewiss zu der Seelenintensität der katholischen Glaubenswelt, und zweifellos spricht aus diesen Worten ein kompositorischer Ernst, der es verbietet, Mozarts sakrales Werk als bloße Auftragsmusik zu bagatellisieren, deren Anfertigung er ohne innere Beteiligung hinter sich gebracht hätte. Ob diese innere Beteiligung explizit als religiös qualifiziert werden muss, ist dann noch eine andere Frage.

---

17 Gärtner 1997, 202.

18 Nissen 1984, 659; zitiert nach Gärtner 1997, 206–207.

19 Gärtner 1997, 202.

20 Gegen Gärtner 1997, 207. Gärtner, der generell stark apologetisch ausgerichtet ist, spricht sogar davon, „daß hier der Meister ein überzeugendes Bekenntnis abgelegt hat“.

## 2. Musik für die Engel: Karl Barths theologisierte Mozartverehrung

Es ist anzunehmen, dass dem großen Schweizer calvinistischen Theologen Karl Barth Mozarts Zornausbruch gegen den aufgeklärten Bildungsprotestantismus gut gefallen hat.<sup>21</sup> Denn Barths theologisches Innovationspathos, mit dem er nach dem Ersten Weltkrieg die evangelische Theologie vom Kopf auf die Füße (oder von den Füßen auf den Kopf) zu stellen beanspruchte, speiste sich aus einer fundamental angelegten Polemik gegen die neuzeitliche Entwicklung der protestantischen Theologie. In dem verzweifelten Versuch, den Anschluss an die Moderne nicht zu verpassen, habe sie ihre genuine Aufgabe, die Verkündigung des Wortes Gottes zu reflektieren und dadurch zu fördern, aus den Augen verloren und sei faktisch zu einer Art Anthropologie mutiert. Schon in der Aufklärung, vollends aber bei und seit Friedrich Schleiermacher, habe die Theologie sich letztlich damit begnügt, statt von Gott „in etwas erhöhtem Ton vom Menschen [zu] reden“.<sup>22</sup> Sie sei dadurch unfähig geworden, sich von den kulturellen Fehlentwicklungen der Moderne zu distanzieren. Dies sei 1914 in der kritiklosen Unterstützung der deutschen Kriegspolitik durch den deutschen Protestantismus manifest geworden, und 1933 sah Barth sich durch die nationalsozialistische Machtergreifung bestätigt, die er nicht als antimoderne Revolution, sondern als innere Konsequenz der Moderne interpretierte.

Hier zeigt sich der kulturdiagnostische Hintergrund von Barths Polemik: Er liest die Neuzeit nämlich in umfassendem Sinn als das „Zeitalter des Absolutismus“ in der präzisen Bedeutung eines Zeitalters der ‚Loslösung‘. Nicht nur politisch, sondern auch wissenschaftlich, philosophisch, kulturell und lebensweltlich habe der Mensch sich von der Rückbindung an Gott ‚losgelöst‘ und beanspruche jetzt, das ‚absolute‘ Maß aller Dinge zu sein. „Absolutismus“, so Barth, „kann offenbar allgemein bedeuten: ein Lebenssystem, das gegründet ist

---

**21** Barth kannte die Episode, erwähnt sie mehrmals, instrumentalisiert sie aber nicht für seine innerprotestantische Polemik. Einmal, in einem „Dankbrief an Mozart“, bekennt er sich dazu, „einer von den Protestanten“ zu sein, „von denen Sie einmal gesagt haben sollen, was es mit dem *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* auf sich habe, könnten wir wohl nicht so recht verstehen“, und weist dies milde zurück: „Entschuldigen Sie: wahrscheinlich sind Sie jetzt [sc. im Himmel] auch darüber besser unterrichtet“ (Barth 1987, 9–8). Ein andermal konstatiert er schlicht Mozarts Katholizismus „(ohne besonderen kirchlichen Eifer)“ und fügt unkommentiert hinzu, dass „wir Protestanten ihm darum nicht recht gefallen konnten, weil wir unsere Religion („kann etwas Wahres daran sein, ich weiß es nicht“) zu sehr ‚im Kopfe‘ hätten“ (Barth 1987, 15–16).

**22** Barth 1990, 158.

auf die gläubige Voraussetzung der Allmacht des menschlichen Vermögens.“<sup>23</sup> In der seiner Geschichte der protestantischen Theologie im neunzehnten Jahrhundert vorgeschalteten langen Abhandlung „Der Mensch im 18. Jahrhundert“<sup>24</sup> illustriert er dies u. a. an der Gartenkunst: Das achtzehnte Jahrhundert habe, „wenigstens in den höheren Ständen, ein sehr starkes Verhältnis zur *Natur*“ gehabt. Es sei aber „eine humanisierte, d. h. eine vom Menschen für sein Empfinden und Genießen zurecht gemachte, in Form gebrachte, eine idealisierte, und zwar am liebsten auch sichtbar idealisierte Natur, die dabei gemeint ist: der Bach als Springbrunnen, der See als reinlicher Teich, [...] der mit der Gartenschere modellierte Baum“.<sup>25</sup> Diesem Anthropozentrismus sei auch die Theologie anheimgefallen, wenn sie sich etwa mit Schleiermacher als Auslegung des menschlichen „Gefühls schlechthinniger Abhängigkeit“ entwerfe. Barths Gegenprojekt ist eine strikt theozentrische ‚dialektische Theologie‘, die konsequent ausgeht von der dem Menschen unverfügbaren Gottheit Gottes, der sich – und das macht die ‚Dialektik‘ aus – in seiner freien Offenbarung zugleich gibt und entzieht. Barth beruft sich dabei auch auf Kierkegaard und beansprucht, zentrale Einsichten der Reformation, namentlich bei Luther und Calvin,<sup>26</sup> wieder neu zur Geltung zu bringen, die in der Neuzeit in Vergessenheit geraten seien.

Was hat dies alles mit Mozart zu tun? Nun, wie bereits erwähnt, Barth war ein großer Mozartliebhaber. Und er hat diese seine musikalische Leidenschaft immer wieder auch öffentlich artikuliert. Während bei Barth selbst – wie zu zeigen sein wird – die fast schwärmerische Bewunderung im Vordergrund steht und der theologische Ansatz sich allenfalls andeutet, profiliert die von Barth angeregte und betreute Dissertation seines Schülers Karl Hammer, musikwissenschaftlich ungleich informierter und detaillierter, Mozarts Musik sehr viel schärfer im Kontext von Barths Neuzeitdeutung und etabliert auf dieser Grundlage einen typologischen Gegensatz zwischen Mozart und Beethoven. Doch zunächst zu Barth.

Barth bekennt, „daß ich, wenn ich je in den Himmel kommen sollte, mich dort zunächst nach Mozart und dann erst nach Augustin und Thomas, nach Luther, Calvin und Schleiermacher erkundigen würde“.<sup>27</sup> In einem an Mozart gerichteten „Dankesbrief“ schreibt er:

Wie es mit der Musik dort steht, wo Sie sich jetzt befinden, ahne ich nur in Umrissen. Ich habe die Vermutung, die ich in dieser Hinsicht hege, einmal auf die Formel gebracht: ich sei

---

<sup>23</sup> Barth 1981, 19.

<sup>24</sup> Barth 1981, 16–59.

<sup>25</sup> Barth 1981, 37.

<sup>26</sup> Reservierter ist er gegenüber Zwingli und Melanchthon, die stärker vom Humanismus beeinflusst und dadurch in seinen Augen eher der Gefahr des Anthropozentrismus ausgesetzt waren.

<sup>27</sup> Barth 1987, 8.

nicht schlechthin sicher, ob die Engel, wenn sie im Lobe Gottes begriffen sind, gerade Bach spielen [eine ironische Spitze gegen die lutherische Bach-Monopolisierung ist unüberhörbar] – ich sei aber sicher, daß sie, wenn sie unter sich sind, Mozart spielten und daß ihnen dann doch auch der liebe Gott besonders gerne zuhört.<sup>28</sup>

Die Gründe für diese Vermutung (die zugleich die Gründe für Barths Mozartliebe sind) lassen sich in dem Begriff der Absichtslosigkeit zusammenfassen. Barth spricht betont vom „Spielen“:

Zum täglichen Brot gehört auch das Spielen. [...] Ich höre in Mozart eine Kunst des Spielens, die ich so bei keinem anderen wahrnehme. Schönes Spielen setzt voraus: ein kindliches Wissen um die Mitte – weil um den Anfang und um das Ende – aller Dinge. Ich höre Mozart aus dieser Mitte heraus, von diesem Anfang und Ende her musizieren.<sup>29</sup>

An anderer Stelle rühmt er „die große freie Sachlichkeit [...], in der Mozart seinen Weg gegangen ist“:<sup>30</sup> „Das Subjektive wird bei ihm nie Thema. Er hat die Musik nicht dazu benützt, sich über sich selbst, seine Lage, seine Stimmungen auszusprechen. [...] Mozarts Leben diente seiner Kunst, nicht sie ihm.“<sup>31</sup> Diese sachorientierte Absichtslosigkeit macht seine Besonderheit aus.

Mozarts Musik ist im Unterschied zu der von Bach keine Botschaft und im Unterschied zu der von Beethoven kein Lebensbekenntnis. Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. [...] Mozart will nichts sagen, er singt und klingt nur eben. Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei. [...] Er will auch nicht das Lob Gottes verkündigen. Er tut es nur eben faktisch: gerade in der Demut, in der er, gewissermaßen selber nur Instrument, nur eben hören läßt, was er offenbar hört, was aus Gottes Schöpfung auf ihn eindringt, in ihm emporsteigt, aus ihm hervorgehen will.<sup>32</sup>

Zur Absichtslosigkeit gehört auch die unbefangene Offenheit für die Fülle des Wirklichen, eine Universalität, aus der nichts a priori wertend ausgeschlossen ist.<sup>33</sup> Mozart

---

**28** Barth 1987, 12. Einschränkend fügt er allerdings hinzu: „Nun, die Alternative mag falsch sein.“

**29** Barth 1987, 8.

**30** Barth 1987, 36.

**31** Barth 1987, 36. Nicht in einem allgemeinen kunsttheoretischen Sinn, sondern konkret auf Mozart bezogen lehnt Barth denn auch einen Rückschluss vom Leben auf das Werk ab: „Ich wüsste keinen Fall, wo man den Charakter eines seiner Werke mit einiger Sicherheit aus einem gleichzeitigen Erlebnis seines Lebens erklären könnte, geschweige denn, dass aus ihrer Folge so etwas wie eine biographische Linie abzulesen wäre“ (Barth 1987, 36).

**32** Barth 1987, 25–26.

**33** Vgl. Barth 1987, 23: „Mozart ist universal.“

musizierte das wirkliche Leben in seiner Zwiespältigkeit, aber ihr zum Trotz auf dem Hintergrund der guten Schöpfung Gottes [...]. Es gibt bei ihm keine Flachheiten, aber auch keine Untiefen. Er macht es sich nicht billig. Er lässt sich aber auch nicht gehen, er leistet sich keine Exzesse. Er sagt bloß begrenzend, wie alles ist. Darin ist seine Musik schön, wohlthuend, bewegend.<sup>34</sup>

Ausdrücklich äußert sich Barth auch zu Mozarts „oft (auch von ernsthaften Kennern) beanstandeten Kirchenmusik“.<sup>35</sup> Gegen den Vorwurf, sie sei „zu weltlich, ja opernhaft“, verteidigt er Mozart mit dem Argument, zwar folge dieser in der Tat nicht dem „bekannte(n) Programm: es habe der Ton dem Wort nur zu dienen, dieses nur auszulegen“;<sup>36</sup> jedoch sei dies auch nicht die einzig mögliche Form des musikalischen Umgangs mit dem Text. Bei Mozart sei der Ton stattdessen „in seiner kirchlichen wie in seiner sonstigen Musik ein freies Gegenbild zu dem ihm jeweils vorgegebenen Wort. [...] Er entspricht ihm – und das heißt allerdings: er bekommt und hat ihm gegenüber ein eigenes Leben.“<sup>37</sup> Mozart „hört, er respektiert das Wort in seinem bestimmten Gehalt und Charakter hier wie dort [in den Opern wie in den Messen], aber dann macht er hier wie dort Musik, seine Musik dazu – ein durch das Wort gebundenes, aber in seiner Bindung daran auch souveränes Gebilde eigener Art“.<sup>38</sup> Die Frage des angemessenen musikalischen Umgangs mit dem Text müsse dann jeweils am Einzelfall entschieden werden. Dies dürfe nicht „voreingenommen durch eine allgemeine Unterscheidung von geistlicher und weltlicher Musik“<sup>39</sup> erfolgen. Überhaupt betont Barth, dass „auch Mozarts kirchlicher Ton von einem Ort aus vernommen und wiedergegeben ist, von dem her zwar nicht Gott und die Welt in eines zu setzen, wohl aber die Kirche und die Welt (auch sie nicht zu verwechseln noch zu vertauschen) in ihrer bloß relativen Unterschiedenheit, in ihrer letzten Zusammengehörigkeit erkennbar und erkannt sind: beide von Gott her, beide zu Gott hin“.<sup>40</sup>

In Barths Mozart-Texten – allesamt Gelegenheitsschriften populären Anlasses – bleiben sein theologischer Ansatz und seine Neuzeitdeutung dezent im Hintergrund, allenfalls indirekt kommt in der Betonung des Absichtslos-Sachorientierten eine Distanz zum Absichtsvoll-Selbstzentrierten, das er der Moderne

---

**34** Barth 1987, 22–23. In der Rede „Mozarts Freiheit“ unterscheidet er diese „mozartische Mitte“ polemisch von der bei „dem großen Theologen *Schleiermacher*“ diagnostizierten Mitte „des Ausgleichs, der Neutralität und schließlich der Indifferenz“ (Barth 1987, 42).

**35** Barth 1987, 26–28, hier 26.

**36** Barth 1987, 26–28, hier 26.

**37** Barth 1987, 26–27.

**38** Barth 1987, 27.

**39** Barth 1987, 27.

**40** Barth 1987, 27–28.

zuschreibt, zum Vorschein. Gelegentlich streut Barth sogar irenische Bemerkungen ein: „Gegen keinen von den anderen [sc. großen Komponisten] soll damit auch nur ein Wort gesagt sein. Nur eben dies: daß ich mich in diesem Sinn nur zu Mozart bekennen kann.“<sup>41</sup>

Sehr viel pointierter zur Sache geht hingegen die bereits angesprochene Dissertation von Karl Hammer, die sich schon im Titel als „eine theologische Deutung“ vorstellt.<sup>42</sup> In den Grundzügen folgt Hammer der Mozart-Deutung seines Lehrers Barth und führt sie kenntnisreich und detailliert am ganzen Spektrum von Mozarts Werk durch, von den Opern bis zu den Messen. Aber er theologisiert sie zugleich radikal bzw. – wenn man Barths Einverständnis mit diesem Vorgehen unterstellt – er entfaltet die theologischen Implikationen dieser Deutung mit großer Konsequenz und Unerschrockenheit. Der dritte Teil der Arbeit untersucht etwa „Mozarts Musik im Licht des Evangeliums“ (283–320). Dabei wird Mozarts Werk in seiner Universalität und „größtmögliche[n] Vielfalt“ (287) als „Gleichnis“ für die „gehaltliche Vielgestaltigkeit und Totalität des Kosmos“ (287–288) bezeichnet und daraufhin Beethoven als ihrem „instruktivsten Antityp“ (292) gegenübergestellt, ehe auf dieser Folie Mozarts Musik als Ausdruck einer evangeliumsgemäßen Anthropologie etabliert wird. Dieses in der Tat instruktive Vorgehen will ich abschließend noch kurz skizzieren.

Hammer geht von der Diagnose aus, dass Beethovens Musik von einer „tiefen Disharmonie“ geprägt sei, die „gerade als solche das Idol unzählig vieler, bewußt ‚moderner‘ Menschen“ darstelle (292). Hammer sieht diese „Disharmonie“ darin gegründet, dass Beethovens Musik „den *Lebenskampf* des Individualisten (verkünde)“ (292). Dieser Kampf sei aber nicht „getragen [...] von wirklich starker Hoffnung und Zuversicht“ (293). Dies sei nicht überraschend, denn es sei „der Kampf individueller Selbstbehauptung“ (293). Beethoven sei zwar „kein Atheist“ (293): „Aber ein Vertrauen, welches zuerst und vor allem anderen Selbstvertrauen ist und als solches das Gottvertrauen erst sekundär, nachträglich und erst dann, wenn es nicht anders zu gehen scheint, zu Hilfe nimmt, muß notwendig zu schwach sein, um diesen Kampf glücklich führen zu können.“ (293) Entsprechend sei bei Beethoven „alles auf das Unten, das Irden-Menschliche, das eigene Selbst und seine Kraft gesetzt und gebaut“ (294). Etwas grundsätzlicher gefasst, lautet Hammers Urteil: „Beethovens Weg zur Lebensbewältigung ist der eines einsamen

---

<sup>41</sup> Barth, 1987, 8 und 43, zum Stichwort „Mozart und die anderen Musiker“ die Einleitung: „Befürchten Sie nicht, jetzt noch etwas Fanatisches von mir zu hören, was dann gewiß nur etwas sehr Unmozartisches sein könnte!“

<sup>42</sup> Hammer 2005 [offenbar vom Vf. im Eigenverlag verantworteter unveränderter Nachdruck der Erstausgabe, was aber nicht angegeben ist; auch fehlen Erscheinungsort und -jahr der Erstausgabe (Zürich 1964)]. Die folgenden Belege im Text beziehen sich auf dieses Werk.

Individualisten, des im kantischen wie faustischen Sinne in moralischem Rigorismus und zähem Kampf um das ‚moralische Gesetz in sich‘ sich einsetzenden Menschen, der keine Nach- und Rücksichten gegen sich *und* andere kennt.“ (295) Und Hammer fragt: „Ist es nicht der ewige Pharisäer, welcher mit Gott rechten und rechnen zu können meint, der sich hier überall zu Worte meldet?“ (295)

Buchstäblich im Kleingedruckten weist Hammer darauf hin, dass es ihm nicht darum gehe, „über Beethoven ‚vom grünen Tisch‘ den Stab zu brechen. Dies wäre [wie er maliziös hinzufügt] gerade allzu beethovenisch und gewiß nicht nach dem Evangelium, dessen wiederholte Warnung ‚Richtet nicht!‘ ja nur eine ins Neue Testament verlängerte Interpretation der Geschichte vom Sündenfall ist.“ (297) Am Urteil, dass sich hier „in evangelischer Sicht eine der mozartschen entgegengesetzte Haltung“ (294) artikuliere, ändert dies allerdings ebenso wenig wie die gleichsam zähneknirschend eingeräumte Einsicht, „daß es außer dem unnahbaren Heroen Beethoven auch einen anderen, leichter aufzunehmenden Beethoven“ gebe (297),<sup>43</sup> der aber letztlich doch nicht „dasselbe Gewicht beanspruchen“ dürfe (298).

Dass angesichts einer solchen Alternative „aus evangelischer Sicht“ nur Mozart in Betracht kommt, liegt auf der Hand. In einer Art Dogmatik im Grundriss will Hammer nun zeigen, dass sich in Mozarts Musik ein der Bibel entsprechendes Bild des Menschen abspiegelt: „Wo Beethoven um die Freiheit und Befreiung des Individuums ringt, da steht bei Mozart die Vielfalt und Gemeinsamkeit von in Freiheit entlassenen Menschen.“ (299) Dabei stellt Hammer mitunter recht unvermittelte Beziehungen zwischen Bibel und Mozart her. Dies kann und muss nicht im Einzelnen entfaltet werden. Als Beispiel nenne ich nur die Konvergenz, die Hammer zu erkennen meint zwischen Mozarts Darstellung der Liebe und dem neutestamentlichen Liebesverständnis: „Wieviel diese ungeheuchelte Liebe fertigbringt, welcher Überwindung von Strapazen und Opferbereitschaft sie fähig ist, davon hat in lebendiger Anschaulichkeit von 1. Kor 13,4–7 Mozart in seinen Opern einen vielfältigen Kommentar gegeben.“ (304)<sup>44</sup>

Diese Deutung dokumentiert in ihrer Einseitigkeit jenes „Fanatische“, das Barth selbst doch als „etwas sehr Unmozartisches“ vermeiden wollte. Sie macht zudem aus Mozart auf ihre Weise ebenso ein unvergleichliches, gleichsam extra-terrestrisches Wesen, wie es auf seine Weise das neunzehnten Jahrhundert tat, das ihn als kindlich-heiteres Genie kategorisierte. Mindestens einen guten Effekt

---

<sup>43</sup> Vgl. Hammer 2005: „Neben, ja zwischen der III., V., VII. und IX. stehen die I., II., IV., VI. und VIII. Symphonie.“

<sup>44</sup> Vgl. in Hammer 2005 die Fortsetzung: „An welchen Gestalten der Weltliteratur und Musikliteratur würde es klarer, daß diese Liebe ‚alles erträgt, glaubt, hofft, erduldet‘ (V. 7), als an Donna Elvira, selbst Don Ottavio im Gegensatz von Donna Anna, oder der Gräfin?“

hatte sie allerdings: Die Liebe zu Mozart nötigte seine theologisierenden Verehrer, die Fülle, Vielfalt und Vielspätigkeit der irdischen Wirklichkeit, wie sie sich etwa in seinen Opern (und vielleicht auch in seinem Leben) artikuliert, ernster zu nehmen, für Zwischentöne im wörtlichen wie im übertragenen Sinn aufmerksamer zu werden und so mehr ‚Welt‘ in ihr theologisches Denken hinein zu lassen. Dafür bedarf es indes der Dämonisierung Beethovens nicht. Sie hat, wenn ich recht sehe, auch keine Nachfolger gefunden.

## Literatur

- Barth, Karl: „Dankbrief an Mozart“, in: Ders.: *Wolfgang Amadeus Mozart*, in: Ders.: *Wolfgang Amadeus Mozart: 1756/1956*. 12. Aufl. Zürich 1987, 9–13.
- Barth, Karl: „Bekenntnis zu Mozart“, in: Ders.: *Wolfgang Amadeus Mozart: 1756 /1956*. 12. Aufl. Zürich 1987, 15–29.
- Barth, Karl: „Mozarts Freiheit“, in: Ders.: *Wolfgang Amadeus Mozart: 1756/1956*, 12. Aufl. Zürich 1987, 31–46.
- Barth, Karl: *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte*, 4. Aufl. Zürich 1981.
- Barth, Karl: *Das Wort Gottes als Aufgabe der Theologie* (1922), in: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 3 (Teilbd. 4): *Vorträge und kleinere Arbeiten 1922–1925*, hrsg. von Holger Finze. Zürich 1990, 144–175.
- Fellerer, Karl Gustav: *Die Kirchenmusik W. A. Mozarts*. Laaber 1985.
- Gärtner, Heinz: *Mozart und der „liebe Gott“*. *Genie zwischen Gläubigkeit und Lebenslust: Die Geschichte seiner Kirchenmusik*. München 1997.
- Hammer, Karl: *W.A. Mozart – eine theologische Deutung. Ein Beitrag zur theologischen Anthropologie*. Weil am Rhein 2005.
- Herten, Jochim/Klaus Röhring (Hg.): *Wie hast Du's mit der Religion? Wolfgang Amadeus Mozart und die Theologie*. Würzburg 2009.
- Nissen, Georg Nikolaus von: *Biographie W. A. Mozarts*. Neudruck Hildesheim 1984.
- Oberdorfer, Bernd: *Geselligkeit und Realisierung von Sittlichkeit. Die Theorieentwicklung Friedrich Schleiermachers bis 1799*. Berlin, New York 1995.
- Oberdorfer, Bernd: „Die geheime Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen‘. Lessings ‚Nathan der Weise‘ und die Humanisierung der Religionen“, in: Jan Rohls/Gunther Wenz (Hg.): *Protestantismus und deutsche Literatur*. Göttingen 2004, 107–124.
- Schuler, Heinz: „Mozart in der Wohlthätigkeit“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 36. Jg., H. 1–4.
- Tschugnall, Peter (Hg.): *Mozart und die Religion*. Anif/Salzburg 2009.