

Jacques Colette

Freude, Vergnügen, Angst

Eine Besinnung über Barth
und Mozart

«Das Fleisch ist leider traurig», sagt der Dichter. «Die Wahrheit nicht minder», erklären die letzten Romantiker. «Die Liebe, die Liebe...», rufen die Prediger – und die Chansons. Aber Eros und Thanatos – Liebe und Tod – hängen aufs engste zusammen, bemerkt Freud. Karl Barth, dessen aus Leidenschaft und *Sachlichkeit* geborene Theologie ihre eigene Schönheit hat,¹ erblickt in der Musik Mozarts den triumphalen Ausdruck endgültiger Freude. Dieser Lobgesang auf Mozart, der mehr ist als ein einzelnes Moment in Barths System, mehr als eine Dosis Humor, bestimmt, die Strenge des dogmatischen Gebäudes zu mildern, ist ein Symptom, das unserer Aufmerksamkeit wert ist.

Mögen sie nun in seiner *Dogmatik* auftauchen oder in Einzelschriften – die Stellen über Mozart haben in Barths System ihren eigenen Platz und ihre eigene Bedeutung. Unschwer läßt sich der Platz ermitteln, schwieriger die Bedeutung analysieren. Die Untersuchung dieser doppelten Frage veranlaßt zunächst, den Theologen dem Philosophen anzunähern. Nicht minder als dieser konnte Barth darauf verzichten, in seinen zusammenhängenden Ausführungen der künstlerischen Schöpfung, jenem Schrei der mit dem Geschick konfrontierten Menschheit, einen Platz zu geben. Läßt man sich nicht allein und unreflektiert von der Begeisterung des «Mozartliebhabers Barth»² beeindruckt, so ergibt sich zwangsläufig die Frage, welcher Art von Themenbereich Barths kurze, aber bedeutsame Exkurse über die Kunst angehören. Diese Frage bringt ihrerseits eine weitere Frage ans Tageslicht: Welche Bedeutung besitzt, was hier über Freude und Traurigkeit, über kindliche Geisteshaltung, über Spiel, über die Funktion der Kunst in der Gesellschaft und im Verhältnis zur Religion gesagt ist? Welche Bedeutung besitzen in den Augen des Theologen Meisterwerke, jene strahlenden Vorausgriffe, die den Menschen über Angst, Überdruß, Mühe und Schmerz hinausheben?

Barth und Mozart

Als er noch im Kindesalter stand, hat Barth Mozart gehört. Seitdem wird das «Mozart und kein anderer»³ zu einer festen Größe in seinem Leben. In dieser Musik, so erklärt er, scheine kindliche Intuition dessen, was zugleich Beginn und Ende aller Dinge ist, durch; daher erfreue, stärke und tröste diese Musik, die an die Schwelle einer guten und geordneten Welt versetze. Wie sollte man da nicht zu dem Schluß gelangen, folgert der Theologe, daß eine direkte und ganz besonders geartete Beziehung zwischen Gott und diesem Menschen bestanden habe.⁴ Das Wunderkind ist auch ein erwachsenes Kind. Es kennt die Wirklichkeit, vollständig, Freuden und Schmerzen, Gut und Böse, Leben und Tod in ihrer Wirklichkeit also auch in ihren Grenzen.⁵ Eine totale Kenntnis, die stets vom Dunkeln auf das Licht zu geht und nie in umgekehrter Richtung,⁶ eine Kenntnis, die die Bewegung der Dinge, so wie sie sind, sich zu eigen macht.⁷ Indem er keine Botschaft verkündet, befreit Mozart seine Hörer und verkündet, ohne dies für sich zu beanspruchen, das Lob Gottes,⁸ denn er sieht, daß alles von Gott kommt und alles zu Gott geht.

Es überrascht nicht, daß eine derart geniale Sicht der Schöpfung sich der Erkenntnis der Engel nähert. In seiner am 29. Januar 1945 in Basel gehaltenen Ansprache⁹ nimmt Barth Bezug auf die Lehre von den Engeln und von den Letzten Dingen. Die Engel spielen unaufhörlich, sie kennen nicht das Tragische; ebenso Mozart; jener Mensch ohne Probleme, der in seinem Innersten wirklich und wahrhaft frei ist, gehört zu ihnen.¹⁰ Welcher Widersinn, im Zusammenhang mit ihm von Dämonischem zu sprechen, wie es Kierkegaard tut.¹¹ Für diesen Menschen, der das Echo des Triumphes über das Böse schon vernommen hat, ist der Friede bereits gegeben. So kann dieser Zeitgenosse des *Eschaton* eine Musik schaffen, die Gleichnis des Himmelreiches ist, in dem sich die Engel bewegen im doppelten Glanz des Kultes und der Musik.¹² Diese Musik ist konkret, weil sie nichts weiß von der Abstraktion des Bösen und das Ja und Amen zur Schöpfung zum Schwingen bringt. Sie ist total,¹³ weil sie den positiven Teil der Schöpfung preist, den Teil, der sie endgültig über das Negative hinaus trägt.

Das Böse, die Musik und die Philosophien

Daraus ergibt sich die klare These, daß Mozart zur Theologie gehört.¹⁴ Was die gute Schöpfung in

ihrer Gesamtheit anbetrifft, so hat er etwas gewußt, was die wahren Väter der Kirche, einschließlich unserer Reformatoren, – so erklärt Barth – nicht gewußt, auf jeden Fall aber nicht auszudrücken gewußt haben.¹⁵ Angesichts des Problems des Bösen und des Nichts bereitet Mozarts Werk die Wege besser, als es irgendeine wissenschaftliche Argumentation tun könnte.¹⁶ Bei aller Anerkennung, die er dem Künstler, jenem Seher, zollt, indem er ihm dieses Privileg zuerkennt, setzt sich der Theologe natürlich wissenschaftlich mit den philosophischen Traditionen über die Themen des Bösen und der Traurigkeit, des Optimismus und des Pessimismus, auseinander. Wo es sich um das Nichts handelt – mag man darunter die dunkle Seite der Schöpfung verstehen oder das wirkliche Nichts (die Realität, die sich dem Schöpfer persönlich widersetzt) – so ist Barths Haltung etwa dem Optimismus Leibniz' und des 18. Jahrhunderts gegenüber allgemein recht nuanciert. Dieser Optimismus ist nach seiner Meinung einerseits die These, die dem Christentum recht nahe kommt, andererseits aber darf diese Nähe nicht dazu verführen, sich den tatsächlichen Unterschied zu verhehlen. Denn es ist nicht zu leugnen, daß der Optimismus der Aufklärung die Bedrohung, die Tod, Sünde und Dämon über die Menschheit bringen, unterschätzt. Außerdem macht die imperialistische Anthropozentrik dieser Epoche des Rationalismus aus Gott einen einfachen Reflex der im Menschen und Universum entdeckten Vollkommenheit und verkennt von da aus die freie Entscheidung des Schöpfers und Erlösers der Welt und dem sündigen Menschen gegenüber. Dennoch kann man von einer zumindest formalen Verwandtschaft zur Verkündigung des Evangeliums sprechen. Es ist kein Zufall, daß dieses gleiche 18. Jahrhundert die beste Musik aller Zeiten hervorgebracht hat: man denke nur an J. S. Bach, G. F. Händel, Gluck und Haydn und den unvergleichlichen¹⁷ Mozart. Nach der großen Depression des 19. Jahrhunderts ist der Christ nicht mehr sicher, ob ein neuer Leibniz, das heißt ein absoluter Optimismus, wenn auch in einem anderen Gewand nicht eines Tages wiederkommen könnte. Wer wollte im übrigen sagen, ob es nicht in einem gewissen Sinne sogar schön wäre, wieder in einem leibnizschen Jahrhundert leben zu können?¹⁸

Dieses Verständnis des Christentums, das man bekennt als etwas schlicht und rein Triumphales, impliziert eine Ablehnung der fundamentalen kierkegaardschen These die Trennung von Ästhetik und Ethisch-Religiösem betreffend. Auch hier

ist die Interpretation Mozarts das Kriterium: Wo Kierkegaard dämonische Züge sieht, vernimmt Barth Engelstimmen. Tatsächlich ist nach seiner Meinung das Religiöse ästhetisch, weil es in sich das Authentischste ist,¹⁹ wenn es sich als Glanz und Herrlichkeit enthüllt.

Für Hegel²⁰ ist christliche Kunst die Kunst, in der das spirituelle Element vorherrscht. Sie ist ein Bemühen der Kunst, sich selbst zu übertreffen.²¹ In ihr bestätigt sich am besten die höchste Bestimmung der Kunst, die sie gemeinsam hat mit der Religion und der Philosophie. Gleich diesen ist sie eine Art von Ausdruck des Göttlichen. Und nicht selten bildet sie für uns das einzige Mittel, die Religion eines Volkes zu begreifen.²² Der moderne Mensch – jener Zeuge der historischen Vollendung der christlichen Religion (Reformation) – weiß, daß die romantische oder christliche Kunst das Höchstmögliche vom Standpunkt der Idee aus verwirklicht hat. Er weiß aber auch, daß die Idee nur im Geiste ihrer Wahrheit entsprechend existiert²³ und daß folglich das Kunstwerk nicht in der Lage ist, unser letztes Sehnen nach dem Absoluten zu befriedigen.²⁴

Trifft Barth hier mit Hegel zusammen, wo doch für ihn gleichfalls «christliche» Musik – das heißt Mozart, der Unvergleichliche – einen Vorgesmack auf den Gesang der Engel bietet? Sie gestaltet – nicht mehr und nicht weniger – jene eschatologische Harmonie voraus, in deren Schoß allein sich unser Sehnen nach dem Absoluten entfalten kann in der Begehung des Kultes und des Kosmos, die beide in einem einzigen Lobpreis versöhnt sind. Man muß sich hüten, ein solches Zusammentreffen zu unterstellen. Hegel ist dem näher, was sich heute abspielt, wenn er feststellt, daß wir, wenn wir noch der Bewunderung und der Freude echten Genusses fähig sind, in der Kunst doch nicht mehr die unübertreffliche Kundgebung des Absoluten erblicken. Unser Verhalten den Schöpfungen der Kunst gegenüber sei, so erklärt er, bedeutend kühler und überlegter.²⁵ Daher rühren die zahlreichen Untersuchungen über das *Was* und das *Wie* des Kunstschaffens der verschiedenen Gesellschaften und Epochen. Die Kohorten der Forscher, die auf dem Gebiet der Ethnologie, der Sozialpsychologie, der Psychoanalyse, in dem, was man Kultur nennt, die Funktion der Kunst und deren Platz im Ganzen unseres Lebens zu erkennen suchen, bewegen sich also alle im Gefolge Hegels.²⁶

*Barth und die heutigen Formen des Herantretens
an die künstlerische Tätigkeit*

Wie Geoffrey Clive bemerkt, würde Kierkegaard es Karl Barth sehr übel genommen haben, daß er Allmacht und Heiligkeit Gottes zu der typisch mozartschen Reaktion der «dämonischen Art der Vorsehung»²⁷ gegenüber in Beziehung gesetzt hat. Nehmen wir nur den *Don Giovanni*;²⁸ hier scheint es ganz so, als meine die Leitidee des *Dissoluto punito* (des bestraften Wüstlings) gerade das, was J.P. Jouve die dämonische Vaterbindung genannt hat.²⁹ Was gibt es auch Dämonischeres als den jähen Übergang vom Leben zum Tod, eine «mehr übernatürliche als religiöse» Auflösung,³⁰ oder als den Lauf, die Herausforderung, die Leichtbeschwingtheit, den «sanften Wirbelsturm des Begehrens», wie wir ihn bei jenem «Sünder ohne Sünde» sehen?³¹

Zwischen dem seraphischen und mystischen, dem anarchistischen und revolutionären Mozart muß man den Weg zur historischen Wahrheit zurückzufinden verstehen,³² wie wir sie bei diesem vom Geist der *Aufklärung* und der Wiener Freimaurerei geprägten Musiker vorfinden, der schließlich auch der naive Verfasser höchst eindeutig skatologischer Briefe ist. Man kann sich nicht damit begnügen, hier und dort die genialen und unschuldigen Spiele des Humors und eines kindlichen Gemüts zu erblicken. Man muß auf vereinfachende, primitiv-schematisierende Bilder verzichten und dabei ganz beiläufig erwähnen, daß, laut Freud und Baudelaire, aber schon laut Diderot und Hobbes, das Kind nur deshalb unschuldig ist, weil ihm die erforderliche Kraft fehlt.³³

Mozart stellt sich dem Tod *wie* der Martyrer, dem die Ruhe widerstrebt, doch setzt er sich mit diesem wahren und ausgezeichneten Freund des Menschen³⁴ auseinander durch den Tanz und das Spiel, in denen sich die Freude des Hyperion mit der Angst des modernen Menschen dem Nichts gegenüber mischt. Unaufhörlich, aber aktiv den Forderungen der Sinnlichkeit unterworfen und zugleich fähig, der religiösen Empfindungsfähigkeit seiner Zeit eine Stimme zu leihen, ist Mozart dennoch keiner ihrer Helden. Er ist weder Martyrer noch Krimineller: er singt. In bewundernswerter Weise verkündet er den Riß, den der Tod für das Leben darstellt.³⁵ Und das kann er, weil das für ihn die einzige Art und Weise ist, nicht wie rivalisierende Hypostasen Gut und Böse, Leben und Tod einander gegenüberzustellen. Es ist für ihn die einzige Möglichkeit, sich in dem konfusen

Element ihrer gegenseitigen Vermischung zu bewegen.

Kierkegaard, der die Periode des Bewußtwerdens des Nihilismus einleitete, hat sehr wohl erkannt, daß es Sache des Künstlers sei, die Doppeldeutigkeit zu feiern, in der sich Komisches und Tragisches vermählen, jene für unsere Zeit charakteristische religiöse Irreligiosität. Namentlich die Musik, die fähig ist, den Augenblick zum Ausdruck zu bringen, die Sinnhaftigkeit, das Aufspringen, die Wiederholung, kann einschläfern und täuschen. Die Kunst im Dienst des spielerischen Irrganges ist ihrem Wesen nach subversiv. Die Angst und die mangelnde Stabilität des Spieles sind für unsre Epoche charakteristisch. Daher rührt – seit Kierkegaard – die schwärmerische Verehrung Mozarts, der als erster diese Sinnhaftigkeit in eine offenbar schlichte und traditionelle Musik überträgt.

Man begreift, daß Kierkegaard jeder ästhetisch genialen und darüber hinaus theozentrisch orientierten, von jeder Vernichtung durch das Unabwendbare befreienden Innenwendung gegenüber entschieden kritisch bleibt. Die ohne Ende hingegenommene Verzweiflung charakterisiert das ästhetische Stadium. Die Offenbarung einer neuen Unmittelbarkeit gehört einer anderen Ordnung an. Es könnte unangemessen wirken, wollte man annehmen, Karl Barth, der Theologe der Transzendenz des Wortes Gottes, habe eben das verkannt.³⁶ Indessen spricht, was er über Mozart sagt, zugunsten einer Aussöhnung von Ästhetischem und Religiösem – eine Vorstellung, die dem dänischen Philosophen recht fremd ist. Diese Aussöhnung ist nur dann möglich und denkbar, wenn das Religiöse als eine höhere Lust verstanden wird, der der Mensch sich hingeben könnte, gleich wie er sich in ästhetischer Weise der leidenschaftlichen, angstvollen Ungeduld im Augenblick des Genusses überläßt.

Zweifellos muß man dem Dämonischen recht nahe gekommen sein, um einen Ausweg nur noch in einer Religion zu erblicken, die durch den Humor – im kierkegaardschen Sinne des Wortes – mit jeder Form immanentistischen Humanismus gebrochen hat.

Viele Arbeiten aus neuerer Zeit haben die Kunst behandelt, als sei sie die Spur einer Höllenfahrt. Maurice Blanchots Denken vor allem kreist ständig um jene «andere Nacht», aus der Orpheus und der Kommandeur zurückkehren.³⁷ Es handelt sich hier um den Mythos, «soweit die christliche Welt ihn nicht spiritualisiert hat».³⁸ Unter diesen Vor-

aussetzungen kann man in Don Juan den herrlichen Helden, den gesunden, mutigen und lebensvollen Menschen erblicken. Was den Eingeladenen aus Stein (*Invité de pierre*) anbetrifft, so hat er die Kälte, die «eisige Maßlosigkeit der anderen Nacht»: «ein kälteres und anonymes Draußen als der christliche Tod».³⁹ Der mit dem Kommandeur speisende Don Juan ist die Herausforderung an die Unpersönlichkeit und die Kälte des Steins, das heißt: an die Nachtseite des Verlangens.

Vergleichbar dem «höheren Genießen des Humors»,⁴⁰ macht die Kunst sich frei von der allzu schweren Unterdrückung durch das Leben. Sie verschafft jene «Prime der Verführung», jenes «einleitende Vergnügen», das uns gestattet, «fortan unster eigenen Phantasien zu genießen ohne Skrupel und ohne uns zu schämen».⁴¹ Hier rühren wir an die kathartische Funktion, die der Kunst seit Aristoteles zuerkannt worden ist. Das Kunstwerk ist nichts anderes als Zeuge eines unerfüllten Verlangens: des Verlangens, die Nacht anzustarren.⁴² Das Werk spiegelt nicht Wahrheit und Glanz des Seins wider. Sein Erfolg gehört nicht der Ordnung Frieden schaffender Versöhnung an, wie sie die verschiedenen «Akademismen» anstre-

ben. Von einer anderen Bühne als dem Reich der Töne und Worte kommend,⁴³ zielt die Gestalt, die bestimmend ist für Sonate, Symphonie und Oper – ja für das Gedicht – hin auf Verlangen und Tod. Die Schaffung eines Kunstwerkes verlangt, daß man in nächster Nähe des Abgrundes geht. Nicht in sich selbst verkrampft, vielmehr verzichtend auf Privilegien der Souveränität, befreit das Ich des Künstlers sich für den Genuß nur um den Preis größter Wagnisse und indem es sich äußersten Prüfungen stellt. Man denke nur an Hölderlin, Goya, van Gogh, aber auch an Dante und Shakespeare. Der Mythos vom Künstler als spielendem Kind – und mag er Mozart heißen – hält kaum der Prüfung stand. Wie Plato lehrt, ist die wahre Katharsis der Tod. Kunst ist sein Abbild.

Daß Mozart mehr und besser als sonst jemand einen glücklichen, aber illusionslosen Augenblick darstellt zwischen dem 18. Jahrhundert und seiner Philosophie der prästabilierten Harmonie einerseits, und dem 19., das gewaltige Erschütterungen im Bereich des Psychischen, Ästhetischen und Historischen ankündigt, – das erkannt zu haben, ist Barths großes Verdienst.

¹ Vgl. H. Urs von Balthasar, Karl Barth. Darstellung und Deutung seiner Theologie (Köln 1951) 36.

² AaO.

³ Für dieses Zitat und die folgenden vergleiche man den Text aus den Luzerner Neuesten Nachrichten vom 21. Januar 1956, in der französischen Übersetzung in K. Barth, Wolfgang-Amadeus Mozart, 1756–1956 (Genf 1969) 5–12.

⁴ AaO. 14.

⁵ AaO. 21.

⁶ AaO. 22.

⁷ AaO. 22.

⁸ AaO. 27.

⁹ AaO. 31 ff.

¹⁰ AaO. 42.

¹¹ Vgl. ebd. 41–43. Don Juan selbst wird ohne weiteres als Heros qualifiziert (ebd. 44).

¹² Als Anbetende gibt ihre Musik auch dem stummen Kosmos eine Stimme. Vgl. Dogmatik III, 3, 2 § 51, 2 (frz. Text 187–188).

¹³ Dogmatik, ebd. § 50, 2 (franz. Text, II, überarbeitete Übers.).

¹⁴ AaO. 10.

¹⁵ AaO. ebd.

¹⁶ AaO. 11.

¹⁷ AaO. 440.

¹⁸ AaO. 441.

¹⁹ Vgl. Hans Urs von Balthasar, aaO.

²⁰ Letztlich ist für Barth das System Hegels eine große Frage, eine große Desillusion – und vielleicht sogar eine große Verheißung (vgl. Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert, Ende des 10. Kapitels. In der franz. Ausgabe unter dem Titel Hegel [Neuchâtel 1955] 53).

²¹ AaO. 32. Vgl. Hegel, Introduction à l'esthétique (franz. Ausg. Paris 1964) 157.

²² Hegel aaO. 41.

²³ AaO. 155.

²⁴ AaO. 42.

²⁵ AaO. ebd.

²⁶ AaO. 43. Gewiß ist Hegel nicht nur Vorfahre der Humanwissenschaften – in dem Maße, in dem er ihren Platz und ihre Bedeutung vorhergesehen hat, wo und wenn sie sich daran begeben, künstlerisches Schaffen und künstlerische Erfahrung zu analysieren. Er ist auch der Philosoph, für den diese Forschungen nicht an die Stelle der Schöpfungen des Geistes in der Religion und in der Philosophie treten dürfen. – Heidegger hat als charakteristisches Merkmal der modernen Zeiten das Eintreten des Kunstwerkes in den visuellen Bereich des Ästhetischen enthüllt (vgl. Holzwege [Frankfurt 1950] 69–70). In einer von den Göttern verlassenen (Entgötterung) Welt ohne Absoluten wuchern die Mythen und das Studium der Mythen. In einer Welt, in der die Kunst nicht mehr Stimme des Absoluten ist, erscheint die Ästhetik als Wissenschaft mit ihren eigenen Sparten, Instituten und Forschern.

²⁷ The Demonic in Mozart: Music and Letters XXXVII, 1 (Januar 1956) 2.

²⁸ Man kann in gesteigertem Maß von Don Giovanni sagen, was J. Chailley beim Zitat eines Briefes vom 8. Oktober 1791 von der Zauberflöte sagt: Mozart arbeitet nicht wie ein Musiker, dem nichts an der Wirkung seines Librettos liegt (Musique et Esotérisme, «La Flûte enchantée» opéra maçonnique (Paris 1968) 24–25, 309–310).

²⁹ Vgl. P. J. Jouve, Le Don Juan de Mozart (Fribourg 1942) 247, 255, 257–258. Siehe auch die stark psychoanalytisch orientierte Studie von D. Fernandez, La figure du Père dans les Opéras de Mozart = L'Arbre jusqu'aux racines (Paris 1972): Leopold war fünf Monate tot, als Don Giovanni seine Erstaufführung erlebte. Wer glauben möchte, dieses Ereignis habe Mozart frei gemacht, braucht nur seine Oper anzuhören. Man kann sich von dem Vater nur frei machen, indem man ihn tötet, und man kann ihn nur töten, indem man eine relative Unterwerfung gegen eine absolute Faszination eintauscht (vgl. 274).

³⁰ P. J. Jouve, aaO. 266.

³¹ AaO. 39.

³² Man vergleiche die gerechte Strenge von L. Rebatet (Une histoire de la musique [Paris 1969]) im Vergleich zu dem Mozart von H. Ghéon und F. Mauriac wie zu dem antikerikalen, jakobinischen von J. und B. Massin (W. A. Mozart [Paris 1959]).

³³ Siehe J. Starobinski, L'œil vivant II (Paris 1970) 265. Hier zitiert er Hobbes: Ita ut vir malus fere sit quod puer robustus (... so daß ein schlechter Mann fast dasselbe ist wie ein kräftiger Knabe).

³⁴ Brief Mozarts an seinen Vater, 4. April 1787. Zu Mozarts Einführung und Aufnahme in die Freimaurerei im Geist der religiösen Toleranz, die den Partikularismus der Riten und der Religionen überwindet – vgl. den Kommentar J. Chailleys, aaO. 26, 75–76, zu diesem Brief.

³⁵ P. J. Jouve, aaO. 267.

³⁶ Man erinnere sich der Verbeugung Karl Barths im Vorwort zur zweiten Auflage seines «Römerbriefs» (München 1921) vor Kierkegaard: «Wenn ich ein System habe, so besteht es darin, daß ich das, was Kierkegaard den unendlichen qualitativen Unterschied von Zeit und Ewigkeit genannt hat, in seiner negativen und positiven Bedeutung möglichst beharrlich im Auge behalte.»

³⁷ Siehe L'espace littéraire (Paris 1955) 178–184 und den Kommentar zu «Gottes Fehl hilft» von Hölderlin, aaO. 185 ff.

³⁸ L'entretien infini (Paris 1969) 281.

³⁹ AaO. 283.

⁴⁰ Freud, Der Dichter und das Phantasieren (1908), in der franz. Ausgabe, Essais de psychanalyse appliquée (Paris 1952) 71.

⁴¹ AaO. 81.

⁴² Siehe J. F. Flyotard, Dérivé à partir de Marx et Freud (Paris 1973) 60.

⁴³ Für deren Analyse es keine zu strenge Technik gibt. Barths Anspielungen auf den musikalischen Bereich enthüllen das, was Alban Berg als musikalische Beschreibung bezeichnete, um die Grenzen in Erinnerung zu bringen, die sie nicht überschreiten darf, wenn sie nicht heutzutage unerträglich werden will. Da es bei Werken, die dieses Namens würdig sind, niemals künstlerischen Willen gibt ohne entsprechende technische Fertigkeit, haben wir die Verpflichtung, Fragen technischer Art aufzuwerfen, wenn wir Urteile über musikalische Themen aussprechen wollen. (Vgl. A. Berg, interprète de Schumann, franz. Übers.: Contrepoints VII (1949) 48, 52–53. «Der Traum aller Kritik ist es, eine Kunst von ihrer Technik her definieren zu können» (Roland Barthes).

Übersetzt von Karlhermann Bergner

JACQUES COLETTE

geboren 1929, Doktor der Philosophie und der Theologie, Mitglied der «Kierkegaard Selskab» von Kopenhagen. Er veröffentlichte zahlreiche Studien zur modernen und zeitgenössischen Philosophie in verschiedenen Zeitschriften. Er verfaßte ferner: S. Kierkegaard. La difficulté d'être chrétien (1962), Histoire et Absolu = L'athéisme interrogé (1972), A Fé segundo Kierkegaard: Credo para Amanhã (Petrópolis 1972).

Ernesto Cardenal

Das Evangelium in Solentiname

In der Herberge war kein Platz für sie... (Lk 2,7)

Wir feiern in der Heiligen Nacht im Kirchlein von Solentiname die Mitternachtsmesse, und tags zuvor ist Managua zerstört worden. Ich sage zu den Gläubigen, daß dort – neben dem schlimmsten Elend des Landes – der Reichtum des Landes angehäuft war. Und daß man sich dort auf Weihnachten nicht als auf ein Fest Christi, sondern als auf ein Fest des Götzen Mammon vorbereitete. Der Schmerz, der in dieser Nacht Managua und das ganze Land umfange, stimme mit der schmerzlichen Szene, die uns das Evangelium schildere, mehr überein: Maria ist obdachlos und muß den Gottessohn mitten unter Tieren zur Welt bringen. Ich erinnere auch an die wenige Stunden vor dem Erdbeben durchgegebene Rundfunkmeldung, daß sich am Eingang der Kathedrale eine Gruppe jun-

ger Burschen und Mädchen zusammengefunden habe, um ein dreitägiges Fasten zu beginnen zum Protest gegen die sozialen Ungerechtigkeiten: Unterernährung, Nahrungsmittelmangel, Ausbeutung der Arbeiter, Raub am Volk... und um ein Weihnachtsfest ohne politische Häftlinge zu erbeten.

Da sagt Rebeca: «Gott hat sich, als er auf die Welt kam, eine Lage ausgesucht, die der des ärmsten Menschen gleicht, oder nicht? Darum glaube ich, daß Gott große Schlemmereien und Geldverschwendung, wie Ernesto gesagt hat, nicht liebt und es nicht gern hat, daß der Handel durch die Feier seiner Geburt ein gutes Geschäft macht. Er will, daß wir auf ihn hoffen, wie vielleicht Nicaragua jetzt, weil er arm auf die Welt kam und möchte, daß wir alle arm seien. Oder besser gesagt, daß wir alle es gleich haben, und er will nicht, daß wir es machen, wie man es in Managua machte, wo Weihnachten für die reichen Leute bloß ein Fest war, um Geld zu verjubeln, sich zu vergnügen, zu tanzen und weiß Gott was alles zu tun. Sie feierten nicht sein Kommen. So glaube ich...»

Und jemand anderer fügt hinzu: «Die Heilige Schrift sagt es doch ganz deutlich, daß Christus arm, wie der geringste Mensch auf die Welt kam.