

Jan Assmann

Die Schrecken des Erhabenen

14. August 2007

Festspiel-Dialoge 2007

© Copyright Jan Assmann

Der Schrecken des Erhabenen

„Die Nachtseite der Vernunft“ – dieses Thema fasst den Geist der Zeit um 1800 in eine prägnante Formel – im Übergang von Klassik und Romantik, Formvollendung und Formzertrümmerung, Aufklärung und Nachtbegeisterung, Intellektualität und Emotionalität. Diese und andere Gegensätze lösen sich aber nicht nur ab, sie sind schon vor der Epochenschwelle um 1800 ineinander verschränkt. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war eine Zeit der Gegensätze: das Zeitalter der Vernunft *und* der Empfindsamkeit, der Schönheit *und* des Erhabenen, des Absolutismus *und* der Revolution, der kritischen Öffentlichkeit *und* der Geheimbünde, eine Zeit überdies, die dementsprechend auch in dualen Kategorien, in Thesen und Antithesen dachte. Das kommt am klarsten vielleicht in der Form des Sonatensatzes zum Ausdruck, dieser großartigsten Schöpfung der musikalischen Klassik, der von der antithetischen Spannung zwischen ersten und zweitem Thema und ihrer Auflösung in der Durchführung lebt. Klassik und Romantik, die wir als sich ablösende Epochen denken, sind in Wahrheit gleichzeitig und dialektisch aufeinander bezogen. Gleichzeitig mit der Begeisterung für die Griechen und die edle Einfalt und stille Größe ihrer bildenden Kunst entdeckt Goethe am Straßburger Münster die überwältigende Großartigkeit der Gotik und die Faszination des Mittelalters. Das Klassische und das Gotische, das Schöne und das Erhabene, die gebändigte Form und das schauervoll Großartige, die Vernunft und das Gefühl bilden einen Kontrapunkt, der diese spannungsvolle Epoche kennzeichnet. Die Romantik spielt sich mitten in der Klassik ab, man könnte sie die Nachtseite der Klassik nennen. Das gibt der musikalischen, literarischen, malerischen und architektonischen Klassik ihre Tiefe und Spannung.

Der Begriff des Erhabenen ist eine typische Schöpfung dieser in Antithesen

denkenden Zeit. Sein Gegensatz ist das Schöne. Beide stehen im Gegensatz zum Abstoßenden. Das Anziehende wird also dual gedacht; es ist nicht allein vom Begriff des Schönen her zu bestimmen, sondern steht im Horizont einer spannungsvollen Polarität, in der sich das Schöne und das Erhabene als entgegengesetzte Quellen des ästhetischen Faszinosum gegenüberstehen. Der irische Essayist und Politiker Edmund Burke hatte 1757 in seinem bahnbrechenden Essay über *The Sublime and the Beautiful* das Erhabene als Gegenbegriff zum Schönen herausgestellt. Der Begriff des Schönen als des Inbegriffs von Ebenmaß und Harmonie reicht nicht aus, wenn wir das, was uns fasziniert und begeistert analysieren wollen; wir brauchen den Gegenbegriff des Erhabenen der auch das Schockierende, Grauerregende, Maßlose einbezieht, wenn wir verstehen wollen, warum uns der Anblick des Meeres oder der Wüste oder der Alpen so stark bewegt. Das 18. Jh. begeisterte sich gerade für das Abstoßende, Schrofte, Menschenfeindliche der Natur. Die Hochkonjunktur des Erhabenen hängt mit der Naturbegeisterung der Epoche zusammen. So wie das Schöne in der Kunst, so tritt das Erhabene uns typischerweise in der Natur entgegen. Das Schöne flößt Lust und Vergnügen ein, das Erhabene Schrecken. "Nur die Natur", sagt Edmund Burke, "kann Schrecken einflößen".

Am berühmtesten ist das Erhabene als ästhetische Kategorie durch Immanuel Kant geworden, der in seiner dritten Kritik, der 1790 erschienenen Kritik der Urteilskraft eine Analytik des Erhabenen vorlegt. Ebenso wie Burke geht auch er davon aus, daß nur die Natur in uns die Empfindung des Erhabenen erwecken könnte und greift auf die für dieses Thema typischen Beispiele zurück wie etwa himmelansteigende Gebirgsmassen, tiefe Schlünde, tobende Gewässer, tiefbeschattete, zum Nachdenken einladende Einöden (S.359). Von der *Erfahrung* des Erhabenen geht Kant zu seiner *Darstellung* über und stellt fest, daß sie "niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann, die aber doch die

Seele erweitert." Als Beispiel für dieses Prinzip der negativen Darstellung gilt ihm das biblische Bilderverbot:

PPT 2 "vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist" (365).

Diese Stelle ist erhaben, weil sie dem Begriff des Erhabenen so genau entspricht, das jeder Darstellung und jedem Vergleich entzogen ist.

Kant kennt aber noch einen anderen Satz, der für ihn den Gipfel des Erhabenen darstellt, und dieser führt uns nach Ägypten. Im Zusammenhang der Erörterung der Einbildungskraft zieht er in einer Fußnote die Inschrift auf dem "verschleierte Bild zu Sais" als die ultimative Formulierung des Erhabenen heran:

PPT 3 Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden als in jener Aufschrift über dem Tempel der Isis (der Mutter Natur): "Ich bin alles was da ist, was da war und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt".¹

Diese Inschrift überliefern Plutarch und Proklos. Damals hatte sie jeder Gebildete im Kopf; daher konnte sich Kant so unbestimmt ausdrücken ("in jener Inschrift"). **PPT 4** Beethoven hatte sie sich aus einem Essay von Schiller, auf den ich noch eingehen werde, herausgeschrieben und unter

¹ A.a.O., 417.

Glas gerahmt auf seinen Schreibtisch gestellt.² Sie galt als ein Credo des aufgeklärten Deismus und zugleich als ein Satz urältester ägyptischer Weisheit und Geheimtheologie.

Auch hier besteht das Erhabene dieses Gedankens im Motiv der Negation, der Entzogenheit. Die Gottheit, die hier spricht, stellt sich als das schlechthinnige Ganze vor, das jede Vorstellung übersteigt und daher nur im Modus der Verschleierung, also als Negation oder Vorenthaltung darstellbar ist. Kant nennt Isis „die Mutter Natur“; das war im 18. Jh. die gängige Deutung, und die Natur ist ja für ihn ohnehin die Quelle des Erhabenen bzw. der Empfindung des Erhabenen. So liegt es auch nahe für Kant, dieses Zitat mit dem Hinweis auf eine Vignette zu einem naturkundlichen Lehrwerk zu illustrieren:

PPT 5 Segner benutzte diese Idee, durch eine sinnreiche, seiner Naturlehre vorgesezte Vignette, um seinen Lehrling, den er in diesen Tempel einzuführen bereit war, vorher mit dem heiligen Schauer zu erfüllen, der das Gemüth zu feierlicher Aufmerksamkeit stimmen soll.³

Diese Vignette stellt in der Tat die Göttin Isis dar, kenntlich an dem Sistrum, das sie in der Hand hält, und sie ist verschleiert. In ihrem Rücken vermessen zwei Putten ihre Fußspuren, denn sie können sie nicht direkt, von vorn, studieren. Das ist eine Anspielung auf die Szene in Exodus 33, 20-23. Moses wünscht sich, Gottes Antlitz zu sehen. Der aber verwehrt es ihm mit den Worten „kein Mensch kann mein Antlitz sehen und leben“. Der Anblick Gottes sei nur von hinten möglich. **PPT 6** Schon Philo hatte

² Beethoven kannte Schillers Aufsatz *Die Sendung Moses*; in einem Konversationsbuch von 1825 findet sich der Eintrag von Matthias Artaria: "Haben Sie 'Ueber die Sendung Moses' von Schiller gelesen?," siehe Maynard Solomon, *Beethoven Essays*, Cambridge Mass., 1988, 347 n. 24.

³ Immanuel Kant, Kritik der ästhetischen Urteilskraft, in: *Werke in 10 Bänden*, hg. v. W. Weischedel, Bd. 8, Darmstadt 1968, 417.

diese Stelle im Sinne der platonischen Erkenntnistheorie gedeutet, wie sie schönsten in dem Philippus-Evangelium zum Ausdruck kommt, einem in koptischer Sprache überlieferten gnostischen Text aus Ägypten:

Die Wahrheit kam nicht nackt in die Welt,
sondern sie kam in den Sinnbildern und Abbildern.
Die Welt wird sie auf keine andere Weise erhalten.⁴

PPT 7 Es gibt aber eine andere, später entstandene Darstellung, die noch viel besser zu Kants Gedanken passt. Das ist das Frontispiz, das der Maler Heinrich Füßli zu Erasmus Darwins Gedicht „The Temple of Nature“ beigesteuert hat. Darauf sieht man eine Frau, von hinten, die mit Gesten des Schreckens und vielleicht auch Entzückens auf den Anblick der vielbrüstigen Isis reagiert, von der eine Priesterin abgewandten Gesichts den Vorhang oder Schleier wegzieht. Hier geht es nun wirklich um einen Tempel, *The Temple of Nature*, und um eine Einweihung. Was Füssli darstellt, ist der letzte und höchste Schritt der Initiation, die Eoptie oder Schau, bei dem einzelnen Erwählten dann doch der allen gewöhnlichen Sterblichen entzogene Anblick der Gottheit gewährt wird. Diese Szene ist der Inbegriff, gewissermaßen die „Urszene“ des Erhabenen. So viel auch über Kants Analytik des Erhabenen geschrieben wurde, diesem Hinweis auf die Mysterien ist meines Wissens noch niemand nachgegangen. Das Thema „die Nachtseite der Vernunft“ lädt dazu ein, das einmal zu versuchen.

PPT 8 Das späte 18. Jahrhundert, hatte ich behauptet, ist eine Zeit, die in dualen Kategorien denkt. Unterschied Burke zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, so führt Kant innerhalb des Erhabenen noch einmal eine Unterscheidung ein. Er unterscheidet zwischen dem mathematisch und

⁴ Philippus-Evangelium _67, M. Krause, *Die Gnosis* II, Zürich 1971, 108.

dem dynamisch Erhabenen. Das mathematisch Erhabene ist eine Frage der Zahl und der Größe, die unsere Fassungskraft übersteigt, das dynamisch Erhabene ist eine Frage der Macht, die uns überwältigt. Das Begriffspaar mathematisch/dynamisch mutet seltsam an. Friedrich Schiller, der mit seinem Essay *Über das Erhabene* von 1793 auf Kants Analytik des Erhabenen antwortet, schlägt daher eine andere Begrifflichkeit vor:

PPT 9 Weil ... aus den Begriffen dynamisch und mathematisch gar nicht erhellen kann, ob die Sphäre des Erhabenen durch diese Einteilung erschöpft sei oder nicht, so habe ich die Einteilung in das Theoretisch, und Praktisch-Erhabene vorgezogen.⁵

Schiller geht aber noch einen Schritt weiter und verankert diese beiden Formen des Erhabenen in der Natur des Menschen. Der Mensch wird nach Schiller von zwei Trieben bestimmt:

Nun lassen sich alle Triebe, die in uns, als Sinnenwesen, wirksam sind, auf zwei Grundtriebe zurückführen. Erstlich besitzen wir einen Trieb, unsern Zustand zu verändern, unsre Existenz zu äußern, wirksam zu sein, welches alles darauf hinausläuft, uns Vorstellungen zu erwerben, also Vorstellungstrieb, Erkenntnistrieb heißen kann. Zweitens besitzen wir einen Trieb, unsern Zustand zu erhalten, unsere Existenz fortzusetzen, welches Trieb der Selbsterhaltung genannt wird.

Der Vorstellungstrieb geht auf Erkenntnis, der Selbsterhaltungstrieb auf Gefühle, also auf innre Wahrnehmungen der Existenz. Wir stehen also durch diese zweierlei Triebe in zweifacher Abhängigkeit von der Natur. Die erste wird uns fühlbar,

⁵ Friedrich Schiller, "Vom Erhabenen", Sämtliche Werke Bd. 5: *Erzählungen/Theoretische Schriften*, hg. v. G. Fricke und H.G.Göpfert, München, 7.Aufl. 1984, 490.

wenn es die Natur an den Bedingungen fehlen läßt, unter welchen wir zu Erkenntnissen gelangen; die zweite wird uns fühlbar, wenn sie den Bedingungen widerspricht, unter welchen es uns möglich ist, unsre Existenz fortzusetzen.⁶

Das Theoretisch-Erhabene hat es mit dem Vorstellungstrieb, das Praktisch-Erhabene mit dem Selbsterhaltungstrieb zu tun.

In seiner späteren, posthum veröffentlichten Schrift "Über das Erhabene" unterscheidet Schiller im gleichen Sinne zwischen Lebenskraft und Fassungskraft:

PPT 10 Der erhabene Gegenstand ist von doppelter Art. Wir beziehen ihn entweder auf unsere Fassungskraft und erliegen bei dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden: oder wir beziehen ihn auf unsere Lebenskraft und betrachten ihn als eine Macht, gegen welche die unsrige in nichts verschwindet.⁷

Das Erhabene versetzt uns entweder in Todesangst und fordert unseren Selbsterhaltungstrieb heraus, oder es übersteigt unser Denken und fordert unseren "Vorstellungstrieb" heraus. Worin liegt aber nun das Faszinosum des Erhabenen? Das beantwortet Schiller in seiner späteren, nachgelassenen Schrift mit dem menschlichen Streben nach Freiheit. Während das Schöne uns in der sinnlichen Welt gefangen hält, reißt uns die Konfrontation mit dem Erhabenen, das unsere Sinne überwältigt und

⁶ Schiller-SW Bd. 5, S. 489-490. Im 19. Brief zur Ästhetischen Erziehung des Menschen unterscheidet Schiller ebenfalls zwei „Grundtriebe“: „einen Trieb nach Form oder nach dem Absoluten“ und einen „Trieb nach Stoff oder nach Schranken“ (S.225), die er im Folgenden auch als „Formtrieb“ und „Sachtrieb“ (226) bezeichnet. Diesen beiden Grundtrieben steht der Wille gegenüber, der entscheidet, ob der eine mit den von ihm ausgehenden „Empfindungen“ oder der andere in Gestalt von Selbstbewusstsein und „reiner Selbstheit“ „bestimmend werde“. Diese Gegenüberstellung von Empfindung und Selbst zeigt, daß wir es hier, wenn auch in anderer Terminologie, mit derselben Triblehre zu tun haben.

⁷ Schiller, "Über das Erhabene", Sämtliche Werke Bd. 5, S. 797.

überfordert, aus dem Sinnlichen heraus:

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählich (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Uebergang zur Freiheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist.⁸

Das Erhabene ist also eine Art Schocktherapie, die uns aus der Umstrickung der Sinnenwelt befreit, immer vorausgesetzt natürlich, daß wir in der Lage sind, diesem Schock standzuhalten. Es geht hier ja, und um das herauszuarbeiten, entwickelt Schiller seine Trieblehre, nicht um die Befriedigung, sondern im Gegenteil um die Bruskierung unserer Triebe. Mit der Befriedigung dieser Triebe hat es das Schöne zu tun; das Erhabene aber stößt diese Triebe zurück und zwar auf zweifache Weise. Es bedroht uns mit dem Tod, wie das Meer, die Wüste oder die Felsabgründe, wo der Mensch nichts zu suchen hat, oder aber es versetzt uns in einen intellektuellen Schauer oder Schwindel, wenn es uns mit Begriffen konfrontiert, die unsere Vorstellungskraft übersteigen. Der standhaltenden Seele aber, die weder dem begrifflich Unfaßlichen noch dem physisch Überwältigenden erliegt, wird das Erhabene zur befreienden ästhetischen Erfahrung, die uns über uns selbst hinauszuhoben vermag.⁹

Schiller war aber schon einige Jahre früher, noch bevor Kants dritte Kritik erschien, in einem ganz anderen Zusammenhang auf den Begriff des Erhabenen eingegangen. Da ging es nicht um Ästhetik, sondern um

⁸ "Über das Erhabene", ibd., 799.

⁹ Christine Pries (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Berlin 1989.

Religion, und zwar um den Gottesbegriff der ägyptischen Mysterien. Das ist der Essay *Die Sendung Moses*, der um 1789/90 entstanden war und aus dem sich Beethoven einige Kernsätze herausgeschrieben hatte. Darin legte Schiller dar, daß die altägyptische Kultur gespalten war in die Außenseite einer polytheistischen Volksreligion und die Innenseite einer Geheimreligion, in der es um den Monotheismus einer anonymen, unpersönlichen, allumfassenden Gottheit ging. Wieder stoßen wir auf eine antithetische Denkfigur. Die Idee der namenlosen Gottheit ist nun für Schiller der Inbegriff des Erhabenen. **PPT 11** "Nichts ist erhabener" schreibt er und verwendet wie Kant die für das Erhabene kennzeichnende superlativische Formel, "nichts ist erhabener als die einfache Größe, mit der sie (die ägyptischen Eingeweihten) von dem Weltschöpfer sprachen. Um ihn auf eine recht entscheidende Art auszuzeichnen, gaben sie ihm gar keinen Namen."¹⁰ Was Kant am Gedanken der Bildlosigkeit des jüdischen Gottes als erhaben bewundert, das bewundert Schiller am ägyptischen Gedanken der Namenlosigkeit.

Zum Beweis seiner These bezieht sich Schiller auf das verschleierte Bild zu Sais, in dessen Inschrift Isis ja auch nicht ihren Namen nennt, sondern ihn in dem Satz "ich bin alles was ist" dem Leser vorenthält, aber er zieht noch eine andere, in diesem Punkt vollkommen explizite Quelle heran. Das ist der Traktat Asclepius des Corpus Hermeticum, wo es im 20. Kapitel heißt, daß Gott "namenlos ist, weil er ja einer und alles ist, so daß man entweder alles mit seinem Namen oder ihn selbst mit dem Namen von allem benennen muß."¹¹ Dieser All-Eine anonyme Gott ist dieselbe Gottheit, die sich auf dem verschleierten Bild zu Sais als "alles, was da war, was da ist und was sein wird" mehr verhüllt als zu erkennen gibt. Das Erhabenste an dieser Gottheit ist wiederum eine Figur der Negation: der Schleier, der ihren Anblick den Augen der Sterblichen entzieht und als eine

¹⁰ *Die Sendung Moses*, 745.

¹¹ C.Colpe, J.Holzhausen, *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1997, 280.

Allegorie des theoretisch-erhabenen, das heißt der Unvorstellbarkeit, Unfaßlichkeit und Undarstellbarkeit verstanden wird. So schreibt Schiller in seiner Schrift *Vom Erhabenen* (1793):

PPT 12 Alles, was verhüllt ist, alles Geheimnisvolle, trägt zum Schrecklichen bei und ist deswegen der Erhabenheit fähig. Von dieser Art ist die Aufschrift, welche man zu Sais in Ägypten über dem Tempel der Isis las: „Ich bin alles, was ist, was gewesen ist und was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“¹²

Die all-eine, namenlose, verhüllte Gottheit – warum war das eine so erhabene, das heißt schwindelerregende und mit Schrecken erfüllende Vorstellung oder vielmehr Nicht-Vorstellung? Dieser Gottesbegriff stellte für die christliche Welt eine ungeheure Zumutung dar, denn er fordert den Verzicht auf jeden persönlichen Gott, jede lebensführende Orientierung, jede kirchlich-kultische Kommunikation, jede politische Theologie, jede Hoffnung auf persönliche Erlösung und Unsterblichkeit, jede Vorstellung Gottes und verlangt dennoch das Festhalten an der religiösen Fundierung der Existenz, der menschlichen wie der kosmischen. Der Philosoph Friedrich Heinrich Jacobi, der zugleich Pietist und Freimaurer war, sprach in diesem Zusammenhang geradezu von einem *salto mortale*, durch den allein er sich von der grauenvollen Idee der all-einen unpersönlichen Gottheit in die Idee des persönlichen Gottes retten konnte, ohne die er nicht glaubte leben zu können. Dieser Jacobische *salto mortale* ist ein anderes Bild für das Gegensatz-Denken dieser Zeit. Die Epopöie, die den Eingeweihten dem Anblick der entschleierte Wahrheit, und das heißt dem Abgrund der negativen Theologie und in gewisser Weise dem Nichts

¹² *Sämtliche Werke* Bd.5, 508.

aussetzt, war also etwas Ungeheuerliches, das man durchaus mit dem Begriff des Erhabenen in Verbindung bringen konnte.

Zwischen diesen Gegensätzen aber, dem persönlichen Gottesglauben und der unpersönlichen und aller Vorstellung entzogenen Gottesidee, gab es eine Vermittlung. Das war das Ritual der Einweihung in die Geheimreligion, bzw. das, was man sich im späten 18. Jh. darunter vorstellte. Die Volksreligion der persönlichen Götter und die Geheimreligion der all-einen Gottheit standen nicht ganz unverbunden in unversöhnlichem Antagonismus nebeneinander, das eine die Nachtseite des anderen, sondern es gab einen Weg, der vom einen zum anderen führte, den Weg der Einweihung. Dieser Weg bestand aus dreierlei: Reinigung, Belehrung, Prüfung. Der Adept musste sich von den Fiktionen und Illusionen der Volksreligion lösen und sich in langen Phasen der Prüfung und Unterrichtung der Wahrheit nähern. Leiden und lernen, *mathein* und *pathein*, wie die griechische Formel lautete, lernen durch leiden, war das Prinzip dieser Vorbereitung. Darauf spielt Kant an, wenn er von heiligem Schauer, feierlicher Aufmerksamkeit und Einweihung in einen Tempel spricht. Auch Schiller sieht in dieser Verbindung von leiden und lernen, Emotionalität und Intellektualität, die spezifische Einweihungsmethode der ägyptischen Priester:

Sie brachten die neuen Begriffe mit einer gewissen sinnlichen Feyerlichkeit in die Seele, und durch allerley Anstalten, die diesem Zweck angemessen waren, setzten sie das Gemüth ihres Lehrlings vorher in den Zustand leidenschaftlicher Empfindung, der es für die neue Wahrheit empfänglich machen sollte.¹³

Nur durch diese Kombination von *mathein* und *pathein* konnte Erziehung

¹³ Schiller, "Die Sendung Moses", 139.

zu Einweihung werden, das heißt zu einer von Grund auf verwandelnden Erfahrung. Das brauchte Zeit, sehr viel Zeit. Pythagoras soll sich 20 Jahre lang zu solcher Einweihung bei den ägyptischen Priestern aufgehalten haben. Mit einem salto mortale war dieser Übergang nicht zu schaffen.

Dieses Problem, und was dabei auf dem Spiel steht, behandelt Schiller in seiner 1795 entstandenen Ballade vom verschleierte Bild zu Sais. Hier geht es um die Geschichte einer gescheiterten Einweihung. Ein Jüngling, "von des Wissens heißem Durst getrieben", war nach Sais gereist, um sich in die Mysterien einweihen zu lassen, hatte es dann aber in seiner brennenden Neugier verschmäht, geduldig die einzelnen Stufen der Einweihung zu durchlaufen, und eines Nachts von eigener Hand den Schleier gehoben. Gemäß dem Kantschen Prinzip, daß die Darstellung des Erhabenen "niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann", verrät uns Schiller nicht, was der Jüngling eigentlich sah, sondern er nennt nur die Folgen dieser unvorbereiteten Epopie:

Auf ewig
 War seines Lebens Heiterkeit dahin,
 Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe.

Was der Jüngling durch diesen Anblick des Unvorstellbaren erfuhr, war der Verlust aller seiner lebensdienlichen Fiktionen und Illusionen. Der Gedanke der All-Einen, allumfassenden, unpersönlichen Gottheit ist die höchste Herausforderung, der sich der menschliche Vorstellungstrieb aussetzen läßt, er bedeutet akute Todesgefahr für Geist und Seele. Nur wer durch die verwandelnde Erfahrung der Mysterien und die höchste Prüfung des Selbsterhaltungstriebes hindurchging, ist dieser Herausforderung gewachsen.

Was Schillers Jüngling in jener Nacht schauen will, steht nicht nur

am Ende einer jahrzehntelangen Vorbereitung, sondern wird auch dann nur einigen wenigen Auserwählten zuteil. Die Mysterien von Eleusis gliederten sich in die kleinen und die großen Mysterien, und nach diesem Vorbild stellte man sich im 18. Jahrhundert auch die ägyptischen vor, in denen man überhaupt den Ursprung aller Mysterien erblickte. Die kleinen Mysterien mit ihren Prüfungen und Belehrungen stehen allen offen. In den großen Mysterien aber geht es um das schlechthin Erhabene, nämlich um eine Konfrontation mit dem Tod. Zu diesen Mysterien waren nur die zugelassen, die zum Herrschen berufen waren.

Die entscheidenden Stellen, auf die man sich berief, stehen bei Plutarch und Clemens von Alexandrien. Letzterer schrieb:

PPT 13 "Die Ägypter offenbaren ihre religiösen Mysterien nicht unterschiedslos allen, noch teilen sie das Wissen um die göttlichen Dinge den Profanen mit, sondern nur denen, die zur Nachfolge im Königtum ausersehen sind und zu solchen von den Priestern, die dazu aufgrund ihrer Geburt und Erziehung am besten qualifiziert sind."¹⁴

Plutarch schreibt in seiner Schrift über Isis und Osiris:

"Wenn unter den Ägyptern ein König aus dem Militärstand gewählt wird, bringt man ihn von Stund an zu den Priestern und unterrichtet ihn in jener Arkantheologie, die geheimnisvolle Wahrheiten unter obskuren Fabeln und Allegorien verbirgt."¹⁵

¹⁴. *Stromat.* V, cap. vii. 41.1.

¹⁵ Plutarch, *De Is.*, 354 (Kap. 8). Cf. Clemens Alex., *Strom.* (= *Stromata* V, cap. v. 31.5): *Daher stellen die Ägypter Sphingen vor ihre Tempel, um dadurch anzuzeigen, daß ihre Gotteslehre rätselvoll und dunkel ist ... Aber vielleicht liegt die Bedeutung jener ägyptischen Sphingen auch darin, anzudeuten, daß die Gottheit sowohl geliebt als auch gefürchtet werden will; geliebt als gütig und dem heiligen Menschen wohlgesonnen, aber gefürchtet als unerbittlich gerecht gegen den Gottlosen, da die Sphinx aus dem Bild eines Menschen und eines Löwen zusammengesetzt ist.*

Plutarch will sagen, daß alle Herrscher eingeweiht wurden, Clemens legt dar, daß alle Eingeweihten zum Herrscheramt berufen waren. Beide machen klar, daß die Einweihung in die großen Mysterien äußerst exklusiv gehandhabt wurde und daß ein enger Bezug bestand zwischen Geheimnis und Herrschaft. Davon ahnte Schillers Jüngling nichts, der gewiß nicht zu den zum Herrscheramt Berufenen zählte.

Die großen Mysterien bestanden, nach der Vorstellung der Zeit in zwei Schritten: erstens in der Befreiung des Neophyten von seinen bisherigen Irrtümern, d.h. die Götter wurden als das entlarvt was sie sind: Fiktionen, und zweitens in der Schau der Wahrheit. Einweihung ist also wesentlich ein Prozeß der Desillusionierung. Beim Überschreiten der Schwelle zwischen den kleineren und den größeren Mysterien soll der Initiand seinen früheren Glauben aufgeben, seinen irrigen und fiktiven Charakter durchschauen und "die Dinge so sehen, wie sie sind".ⁱ Die Desillusionierung des Initianden wird erreicht, indem ihm erzählt wird, daß die Götter nichts als vergöttlichte Sterbliche sind und daß es nur Einen unsichtbaren und namenlosen Gott gibt, die letztendliche Ursache und Grundlage des Seins, "der aus sich selbst entstand und dem alle Dinge ihr Dasein verdanken". Der Götterglaube war nach der Vorstellung der Aufklärung eine politische Theologie, ohne die Staat und zivile Gesellschaft nicht denkbar sind. Ohne den Glauben an persönliche, lohnende und strafende Götter, würden die Menschen den Gesetzen nicht gehorchen und sich nicht für das Gemeinwohl einsetzen. Daher musste der fiktive Charakter dieser Volksreligion strengstes Geheimnis bleiben.

Vor der Eoptie, der Schau der Wahrheit, die den letzten Schritt der Einweihung bildete, stand nun aber eine Prüfung, die den Initianden in echte Todesangst versetzte und ihm geradezu eine „Nahtoderfahrung“ verschaffte. Das steht in einem in diesem Zusammenhang immer wieder

zitierten Fragment, das bei Stobaios überliefert ist und schon im 18. Jh. korrekt dem Plutarch zugeschrieben wurde. Dort heißt es:

PPT 14 Hier (sc. im diesseitigen Leben, JA) ist die Seele ohne Erkenntnis außer wenn sie dem Tode nah ist. Dann aber macht sie eine Erfahrung, wie sie jene durchmachen, die sich der Einweihung in die Großen Mysterien unterziehen. Daher sind auch das Wort „sterben“ ebenso wie der Vorgang, den es ausdrückt, (τελευταν) und das Wort „eingeweiht werden“ (τελεισθαι) ebenso wie damit bezeichnete Handlung einander gleich. Die erste Stufe ist nur mühevolleres Umherirren, Verwirrung, angstvolles Laufen durch die Finsternis ohne Ziel. Dann, vor dem Ende, ist man von jeder Art von Schrecken erfaßt, und alles ist Schaudern, Zittern, Schweiß und Angst. Zuletzt aber grüßt ein wunderbares göttliches Licht und man wird in reine Gefilde und blühende Wiesen aufgenommen, wo Stimmen erklingen und man Tänze erblickt, wo man feierlich-heilige Gesänge hört und göttliche Erscheinungen erblickt. Unter solchen Klängen und Erscheinungen wird man dann, endlich vollkommen und vollständig eingeweiht, frei und wandelt ohne Fesseln mit Blumen bekränzt, um die heiligen Riten zu feiern im Kreise der heiliger und reiner Menschen."16

Plutarch war ein eingeweihter Priester, er wußte, wovon er schreibt, und Schiller und Kant kannten diesen Text. Wir verstehen jetzt vielleicht besser, woran Schiller unter anderem gedacht haben mag, als er seine Theorie des Erhabenen auf die Brüskierung des Selbsterhaltungs- und des Vorstellungstriebes gründete. Nachdem der Selbsterhaltungstrieb der

¹⁶ Plutarch fr. 178 Sandbach, siehe dazu u. a. Paolo Scarpi (Hg.), *Le religioni dei Misteri* (2 Bde.), Milano 2002, Bd. 1, 176f. mit italienischer Übersetzung, ausserdem Burkert, *Antike Mysterien* 77f., 82ff. Für Hinweise danke ich Christoph Riedweg.

Initianden durch das Erlebnis echter Todesangst, in die sie bei den eleusinischen Mysterien durch alle möglichen theatralischen Effekte versetzt wurden, aufs Stärkste herausgefordert worden war, und nachdem sie in den kleinen Mysterien und langen Vorbereitungsphasen intensiv belehrt und in den verschiedenen Wissenschaften unterrichtet worden waren, wurden einige Auserwählte als letzter Schritt der Einweihung der Epopöie ausgesetzt bzw. gewürdigt, der höchsten "Schau". Die Prüfung bedeutete die Erfahrung des praktisch- oder dynamisch Erhabenen, die Schau der Wahrheit die Erfahrung des theoretisch oder mathematisch Erhabenen. Die Mysterien lassen sich rekonstruieren als die ritualisierte Herausforderung und Sublimierung des Vorstellungs- und des Selbsterhaltungstriebes. Für Schiller bedeuteten sie eine religiöse Vorstufe der ästhetischen Erziehung, oder umgekehrt: die ästhetische Erziehung dachte er sich als eine säkularisierte Form der Mysterien. So hängen sein Moses-Essay, sein Essay über das Erhabene und seine Ballade mit seinem Hauptprojekt jener Jahre zusammen, den Briefen zur ästhetischen Erziehung.

In diesen selben Jahren nun brachten Mozart und Schikaneder in ihrer Oper *Die Zauberflöte* ein solches Einweihungsritual auf die Bühne. In genauer Entsprechung zur Mysterientheorie der Zeit gliederte sich dieses Opernritual in kleine und große Mysterien, und die großen Mysterien, die nur dem zum Herrschen berufenen neuen Paar zuteil wurden, kreisen um das Thema des Todes.

Der Weg von Schiller zu Mozart ist viel kürzer als man denkt. Beide schöpfen nämlich aus derselben Quelle. **PPT 15** Schillers Moses-Essay ist nichts als die Kurzfassung einer grösseren Abhandlung, die sein Freund, der Philosoph Carl Leonhard Reinhold, über die Hebräischen Mysterien geschrieben hat. Darin deutete er den von Moses eingeführten Monotheismus als die Umformung der ägyptischen Mysterien. Reinhold

schrieb diese Abhandlung für eine Wiener Loge, der er bis zu seiner Auswanderung nach Sachsen angehört hatte und mit der er auch später noch in Verbindung blieb. Mit dieser Abhandlung beteiligte er sich an dem großen Forschungsprojekt der Loge zur Erforschung der antiken Mysterien. Die antiken und besonders die ägyptischen Mysterien bildeten überhaupt ein Lieblingsthema jener Zeit mit ihrer Faszination für Antithesen wie dem Gegensatz zwischen Volksreligion und Geheimreligion, in dem insbesondere die Freimaurer einen Spiegel ihrer eigenen Situation erblickten. Ein wichtiges Zentrum dieser Debatte war die Wiener Loge zur Wahren Eintracht. Nicht weniger als 14 Abhandlungen hatte sie in den Jahren zwischen 1784 und 87 publiziert.

Eine besonders eindrucksvolle dieser Abhandlungen, die sich mit den ägyptischen Mysterien beschäftigte, konnte Mozart persönlich kennen lernen, denn ihr Autor, Professor Anton Kreil, hatte sie in zwei Vorträgen am 16. und 22. April 1785 in der Loge vorgetragen, als auch Wolfgang Mozart laut Protokollbuch zugegen war. An diesen Tagen wurde nämlich sein Vater Leopold zum Gesellen und Meister erhoben. **PPT 16** Kreil bringt nun erstmals die Vorstellung der Zeit von der ägyptischen Doppelkultur mit ihrer Außenseite der polytheistischen Volksreligion und ihrer Innenseite des esoterischen Deismus mit dem archäologischen Befund in Verbindung, wie er aus Reiseberichten und archäologischen Veröffentlichungen greifbar wurde. Das verleiht seiner Darstellung eine ungemeine Anschaulichkeit, die gewiß auch Mozart beeindruckt hat.

Der „ägyptische Priesterorden“, schreibt Kreil, sei „in dem Besitze der gesammelten Kenntnisse der Vorwelt gewesen.“ **PPT 17** Diese Priester, und nun folgt eine schier unglaubliche Theorie über die Formen altägyptischer Wissenskultur, „haben die Hälfte ihres Lebens in unterirdischen Höhlen zugebracht“, sie hatten „eine sonderbare Leidenschaft für das Aushöhlen der Felsen“ und bauten „übrigens für die

Unvergänglichkeit. 160 Fuß unter den Pyramiden waren Gemächer, welche miteinander durch Gänge kommunizierten. ... Kurz, alles war mit Grotten, Höhlen und unterirdischen Gängen besetzt und durchschnitten. ‚Täglich‘, zitiert Kreil aus einem zeitgenössischen Werk, ‚entdecken die Reisenden derer mehrere; denn itzt hat man noch kaum den hundertsten Teil davon entdeckt. Wenn man diese Art, unter der Erde zu studieren, betrachtet, so dürfen wir uns nicht wundern, daß die Priester dadurch sichs zur Gewohnheit gemacht haben, alle ihre wahre oder vermeintliche Wissenschaft unter einem beynahe undurchdringlichen Schleyer zu verhüllen.“¹⁷ Eine phantastischere Deutung haben die ägyptischen Königsgräber und sonstigen über und über beschrifteten ägyptischen Grabanlagen wohl kaum je erfahren. Sie gelten Kreil und de Pauw nicht nur als Wissensspeicher, sondern auch als Versammlungs- und Studienorte. Die Technik, „unter der Erde zu studieren“, hielten sie für eine Strategie der Geheimhaltung. „In dieser Absicht trafen sie alle Menschen mögliche Anstalten, ober und unter der Erde, führten ungeheure Steinmassen auf, denen sie eine uns unerreichbare Unvergänglichkeit zu geben wußten, und gruben ihre Weisheit in Hieroglyphen verkleidet in Pyramiden, Obeliskten, steinerne Tafeln und Säulen zur stummen Aufbewahrung ein.“ (64f.) Die ägyptischen Priester kodifizierten nun nicht nur ihr geheimes Wissen in unterirdischen Speichern, sondern „wählten ausserdem noch die rechtschaffensten, geprüftesten und hellsten Köpfe aus, um ihnen, nach gehöriger Ausbildung, Prüfung und Einweihung, das kostbare Pfand ihrer Geheimnisse zur Überlieferung auf die Nachkommenschaft anvertrauen zu können.“ Kreil schließt „aus der Kunst, der Vorsicht, und dem unermeßlichen Aufwand, wodurch sie den einen Theil ihres Zweckes so meisterlich erreichten, auf die Güte der anderen Hälfte ihres Plans, nämlich auch den lebendigen Geist der Hieroglyphe in verschwiegenen und

¹⁷ Kreil zitiert aus Cornelius de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois*, Berlin 1773.

unsterblichen Mysterien der bessern Nachwelt zu überliefern“ und zieht daraus „den Schluß, daß es nicht vernunftwidrig ist, anzunehmen, daß ihre geheime Weisheit noch in unsern Tagen, so wie ihre Pyramiden, Obeliskten und Sphinge, existiere.“ (65f.)

PPT 18 Die Freimaurer fühlten sich als die Erben der ägyptischen Priester und Hüter ihres Geheimnisses. Sie bauten sich „Pyramiden, Obeliskten und Sphinge“ in ihre Gärten und vor allem unterirdischen Gänge und künstliche Grotten mit Wasserfällen, deren Getöse in der Finsternis den Besuchern die Schauer des Erhabenen über den Rücken jagen konnten. **PPT 19** Aus diesem Geist ist auch die Zauberflöte entstanden. Warum sollte man die Welt der ägyptischen Mysterien, die man in seinen Gärten vergegenwärtigte, nicht auch einmal auf die Bühne bringen? **PPT 19** Schaut man sich die frühen Bühnenbilder an, dann springt dieser Zusammenhang von Gartenkunst und Bühnenkunst ins Auge. Das alte Ägypten mit seinen wirklichen Pyramiden und Obeliskten bestimmt erst ab 1815 die Bühnenbilder zur Zauberflöte.

Zu was für Mitteln haben nun Mozart und Schikaneder gegriffen, um das Ritual der Einweihung und die Erfahrung des Erhabenen im Medium des Musiktheaters zu realisieren? Betrachten wir zunächst die theatralische, und dann die musikalische Dramaturgie. Das Einweihungsritual, so wie es die freimaurerische Mysterientheorie rekonstruierte, vollzog sich, wie wir gesehen haben, in zwei Schritten: in den kleinen und den großen Mysterien, zwischen die noch die Übergangsphase der Reinigung tritt, in der sich der Initiand von den Illusionen der Volksreligion befreien muss, um zu den großen Mysterien zugelassen zu werden.

PPT 21 Die Oper gliedert sich in zwei Akte, von denen der zweite das eigentliche Ritual der Einweihung und der erste die vorbereitenden Stadien umfaßt. Da man so etwas wie die Illusionen der Volksreligion und die

Befreiung von ihnen nicht gut auf die Bühne bringen kann, mußten sich Mozart und Schikaneder hierfür etwas einfallen lassen. Genau diesem Zweck dient die Königin der Nacht mit ihren Damen. Sie erfüllt Tamino mit den Illusionen, von denen er sich dann wieder lösen muß. Das bedeutet dann auch, daß die Phase der Desillusionierung vorgezogen werden muß und wir die Abfolge Illusionierung – Desillusionierung – Kleine Mysterien – Große Mysterien erhalten. Dem entspricht genau die Gliederung der Oper. Sie umfaßt zwei Akte, und jeder Akt gliedert sich nochmals in zwei klar gegeneinander abgesetzte Teile: eine Nummernfolge mit Dialogen und ein durchkomponiertes Finale gleicher Länge, in dem nicht gesprochen, sondern nur gesungen wird. So ergeben sich vier Teile. Der erste zeigt die Illusionierung des Helden durch die Königin der Nacht, der zweite seine Desillusionierung durch den Priester. Nach der Pause zeigt der dritte Teil die kleinen Mysterien, bei denen auch Papageno dabei sein darf, und der vierte die großen Mysterien, bei denen Tamino allein ist, bis sich die gleichfalls zum Herrschen berufene Pamina zu ihm gesellt. Bei den kleinen Mysterien geht es um Belehrungen und Schweigeprüfungen, bei den großen Mysterien aber, ganz im Sinne der Mysterientheorie, um eine Konfrontation mit dem Tod. Tamino steht vor den „Schreckenspforten, die Not und Tod ihm dräun“; „wenn er des Todes Schrecken überwinden kann“, singen die beiden Geharnischten, die diese Pforte bewachen, „schwingt er sich aus der Erde himmelan“. „Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut“, heißt es, als Pamina vor diesen Pforten auftaucht, „ist würdig und wird eingeweiht.“; und mit den Geharnischten zusammen singen die beiden Initianden „wir wandeln durch des Tones Macht froh durch des Todes düstre Nacht.“ „Tod“ ist ganz eindeutig das Stichwort dieser Sequenz, in der die Initianden echte Todesangst verspüren sollen. An deren Ende steht die große Schau, was Schikaneder dadurch andeutet, daß er das Theater sich in eine Sonne verwandeln läßt. Diese großen Mysterien nun

sind der Ort des Erhabenen auf der Opernbühne.

Zwei Momente sind es, die durch ihre musikalische Behandlung aus dem Kontext herausfallen und sich eindeutig mit dem Begriff des Erhabenen in Verbindung bringen lassen. Das eine ist die Verlesung der Inschrift über den Schreckensportalen durch die zwei Geharnischten, das andere der Flötenmarsch beim Gang durch Feuer und Wasser. Es sind auch dramaturgisch die beiden Szenen, in denen das Ritual als Inszenierung des Erhabenen gipfelt. Welche musikalischen Mittel setzt Mozart ein, um diese Erfahrung sinnfällig zu machen?

PPT 22 Bei der Inschrift, die die Geharnischten verlesen, dachten Mozart und Schikaneder vermutlich an eine fremde Schrift und Sprache, d.h. an Hieroglyphen. So sah sich Mozart vor die Aufgabe gestellt, nicht nur den Eindruck des Erhabenen zum Ausdruck zu bringen, sondern das auch noch in einem möglichst fremdartigen musikalischen Idiom. Orientalischer Exotismus, wie ihn Mozart in der Entführung verwendete, kam für die Zauberflöte nicht in Frage. Statt dessen greift er für den Gesang der Geharnischten zu einem Idiom, wie es fremdartiger und befremdender nicht gedacht werden kann: er verwendet die Melodie eines Chorals von Martin Luther, läßt die Geharnischten unisono mit den Bläsern diese Melodie als cantus firmus singen und begleitet sie in Form einer fugierten Choralvariation im reinsten Stil Johann Sebastian Bachs. Norddeutsche protestantische Kirchenmusik einer zwei Generationen zurückliegenden Tradition im katholischen Wien und auf einer Vorstadtbühne! Eine stärkere musikalische Befremdung ist kaum denkbar. **PPT 23** In einem Punkt allerdings weicht Mozart vom reinen bachischen Stil ab, und man kann sich fragen, ob nicht gerade diese Abweichung dazu dienen soll, den Eindruck des Erhabenen zu steigern. Mozart läßt nicht nur den Cantus Firmus in parallelen Oktaven singen, sondern auch noch von den Bläsern in nicht weniger als vier parallelen Oktaven unisono begleiten. Dadurch

spannt sich die Melodie in Bass und Diskant weit aus. Der Effekt ist wesentlich pathetischer als es bei Bach geklungen hätte.

Die Stimmung der anderen Stelle ist vollkommen anders, und doch läßt auch sie sich mit der Kategorie des Erhabenen in Verbindung bringen. Hier, beim Gang durch Feuer und Wasser, haben wir es, in Kants Terminologie, mit dem dynamisch-Erhabenen, oder nach Schiller mit dem praktisch-Erhabenen zu tun. Die Elemente bedrohen die Liebenden mit dem Tod und brüskieren ihren Selbsterhaltungstrieb. Es geht darum, den Todesschrecken zu überwinden. Was wir hören, ist Ausdruck dieser Überwindung, das Flötenspiel der standhaltenden Seele. Die Flöte ist das seelenhafteste, der Seele verwandteste der Musikinstrumente, weil es der Atem ist, der die Töne hervorbringt. Hören wir dazu eine Stelle aus dem 1787 erschienen Roman *Andreas Hartknopf* von Karl Philipp Moritz:

PPT 24 Hartknopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Rezitativ seiner Lehren mit angemessenen Akkorden – er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm die Musik. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blies er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er atmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein.¹⁸

So atmet auch Tamino seine Gedanken aus dem Verstande ins Herz hinein. Es sind Gedanken der Liebe. Gernot Gruber hat den Flötenmarsch als eine freie Improvisation über das Thema der Bildnissarie, also der Liebe gedeutet. Liebe und Musik sind die Kräfte, die vor Nacht und Tod retten. Die Musik gibt der Seele die Kraft, standzuhalten, und gibt zugleich ihrem Standhalten Ausdruck. Der Musizierende schreitet unangefochten durch

¹⁸ Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf* (1786 [1785], Reprint Stuttgart 1968) 131.

Nacht und Tod. Die verzaubernde Wirkung der Musik wirkt auch nach innen, auf den Spieler, und macht ihn gefeit gegen die drohende Vernichtung.

PPT 25 Das Erhabene, so hatten wir festgestellt, ereignet sich in der Konfrontation zwischen dem Überwältigenden und der standhaltenden Seele. Einsam und exponiert erklingt die Flöte über den leisen Schlägen der tiefen Pauke. Die Paukenschläge und zarten Bläserakkorde sind keine Begleitung, sondern stellen die Flöte in ihrer Einsamkeit nur noch deutlicher heraus. Der Flötenmarsch ist eine stille Musik.

Das Erhabene läßt sich, wie wir von Kant gelernt haben, nicht darstellen, aber es läßt sich andeuten, und zwar gerade in der Aussparung. Die beiden Geharnischten, die Tamino mit der Verlesung der Inschrift Todesangst einjagen wollen, ziehen nicht die Register des romantisch-Dämonischen, wie sie Mozart im Don Giovanni vorführt, sondern singen in einer musikalischen Fremdsprache, die das Publikum, mit George zu reden, wie Luft von anderem Planeten anrühren musste. Die Musik beim Gang durch Feuer und Wasser bildet nicht die tobende Wut der Elemente ab, sondern die Einsamkeit der standhaltenden Seele.

Das Erhabene ist die Nachtseite des Schönen, so wie die Leidenschaft die Nachtseite der Vernunft. Dies beides zusammenzudenken und keines auf Kosten des anderen zu verabsolutieren, macht die Größe und Tiefe der Klassik, der Wiener wie der Weimarer Klassik aus.

ⁱ *Divine Legation* Bd. 1, 190 mit Verweis auf Clemens von Alexandrien.