

# Kierkegaards Verhältnis zur Musik

Moritz Hoffmann-Axthelm

Kierkegaard ist nicht bekannt für einen ausgiebigen Umgang mit Musik. Seine Behandlung von Mozarts *Don Giovanni* in *Entweder – Oder* ist eine viel beachtete Ausnahme. Angesichts zahlreicher Arbeiten zu Themen wie *Kierkegaards Mozart-Rezeption*, *Kierkegaard und Don Giovanni*, *Kierkegaard und das Musikalische* – neben zwei Dissertationen in der Regel Aufsätze – scheint es angebracht, Kierkegaards Verhältnis zur Musik einer grundsätzlichen Betrachtung zu unterziehen. »Die unmittelbaren erotischen Stadien« aus *Entweder – Oder* (*SV2* 1, 33–132; *EO1* 1, 47–145)<sup>1</sup> stehen dabei notwendig im Mittelpunkt der Betrachtung.

A<sup>2</sup> bekennt offen, »sich nicht auf Musik zu verstehen«; andererseits wird der Drang deutlich, sich mit Musik zu befassen, ja er könne etwas mitteilen, das selbst ‘Eingeweihte’ der Musik nicht in vollem Umfange zu entdecken bzw. darzustellen vermöchten. Dabei gibt er die Begrenztheit seines Zuganges zur Musik rückhaltlos zu, gefaßt in das Bild von zwei Staaten, deren gemeinsame Grenze er nicht überschreiten könne; von dem fremden Reich könne er sich allein dadurch eine ‘allgemeine Vorstellung’ machen, indem er jene Grenze abschreite und von den Umrissen auf das Innere schließe (vgl. *SV2* 1, 55f.; *EO1* 1, 69f.). Was ihn an die ‘äußerste Grenze’ seines Reiches, der Sprache, treibt, legt A ausführlich dar (z.B. *SV2* 1, 49f., 56; *EO1* 1, 63f., 70): die Sehnsucht. Was ihn davon abhält, das fremde Reich (die Musik) einfach zu betreten, muß man dagegen aus verstreuten Hinweisen selbst erschließen.

Eigene, d.h. aktive musikalische Erfahrungen hat Kierkegaard wahrscheinlich nie gemacht, weder singend noch ein Instrument spielend. Der spielerisch-unmittelbare Zugang durch jugendliches Tanzvergnügen bleibt ihm verwehrt (vgl. *SV2* 13, 607f.; *GWS* 23, 78). In der Lateinschule dürfte Kierkegaard zwar mit Kirchenmusik in Berührung gekommen sein, doch gegen diese stellt sich der »religiöse Eifer« (*SV2* 1, 63;

*EO1* 1, 77) – der Vater? – der auf das Primat des Wortes als Medium des Geistes insistiert. Im Elternhaus, das in für das Kopenhagener Bürgertum der Zeit ungewöhnlichem Maße ohne Interesse für Kunst, Musik und Theater ist,<sup>3</sup> wird ihm Musik weder als Genuss, als ein ‘Stimmung’ steigerndes Mittel, noch in ihrer – für das 19. Jahrhundert charakteristischen – Bildungsfunktion nahegebracht.

Bildung im Sinne Humboldts und Hegels bedeutet, innerlich Abstand zu den Notwendigkeiten des bürgerlichen Alltags zu gewinnen, in bezug auf Musik, die nicht bloß ‘genossen’, sondern auch ‘verstanden’ werden soll: ästhetische Kontemplation, selbstvergessene Versenkung in ihre – nach romantischer Auffassung – ‘andere Welt’.<sup>4</sup> Dem entspricht ein emphatischer Werkbegriff, der – auf klassischer Ästhetik (Karl Philipp Moritz) fußend – die Unversehrtheit des Werkes fordert und eine Konzertpraxis, die sich gegen den Unterhaltungscharakter im 18. Jahrhundert absetzt. Während Kierkegaard den emphatischen Werkbegriff verinnerlicht hat, tut er sich mit der ästhetischen Kontemplation offensichtlich schwer, auch wenn A sich durchaus darum bemüht (vgl. *SV2* 1, 116; *EO1* 1, 130).

Kierkegaards primärer Zugang zu den Phänomenen der Welt, auch wenn sie in die Gefühlswelt hinüberreichen, bleibt der Verstand, der Geist. Er ist grundsätzlich ein Autodidakt, der unter Bildung die Verbindung von *Lernen durch Lesen* und *Lernen durch Existieren* versteht (vgl. dazu *SV2* 7, 613; *AUN* 16/2, 336). Eine musikalisch motivierte Lektüre hat er – bei Friedrich Schlegel, Tieck und Wackenroder, bei E.T.A. Hoffmann, Hegel, Hotho und später Schopenhauer – offenbar nicht vertieft, geschweige denn systematisch verfolgt. Das heißt nichts anderes, als daß er den nahezu einzigen für ihn gangbaren Weg zur Musik – offensichtlich bewußt – ungenutzt läßt, wohl in der Ansicht, daß die eigenen Hörerfahrungen für seine Zwecke genügen mögen.

Von Kierkegaards Hörerlebnissen weiß man sehr wenig, da sie meist indirekt in Erscheinung treten, assoziativ eingebunden in außermusikalische Zusammenhänge, oder aber dichterisch verarbeitet als ein Stück Literatur erscheinen, und damit ihrer Unmittelbarkeit und biographischen Verwertbarkeit weitgehend entledigt sind.

An erster Stelle ist natürlich das berühmte ‘Don-Juan-Erlebnis’ zu nennen, dessen literarischer Niederschlag nicht nur in »Die unmittelbaren erotischen Stadien« (*SV2* 1, 33–132; *EO1* 1, 47–145), sondern auch in den »Διαψύλματα« (v. a. im 53., *SV2* 1, 16f.; *EO1* 1, 32, und im

86., *SV2* 1, 29; *EO1* 1, 45) zu finden ist. Vom Erlebnis selbst aber gibt es kein direktes Zeugnis. Um so eindringlicher sind seine literarischen Umschreibungen und die seiner Folgen (*SV2* 1, 49f.; *EO1* 1, 63f.).

Umreißt man Kierkegaards musikalische Wahrnehmung anhand Διάφαλμα 53, erweist sie sich als gar nicht so weit entfernt von jener esoterisch geprägten Form des emphatischen Zuhörens. In dem »unglücklichen Künstlerpaar« (*SV2* 1, 16f.; *EO1* 1, 32) ahnt man die wahren Priester der Kunst, die keines prunkvollen Konzertsaales bedürfen und also von den vorbeifahrenden Herrschaften gar nicht erkannt werden. A dagegen wird von seinem Ohr, durch den Straßenlärm hindurch, zur Kultstätte geleitet. Hier geht es um das Erkennen und Ernsthnehmen der Kunst, die »alle Herrlichkeiten der Welt« in sich birgt, und um Liebe, als Gefühl des Verliebtseins, als Lebensgefühl, als Selbstbestätigung und als Lust im »Kreis der Mädchen« (*SV2* 1, 29; *EO1* 1, 45). Hinter der begeisterten Verliebtheit läßt der Autor durchschimmern, wie ihn diese Musik emotional beschäftigt, dadurch aber auch ein Erkenntnisinteresse provoziert, und daß sie ihrerseits Erkenntnisse zu transportieren scheint. Schließlich bekennt er zaghafte auch den reinen Genuß und romantisches Sich-Verlieren darin (vgl. *SV2* 1, 98; *EO1* 1, 112).

Als Kierkegaard das erste Mal die *Zauberflöte* sieht (und hört), hat er bereits ein rationales Konstrukt – eine ‘Idee’ – im Kopf, die Stadientheorie,<sup>5</sup> ist also voreingenommen in seiner (musikalischen) Rezeption (*Pap.* I C 125). Vom Erlebnis selbst erfährt man kein Wort. Daß die Musik jenseits aller Zwecke, für die Kierkegaard sie einspannen will, dennoch einen gewissen Eindruck auf ihn gemacht haben mag, läßt sich aus A.s wenigen Hinweisen schließen, vor allem dem, daß die *Zauberflöte* »einzelne vollendete Konzertnummern, einzelne tief bewegte pathetische Äußerungen« (*SV2* 1, 70; *EO1* 1, 84) enthalte. Genannt sei auch eine Beobachtung Kierkegaards, die dem A nur Anlaß für die Polemik gegen die Figur des Tamino, als solche aber von Interesse für Kierkegaards Musikerleben ist: »Bekanntlich ist es in der Oper nun überaus tiefssinnig derart eingerichtet, daß *Tamino*s und *Papagenos* Flöte einander entsprechen.« (*SV2* 1, 74; *EO1* 1, 87). Bei dieser Korrespondenz der Flöten handelt es sich um einen rein musikalischen (weil instrumentalen) Dialog, der zwar zumeist über archaische Formen kaum hinausgeht, aber gerade dadurch die musikalischen Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigt – an sich genug, um ein dialektisches Interesse am nonverbalen Dialog zu wecken.

Zwar scheint hier die Einschätzung der Musik allein durch A.s außermusikalische Zwecke bestimmt und die eigentliche musikalische

Substanz der angesprochenen Momente von Mozarts Musik übergegangen zu sein. Beispielsweise sind sich Tamino's Flötenspiel und Papagenos Glockenspiel musikalisch im Charakter zuweilen ähnlicher, als es A lieb sein kann. Doch auch hier verstecken sich Hinweise auf Kierkegaards Musikverständnis.

Wie A Papagenos stets erneutes Beginnen (nämlich mit jeder Strophe) im »Vogelfängerlied« hervorhebt, so macht er sich an den repetitiven Elementen in der »Registerarie« fest, die er immer und immer wieder hören könne, und sieht in ihnen einen Spiegel der endlosen Improvisation (oder improvisierten Unendlichkeit) Don Juans. Hier werden einerseits Vorlieben deutlich, andererseits macht sich auch eine musikästhetische Einstellung geltend, die das Prozeßhafte von Mozarts Musik ignoriert und eher der unablässigen, geradezu obsessiven Repetition eines Rossini und der dämonischen Improvisationskunst Paganinis nahezustehen scheint.

Kierkegaard bestätigt solcherlei Vermutungen, wenn er in seinen Papiereien – also gewissermaßen unter der Hand – notiert, daß Mozart längst nicht alles leiste, was seiner Meinung nach zu leisten wäre: es mangle an 'Intensität' (*Pap. I C* 125). Was musikalisch aber zu leisten wäre, um diesen Ansprüchen zu genügen, das kann er nicht sagen.

A lehnt autonome und Instrumentalmusik ab, redet deswegen aber keineswegs funktionaler oder Vokalmusik im Allgemeinen das Wort; Lied, Chormusik und Oratorium, nationale oder religiös ausgerichtete Musik interessiert ihn nicht. Ohne eine durch eine literarische Handlung transportierte Psychologie und entsprechenden Stimmungsgehalt scheint ihm Musik nicht zugänglich zu sein. Zwar hätte ein Lied in 'lyrischer' Form beides zu bieten, ein Ballett andererseits die reine Handlung, doch dem A genügen offenbar die Verbindungen 'Text und Musik' bzw. 'Handlung und Musik' für sich genommen nicht; er fordert die Verbindung von allen dreien: den Text für die Ratio, denn in deren Schutz fühlt er sich kompetent und sicher; die Handlung für die Psychologie, denn hier liegt sein wahres Interesse; und die Musik für die Stimmung, die ein Bedürfnis nach Unmittelbarkeit bedient und für seine Kreativität unabdingbar ist.

Seine große Unsicherheit, wie Musik im Vergleich zur Dichtung überhaupt auf den Menschen wirkt, zeigt eine Notiz ein gutes Jahr später: »Wie geht es zu, daß man sich viel leichter Musik als Worte einprägt – an welche Seite der Seele wendet sich die Musik – an die Phantasie? –« (*Pap. II A* 250).

Kierkegaards Interesse ist grundsätzlich ein existentielles. Ausgangspunkt und Antrieb seines Schreibens sind nicht die Ewigkeit in der Kunst und auch nicht die Ewigkeit des Religiösen (auch wenn er sich im nachhin – ein als einen durch und durch religiösen Schriftsteller darstellt), sondern der »Schmerz der Wirklichkeit« (*SV2* 8, 19; *LA* 17, 13), der ihn dazu veranlaßt, einen ‘Ausweg’ zu suchen: Mit dem ‘Ausweg der Phantasie’ des Dichters, Sphäre der Unmittelbarkeit und Leidenschaft, vertreten von A, sowie dem ‘Ausweg des Religiösen’ entfernt man sich von der Wirklichkeit, wird ‘ein Fremder und Ausländer’ in ihr; mit dem »Ausweg der Wirklichkeit« wendet man sich ihr zu, quietistisch (wie B) oder vermittelnd und versöhnend (wie Gyllembourg; *SV2* 8, 24f.; *LA* 17, 13). Für Kierkegaard sind diese drei ‘Stadien’ nicht nur Grund- und Idealtypen von Lebensanschauungen, sondern immer auch Entwicklungsstadien eines – seines – individuellen Lebens.

A und B stellen übereinstimmend fest, daß die Musik dem ‘ästhetischen’ Stadium assoziiert ist und überdies vom ‘Ästhetiker’ als Mittel eingesetzt wird, so wie man in der Kriegsführung (dieser Zeit) Militärmusik zur psychischen Stärkung der eigenen Soldaten und zur Schwächung des Feindes einsetzt, als Symbol des unaufhaltsamen Vorwärtsdrängens (*SV2* 2, 152; *EO2* 2, 148; vgl. *SV2* 1, 369; *EO2* 1, 376). Genauso setzt A sie als Hilfsmittel zur Stärkung einer theoretischen Konstruktion ein. Dabei passiert etwas Ungewöhnliches.

Vergleiche werden in der Regel bemüht, um einen Gegen- (oder Um)stand dadurch begreifbar zu machen, daß man Ähnlichkeiten und Parallelen zu bekannten und vertrauten Konstrukten aufzeigt oder herstellt. Man ist von Kierkegaard und seinen Pseudonymen gewöhnt, daß – insbesondere psychologische – Zusammenhänge mit Hilfe von zuweilen ungewöhnlichen Vergleichen verdeutlicht werden, und daß diese durch Assoziationen entstehen. Im Falle der ‘Stadien des Begehrens’ kommt jedoch nicht nur eine assoziative Verknüpfung mit Mozartschen Opernfiguren zustande, sondern es werden zwei parallele theoretische Konstrukte aufgebaut, die beide dem Anspruch genügen sollen, in sich konsistent und schlüssig zu sein, und die sich gegenseitig argumentativ und didaktisch stützen sollen. Die Musik ist damit nicht mehr allein Hilfsmittel innerhalb eines Vergleiches, sondern wird ihrerseits ein zu beschreibender Gegenstand der Betrachtung.

Das ist jedoch kein Zufall (oder Unfall) und (angeblich) auch nicht assoziativ bedingt, sondern liegt laut A in der Natur der Sache: Zum einen konstatiert A einen grundlegenden Zusammenhang zwischen dem

*Unmittelbar-Erotischen* und dem *Musikalischen*, was mit dem *Musikalisch-Erotischen* auf einen Begriff gebracht wird; zum anderen ist laut A die Musik das einzige Medium, mit dem das Unmittelbare und Sinnlich-Dämonische, kurz, die Idee der sinnlichen Genialität *künstlerisch* darzustellen und auszudrücken ist.

So verwunderlich und verwirrend es einem Leser scheinen mag, daß der als bekannt vorausgesetzte Part eines Vergleiches zu einem dem ursprünglichen Untersuchungsgegenstand ebenbürtigen Ziel der Betrachtung wird, müßte es um so verwunderlicher erscheinen, wenn diese Metamorphose *nicht* stattfände und man einen Vergleich vor sich hätte, in dem der als bekannt vorausgesetzte Part (zumindest dem Autor) unbekannter und unzugänglicher, in jedem Fall aber schwieriger zu fassen erscheint als der ursprüngliche Betrachtungsgegenstand. Wie die Stadien des Begehrens und ihre Personifizierung in den ‘mythischen’ Figuren – dem »mythischen Pagen« (SV2 1, 66; EO1 1, 80), dem »mythischen Papageno« (SV2 1, 70; EO1 1; 83) und dem »Stadium [d. h. Prinzip] Don Juan« (SV2 1, 76; EO1 1, 90) – zu verstehen sind, kann A mit wenigen Absätzen wunderbar klar und deutlich vermitteln. Auf die Musik dagegen verwendet er Seite um Seite, ohne daß mehr als schemenhafte Umrissse, angereichert durch (wenngleich interessante) Detailbeobachtungen, zu ernten wäre. Am Ende muß man in bezug auf »Die unmittelbaren erotischen Stadien« feststellen, daß sich die Musik auf der einen und das Prinzip des Begehrens in Gestalt Don Juans auf der anderen Seite die Aufmerksamkeit teilen und die Stadientheorie nur ein Anlauf zu diesen beiden darstellt.

Mozarts Musik ist Anstoß und Ausgangspunkt von »Die unmittelbaren erotischen Stadien« (vgl. SV2 1, 49 u. 65; EO1 1, 63 u. 78). Mozart ist für A die Brücke zur Musik und formal das einheitstiftende Element der Untersuchung, indem er den theoretischen Einleitungsteil mit dem Hauptteil verbindet und seine Opern *Figaros Hochzeit*, *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni* die Grundstruktur des Hauptteiles liefern, mit letzterem als krönendem Paradigma. *Don Giovanni* ist für A der Königsweg einer Verknüpfung von Unmittelbarkeit und Erotik mit dem Medium Musik. Er gibt sich jedoch große Mühe, diese paradigmatische Funktionen zu verschleiern und die Konzentration auf Mozarts *Don Giovanni* als notwendig erscheinen zu lassen (doch nicht ohne eine Spur zu tieferen Schichten zu legen).

Dazu entwickelt A in diesem Text sowohl eine Theorie des Klassischen als auch eine rudimentäre Ästhetik. In der letzteren scheidet er die

Musik als Medium des Unmittelbaren, rational nicht Faßbaren, als Sphäre des Sinnlichen, Erotischen, Dämonischen, als allein dem ästhetischen Stadium zugehörig von der ‘ethisch’ beeinflußten und dem Verstande zugänglichen und daher überlegenen Poesie; mit der ersteren will er beweisen, warum *Don Giovanni* der erste Platz unter den Werken zukomme, die als ‘klassisch’ bezeichnet zu werden verdienen.

Es erscheint widersprüchlich, einerseits die Poesie über die Musik, andererseits ein Musikwerk an die Spitze aller klassischen Werke zu setzen, zumal er seine Rangfolgenbestimmung weder am Medium noch am Werk, sondern an der ‘Idee’ festmacht (vgl. *SV2* 1, 45; *EO1* 1, 59) und die Verhältnisse Medium – Idee und Werk – Idee bei ihm gleichwertig erscheinen. Und man muß aufhorchen: er suspendiert sowohl das Winckelmannsche Prinzip des *Klassischen* als auch das der *romantischen* Liebe, wenn er die »dämonische Dynamik einer nur in Musik ausdrückbaren Sinnlichkeit« an die Stelle statuarischer edler Einfalt und stiller Größe und den »Anspruch von einmaliger idealer Klassizität« gegen die Verklärung unmittelbarer Emotionalität setzt.<sup>6</sup> Ebenso kann A.s Polemik gegen die ‘Musikkundigen’ und ‘Kunstverständigen’ als gegen die Esoterik der Romantik gerichtet verstanden werden, die »in der absoluten, von Texten, außermusikalischen Funktionen und fest umrissenen Affekten losgelösten Instrumentalmusik den Inbegriff dessen sah, was dem Zeitalter der ‘Kunstreligion’ als Kunst verehrungswürdig« erscheint.<sup>7</sup>

Diese ‘Ungereimtheiten’ sind ganz offensichtlich gewollt, denn neben der Abgrenzung nach verschiedenen Seiten (Romantiker, Hegel, dessen Verweser) ermöglichen sie es A, die Musik auf unterschiedliche Weise einzugrenzen und rational beherrschbar zu machen: er reduziert sie auf Mozart und diesen wiederum auf *Don Giovanni* (z.B. *SV2* 1, 64f.; *EO1* 1, 78), erklärt ihre Wortlosigkeit zur Sprachlosigkeit und leitet (indirekt) daraus ganz folgerichtig ihre Geschichtslosigkeit ab.

So wenig, wie Kierkegaard im Elternhaus eine musikalische Bildung vermittelt bekommt, so wenig folgt er der Entwicklung seiner Zeit, die – als Widerpart zu ihrer emphatischen Suche nach Neuem – ein »imaginäres Museum klassischer Werke«<sup>8</sup> konstituiert und pflegt. Da er sich an dieser Suche nicht beteiligt und der Sucht nach Neuem kritisch gegenübersteht, braucht er sich auch nicht im Widerpart eines klassischen Kanons zu verankern und seiner Wurzeln zu vergewissern. Und es ist gerade das Fehlen dieser Wurzeln, das es ihm ermöglicht, die Musik als nicht geschichtsfähig hinzustellen, denn auf eine solche Idee kommt niemand, der Bach und Palestrina in seinem Rücken weiß – eine Kultur

ohne Geschichte ist nach abendländischen Maßstäben nicht vorstellbar. A.s ‘Klassizismus’ ist eine kunstphilosophisch formulierte existentielle Reaktion auf den Drang seiner Zeit zu allem, was anders und entlegen ist, zur Aufhebung von durch klassische Stilregeln errichteten Schranken, eine Reaktion auf die Sehnsucht nach ‘Entgrenzung’.

Indem Kierkegaard *Don Giovanni* als ein in der Geschichte einmaliges Werk hinstellt, partizipiert er dagegen an der von der Originalitätsidee ausgehenden Ästhetik seiner Zeit. Und genau so wie seine Proklamation des *Don Giovanni* zum klassischen Kunstwerk schlechthin eine Akklamation im Dienste eines außermusikalischen Interesses ist, dokumentiert sich beispielsweise in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts in einem herausragenden Werk, einer Nationaloper, ein Nationalstil in klassischer Ausprägung. Ob beabsichtigt oder nicht, stellt sich A mit jener Proklamation in eine von E.T.A. Hoffmann begründete Tradition, die durchaus eine ästhetische Realität darstellt.

Trotzdem fragt man sich: warum Mozart? Natürlich ist außer Beethoven kein anderer Komponist in dem Maße geeignet, zum legitimen Repräsentanten der Musik erklärt zu werden. Während der vom heiter-besonnenen Rationalismus des 18. Jahrhunderts geprägte Haydn Kierkegaards Zeit zu ausdrucksarm erscheint, lässt Beethoven in seinem radikalen Impetus ein Sich-in-Stimmungen-Versenken nicht mehr in dem für Kierkegaard nötigen Maße zu; ebenso wenig die Beschränkung der Musik auf das ästhetische Stadium. Mozart, zwischen Haydn und Beethoven stehend, ist für Kierkegaard der einzige mögliche Ansatzpunkt in der musikalischen Klassik. An Beethoven aber zeigt sich, daß Kierkegaards ‘Klassizismus’ ein (unbewußter) Versuch ist, die musikalische Klassik zu ‘überspringen’, indem er aus Dichtung und Philosophie abstrahierte Elemente ‘des Klassischen’ mit einem Musikbild verbindet, das eine Brücke aus dem 18. Jahrhundert in die musikalische Romantik schlägt. Und während Beethovens späte Streichquartette – in denen »äußerste Subjektivität der Expression (...) in strenge Objektivität der Form übergeht und umgekehrt«<sup>9</sup> – ein Kierkegaardsches Ideal erfüllen, muß A.s Musikästhetik und musikalischer Klassizismus an Beethoven scheitern.

Der entscheidende Punkt dabei ist die Frage nach der Sprachlichkeit. Eine Sprache zu sein in dem Sinne, daß sie etwas mitteilt, kann A der Musik nicht zugestehen. Ihre (seit Jean Paul und Tieck) doch nicht zu leugnende Sprachlichkeit faßt er als theoretisch abgeleitetes Konstrukt, das die Musik als eine Art Anti-Sprache zum Medium für das vom Geiste Ausgeschlossene macht (vgl. SV2 1, 56f.; EO1 1, 70f.). Dabei schwebt

ihm eine Aufgabenteilung vor: während es der poetischen Sprache obliege, das Konkrete und Individuelle zu beschreiben und ästhetisch zu fassen (was in bezug auf die Liebe an das Seelische gebunden sei), wird die Musik auf das rein Sinnliche, das im Wesentlichen immer Gleiche und sich beständig Wiederholende verwiesen (*SV2* 1, 88; *EO1* 1, 101f.). Man könnte nun meinen, dies sei nichts als ein Rückgriff auf das 18. Jahrhundert mit seiner Vorstellung von der Musik als einer Affektsprache. Hier ist zwar das repräsentative Denken gegeben, wird aber auf einzelne Affekte abgehoben und nicht auf komplexere Zusammenhänge im Sinne einer ‘Idee’; A ist aber gerade nicht auf die Darstellung einzelner ‘Leidenschaften’ aus, geschweige denn einzelner Affekte, sondern einzig und allein auf die ‘Idee’. In der Frage der Geschichtsfähigkeit und des Bedeutens bleibt er hart, denn er braucht die Musik als Gegenpol zur Sprache, als Bereich des Sprachlosen, Unreflektierten, Unhistorischen, als Reich und Medium des Sinnlichen und Unmittelbaren.

Der Musik und der Figur des Don Juan gemeinsam ist die *Macht des Unmittelbaren*, und diese zu beschreiben ist die eigentliche Aufgabe, die A sich gestellt hat (oder die ihm von Kierkegaard gestellt wurde). Entsprechend bestimmt er die Musik nicht aus ihren primären Eigenschaften heraus oder ausgehend von eigenem Kunsterleben, sondern in theoretischer Ableitung: Musik ist musikalisch qua Unmittelbarkeit, und qua Unmittelbarkeit ist sie Medium für das, was dem Geist nicht zugänglich und inkommensurabel ist, ist sie unbestimmbar. A bestimmt die Musik als das Unbestimmbare und beraubt sich theoretisch der Möglichkeit einer theoretischen Musikbetrachtung.

Über Musik zu schreiben, obgleich das durchaus in der Potenz der Sprache läge, ist nicht A.s Interesse. Während er peinlich darauf achtet, daß die Musik die von ihm gesetzten Grenzen zur Sprache hin nicht überschreitet, hat er seinerseits nichts anderes vor, als – allgemein anerkannte Grenzen ignorierend (Kant, Hegel) – reflektierend ins Reich der Unmittelbarkeit einzudringen, indem er ein Ziel und ‘Interesse’ der Unmittelbarkeit (die in ihrem Bereich keiner weiteren Legitimation bedürfen) im Bereich der Reflexion mit deren Mitteln verfolgt und Rechte einfordert, die weniger hierher als eben in den Bereich der Unmittelbarkeit gehören (vgl. *SV2* 1, 37; *EO1* 1, 51). Das, was ‘das Denken’ zu leisten willens und imstande ist, interessiert ihn nicht, er zielt auf das, was nicht sein kann und soll: daß sich der Gedanke in den Sumpf der Unmittelbarkeit begibt, wo er »ständig über sich selbst hinaus und (...) ständig in sich selbst zurück« fällt, wo er keinen festen Boden findet und

»weder schwimmen noch waten« kann (*SV2* 1, 48; *EO1* 1, 62). Es geht A nicht um die Musik, sondern um ihren Gegenstand, um den Gehalt, den er in Mozarts *Don Giovanni* findet. Er tritt also mit seiner »Gedanken-Lyrik« (ebd.) tatsächlich in Konkurrenz zur Musik.

Die Überhöhung des *Don Giovanni* macht A.s 'Don Juan' als psychologische Metapher nutzbar (vgl. *SV2* 1, 131f.; *EO1* 1, 144f.). Schlüsselbegriffe dieser Metapher sind neben dem Ober- oder Sammelbegriff 'Sinnlichkeit': *Lebenslust*, *Leidenschaft*, (*dämonische*) *Macht* (auch: *Naturkraft*, *Energie*) und *Angst* (*SV2* 1, 126; *EO1* 1, 139).

Don Juans Angst *in* der Musik, – geboren in der Dunkelheit der Sinnlichkeit – die A (psycho)analytisch feststellt und in der Musik entdeckt, korrespondiert – beleuchtet vom hellen Licht der Ratio – mit Kierkegaards Angst *vor* der Musik (vgl. *SV2* 1, 64; *EO1* 1, 77). Vor diesem Hintergrund gewinnt A.s medizinischer Exkurs (vgl. *SV2* 1, 74f.; *EO1* 1, 88) ein ganz unerwartetes Gewicht: die Musik wird von einem (angezweifelten) Heilmittel für psychische Krankheiten zur Ursache von psychischen Erkrankungen. Und die byroneske Auffassung, was ein Dichter sei, die im ersten Διάφαλμα programmatisch A.s Papieren voran steht (vgl. *SV2* 1, 3; *EO1* 1, 19), kann analog auf den 'Wissenschaftler', den Philosophen und Psychologen A angewandt werden, der seine Beobachtungen zur Sinnlichkeit unter Schmerzen darlegt.

Musik taucht als um ihrer selbst willen zu Rezipierende und zu Beobachtende in Kierkegaards Schriften nicht auf, doch legt er die Bedeutung, die sie für ihn selbst haben mag, implizit durchaus dar. Der diesbezügliche Schlüsselbegriff ist 'Stimmung', der auf der Begriffsvorstellung des 18. Jahrhunderts und der Empfindsamkeit aufbaut, bei Kierkegaard aber auch eine atmosphärische Bedeutung hat und in der Nähe zur 'Inspiration' zu sehen ist: Kierkegaards Leben (seit *Entweder – Oder*) ist Schreiben, und er ist immer darauf bedacht, für 'Stimmung' zu sorgen, denn diese ist für sein Schreiben, seine Kreativität essentiell. Der Mittel, 'Stimmung' zu schaffen, hat Kierkegaard viele gefunden und perfektioniert, und Musik ist ihm derer nur eines.

Kierkegaard ist begeistert, wenn ihm Mozart mit dem *Don Giovanni* einen Idealtypus liefert, und verärgert, wenn er ihn mit der *Zauberflöte* ethisch indoktrinieren will, für die Stimmung aber, die ihm die Musik verschaffen mag, ist er sicher dankbar, ohne das jedoch an die große Glocke zu hängen. Entsprechend konstatiert A eine 'Wechselwirkung' zwischen 'Stimmung' und Musik: Kierkegaards Streben zur Musik um

der Stimmung willen spiegelt sich wider in einem Streben der Stimmungen hin zur Musik (vgl. *SV2* 1, 98; *EO1* 1, 111). Daß Musik dabei zum Topos einer ‘innerlichen Musik’ wird und damit tendenziell wieder ins Metaphysische gleitet, wird in *Stadien auf des Lebens Weg* deutlich (vgl. *SV2* 6, 35; *SWL* 15, 28).

Last, not least mag Musik für Kierkegaard die einzige Möglichkeit darstellen, sich selbst – zumindest für einen *Moment* und ohne ‘reale’ Konsequenzen: ohne ‘das Allgemeine’ zu realisieren – im Unmittelbaren zu verlieren. Gerade deshalb ist die Position der Musik in seinem Werk prekär.

Bereits die nicht zu überschende Ironie der »Nichtssagenden Einleitung« weist auf das Fremde und doch Vertraute hin, das Anziehende und Bedrohliche, das die Musik und insbesondere Mozarts *Don Giovanni* für den Autor darstellen: daß der Autor die Untersuchung als Teil und Mittel einer persönlichen ‘Existenzarbeit’ betrachtet und erkennt, als seine Auseinandersetzung mit der Unmittelbarkeit, den Emotionen, der Sexualität, der Musik, die zu verstehen und mit denen umzugehen ihm schwerfällt.

Symptomatisch ist A.s Unfähigkeit oder Unwille, der Musik in seinem eigenen Theoriegebäude (das doch einzig von seinen Bedingungen und Termini abhängt) einen eindeutigen Platz zuzuweisen und damit in ihrer Bedeutung – welche es schlußendlich auch immer sein mag – anzuerkennen. Die immer wiederkehrenden Bemühungen, die Sprache gegen die Musik zu verteidigen, zielen weniger auf den ersten Platz im Kanon der Künste als auf eine Abgrenzung gegen die Musik: wenn der Musik Sprachlichkeit aberkannt wird, gilt es, ihr Eindringen in den Bereich der Sprache zu verhindern; wenn ihr Geschichtlichkeit aberkannt wird, gilt es die Verteidigung der Wissenschaften als Hort des Gesicherten; wenn ihre Zeitlichkeit überpointiert wird, gilt es, ihre Beständigkeit und Wirkung, die doch nicht geleugnet werden können, zu schwächen. Immer geht es darum, der Musik Grenzen zu ziehen und sie in diese zu verweisen.

Neben der Abgrenzung betreibt A explizit Ausgrenzung der Musik. Sie zum Auffangbecken zu erklären für alles, was der Geist ausschließt, ist ein historisierender dialektischer Trick, um eine Sphäre des Geistes, in der Gedanke, Geschichte und Beständigkeit beheimatet sind, gegen alles Unmittelbare, die Macht der Emotionen und der Sexualität, die archaische Zügellosigkeit des ‘Venusberges’ (*SV2* 1, 82; *EO1* 1, 96) zu verteidigen. Man könnte – durchaus in Übereinstimmung mit A.s Bil-

dern – auch sagen, daß er sein Inselreich der Sprache, des Verstandes, des Bewußtseins gegen das Meer des Sinnlichen, der Triebe, des Unbewußten verteidige.

Musik an sich ist aus vielerlei Gründen gefährlich. Zunächst verführt sie schlicht zur Verschwendug einer der wichtigsten Ressourcen, von Zeit. So sei Taminos Flötenspiel nichts als »unnützer Zeitvertreib« (SV2 1, 74; EO1 1, 88). Das Musikalische hat hier bereits einen emphatischen Sinn erhalten, den zu erlangen es nach A nicht ausreicht, daß Taminos Flötenspiel an sich Musik ist. Sodann kommt ein Generalvorwurf gegen die Musik zum Tragen: entzieht sie sich der Beschreibung mit Worten, also dem Gedanken, erscheint sie A ihrerseits in der Offensive, indem sie die Gedanken vertreibe, das heißt: die Musik hintertreibt das Denken. Schließlich sei die Musik ein (heute so genanntes) Rauschmittel (juristisch: Betäubungsmittel – ein Mittel, das taub macht gegen die Stimme des Verstandes): schädlich, weil nur Symptome dämpfend, wonach es einem schlechter gehe als zuvor. Das ist weit entfernt von der romantischen Haltung eines E.T.A. Hoffmann, der einerseits gerade den Augenblick des Glücks im Rausch der Musik sucht und so zu erleben und zu erinnern weiß (damit sollte der Autor des »Tagebuch des Verführers« vertraut sein), daß er das Ende der Musikaufführung ertragen kann (– nur das anschließende Geschwafel der Leute über die Musik kann er nicht ertragen), und andererseits den Rausch an sich für etwas zu Genießendes und Erstrebenswertes hält. Der romantischen Wirklichkeitsflucht eines Novalis, Wackenroder und Tieck, denen die Musik zum Zufluchtsort wird, ist damit bereits eine Absage erteilt; jedoch erkennt A an, daß die Musik einen Brückenschlag vom Bewußtten ins Unbewußte ermöglicht – das Glück im Rausch besteht dann auch darin, nicht denken zu müssen, sondern einfach nur fühlen zu dürfen, das Unglück danach im Blick in die Abgründe, die sich einem dabei eröffnen können.

Die Musik wird zum Scheidepunkt im Rahmen des Entweder-Oder, der die Alternative läßt – und das ist die große Versuchung – zwischen einem Don-Juan-Leben (und der Hölle danach) und dem Kloster:

Die Konstitutionsbedingung sinnlicher Unmittelbarkeit, so könnte man sagen, bleibt die erlösungstechnische Askese. Was dahinter als eigentliches Faszinosum des Erotischen aufbricht und sich in Don Juan personifiziert, ist das Aufs-Spiel-Setzen der Erlösung selbst. Darin kulminierte sinnliche Genialität: in einer existentiellen Koketterie mit der großen Versuchung. A nennt dies *Dämonie*.<sup>10</sup>

Wenn die Musik das Dämonische ist, dann heißt der Dämon, von dem A verführt, dem er verfallen ist: Mozart. Wenn A gesteht: »(...) ich bin jungmädchenhaft in Mozart verliebt (...)« (*SV2* 1, 36; *EO1* 1, 50), dann ist das nicht nur die Erklärung einer emotional bedingten Präferenz, sondern vor allem ein Bekenntnis: das, was ihm emotional von Bedeutung ist, rational verstehen zu wollen (vgl. *SV2* 1, 49; *EO1* 1, 63). Und das ist ein zutiefst privates Anliegen, wie Kierkegaard fünf Jahre später anmerkt, als er wieder seine ‘Verliebtheit’ in eine künstlerische Hervorbringung schriftlich – wenngleich auch nicht mehr öffentlich – eingestellt (*Pap.* IX B 68). Und so gebührt das letzte Wort dem geprüften Ästhetiker:

»Wie leicht ist es nicht, zu bewundern, und doch hat Victor [Eremita] versichert, daß er nie mehr seiner Bewunderung [nämlich für Mozart, wie *SV2* 7, 272; *AUN* 16/2, 547 ergänzt] Worte leihen würde, weil eine Niederlage schrecklicher sei, als im Kriege Invalid zu werden!«. (*SV2* 6, 39; *SWL* 15, 28)

## Anmerkungen

1. Dieser Arbeit liegen folgende Quellen zugrunde: *SV2*, Søren Kierkegaard, *Samlede Værker*, Bd. 1-15, 2. Aufl., hg. v. A.B. Drachmann, J.L. Heiberg & H.O. Lange, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Kopenhagen 1920-36, zit. nach Band- und Seitenzahl; Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, Abt. 1-36, Düsseldorf/ Köln 1950-69, zit. nach Band- und Seitenzahl (*AUN: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken*; *EO: Entweder/Oder*; *GWS: Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller*; *LA: Eine literarische Anzeige*, *SLW: Stadien auf des Lebens Weg*); *Pap.*, Søren Kierkegaards *Papirer*, Bd. I-XVI, 2. Aufl., hg. Niels Thulstrup, Index v. Niels Jørgen Cappelørn, Kopenhagen, Gyldendal, 1968-78, zit. nach den Nummern der jeweiligen Einträge.
2. Kierkegaards Wunsch (vgl. *SV2* 7, 618; *AUN* 16/2, 547) entsprechend zitiere ich aus seinen pseudonymen Werken unter dem Namen des jeweils verantwortlich zeichnenden Pseudonyms, nenne ihn selbst aber in Verbindung mit Erkenntnissen, die mir vom Pseudonym abstrahierbar und in Richtung auf Kierkegaard verallgemeinerbar erscheinen, sowie mit Ansichten, die allen Pseudonymen gemein sind.
3. Henning Fenger, »‘Mestertyven’ – Kierkegaards første dramatiske forsøg«, *Edda*, 1971, p. 333.
4. Cf. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6) Laaber, 1989.
5. Vom üblichen Begriff ‘Stadienlehre’ unterscheide ich den Begriff ‘Stadientheorie’, der auf die in »Die unmittelbaren erotischen Stadien« dargelegten »unmittelbaren Stadien des Begehrrens« zielt.
6. Konrad Paul Liessmann, *Ästhetik der Verführung. Kierkegaards Konstruktion der Erotik aus dem Geiste der Kunst*, Frankfurt/Main, Anton Hain, 1991, p. 99.
7. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 75.
8. *Ibid.*, p. 19.
9. *Ibid.*, p. 23.
10. Vgl. Liessmann, *op. cit.*, p. 25.