

Dass Mystik sehr lustig sein kann, habe ich dank dieser Mystik-Nacht gelernt. Wie die anderen Referenten auch bekam ich eine schriftliche Anfrage via mail. Als erster antwortete einer, der seine Antwort an alle verschickte.

Liebe Mystiker, ich mach ja allen möglichen Unfug mit, aber für mystische Lesungen eigne ich mich nicht, das überlasse ich denen, die dort zu Hause sind, von wo ich mal aufgebrochen bin in rationalere Gefilde, also den Pfaffen und Gottsuchern den Abergläubischen und Gläubigen.

Der Mann hat mir ein Geschenk gemacht: Besser lässt es sich nicht sagen, welche Vorurteile gegen die Mystik bestehen: Frömmelei, mangelnde Vernunft und esoterisches Gelaber.

Durch nichts ist dieses Vorurteil einfacher zu entkräften, als durch die Musik. Sie macht kaum Worte um die Mystik. Sie macht Töne und Zahlen.

Mystik und Musik ist ein Thema, das vor allem die Physik, auch die Astrophysik beschäftigt, Disziplinen, die nicht gerade als abergläubisch gelten.

Es waren keineswegs Astrologen, es waren ausgewiesene Astronomen, die den Zusammenhang von Kosmos und Musik, von den Gesetzen der Planeten und des musikalischen Geschehens erforschten. Den Begriff von der Harmonie der Welt verdanken wir Johannes Kepler, wohl kaum ein verblasener Schwätzer. Er errechnete nicht nur, dass die Umlaufbahnen der Planeten elliptisch sind, er bestätigte, was schon Pythagoras im 6. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung

behauptet hatte: dass der Kosmos klingt. Die Planeten und Sterne, schrieb Kepler, sind durch Intervallabstände voneinander getrennt, die harmonischen Klängen entsprechen. Und sie erzeugen Sphärenklänge. Ein Physiker namens George Leonard hat in den 1990ern schlichtweg verkündet: „Die Art und Weise, wie Musik entsteht, ist auch die Art und Weise der Entstehung der Welt. Die Tiefenstruktur der Musik ist identisch mit der Tiefenstruktur aller Dinge.“ Gelaber? Keineswegs. Dass der Kosmos voller Sound ist hat die Radioastronomie in den 1960er Jahren bereits bewiesen. Längst ist es möglich, den Gesang der Planeten hörbar zu machen. Die Sonne kracht und zischt übrigens ziemlich. Willie Ruff und John Rodgers, Professoren in Yale, hatten schon vor mehr als dreißig Jahren die Umlaufbahnen der Planeten so lange oktaviert, bis sie in den für uns hörbaren Bereich kamen, und das in ihre Synthesizer eingegeben. Besonders schön klingt bei der Musik, die daraus entstand, das Duett von Erde und Venus, ein Duett in e-Moll.

Der Atomphysiker Jean E. Chanon und der Musikwissenschaftler Gottfried Krüger haben in der Teilchenphysik die erstaunlichen Übereinstimmungen von physikalischer und musikalischer Gesetzmäßigkeiten herausgearbeitet und sogar in der DNS eine Vielzahl harmonikaler Strukturen entdeckt.

Eine wissenschaftliche Bestätigung, dessen was in zahllosen Sagen, Mythen, Legenden und Märchen erzählt wird: Am Anfang war der Klang.

Vieles, was in Zusammenhang von Mystik und Musik irrational klingt, ist ganz rational zu erklären. Was Musik für uns mystisch macht, ist keineswegs mysteriös.

Mystik sei eine Sache für Gottsucher, hat unser Kritiker erklärt. Für ihn eine andere Sorte von Abergläubischen. Kein Mensch findet sich selbst

abergläubisch. Aber wenn wir Gott durch Sinn ersetzen, sind wir alle dabei. Sinnsucher fragen. Genau das hat Mystik mit der Musik gemeinsam. Der hörende Mensch ist der fragende Mensch. Fragend, wie Mozart, der ein Sinnsucher par excellence bis an sein frühes Ende blieb.

Sein letztes vollendetes Bühnenwerk aus dem Todesjahr 1791 kennt jeder. Ein Werk, das sich kaum retten kann vor Deutungen, klugen wie durchgeknallten. Sicher ist aber, dass es in Mozarts *Zauberflöte* um Mysterien geht, ob freimaurerisch, illuminatistisch, ägyptisch, einfach symbolisch oder alles zusammen.

Doch zur Sache. Es gibt eine Szene in der *Zauberflöte*, die jeder als mystisch empfindet, zu Beginn des zweiten Aufzugs: der Gesang der Geharnischten. Die beiden Wächter singen, was sie Tamino eigentlich vorlesen, eine transparente Schrift auf der Pyramide. Und zwar vor Beginn der Feuer- und Wasserprobe. Dazu muss Tamino eine Schwelle überschreiten. Er muss das Risiko eingehen, etwas völlig Unbekanntes zu betreten. Genau das gehört zu jedem mystischen Erleben. Doch Mozart hatte sich mit dem praktischen Problem herumzuschlagen: wie setzte man Mystisches in Töne?

Er ging systematisch vor. Die Welt des Mystischen ist eine dem Alltag fremde, ferne, entrückte. Also wählte Mozart Instrumente, die dem Vorstadttheater, in dem die *Zauberflöte* erstmals aufgeführt wurde, fremd waren. Posaunen hatten hier nichts zu suchen und in einer Märchenoper auch nicht. Genauswenig passte Mozarts musikalische Vorlage hierher: ein Choralsatz aus der Motette *Jesu meine Freude* von Johann Sebastian Bach. *Gute Nacht, o Wesen*, heißen die Worte dort. Mozart kannte natürlich den Lutherischen Text auf die Melodie aus dem Jahr 1524, *O Gott im Himmel sieh darein*. Auch diese Vorlage ist in jeder Hinsicht fern. Zeitlich fern und inhaltlich. Was sollte ein protestantischer Choral aus der Reformationszeit in einer Vorstadt-Oper des katholischen Wien Ende im 18. Jahrhundert?

Mozart konnte nicht voraussetzen, dass die anderen das auch wissen. Aber sie spürten: diese Musik kommt ganz woanders her. Mozart verfügte aber noch über weitere Methoden, Mystik zu erzeugen. Er ließ die zwei Männerstimmen in Oktaven singen. Das hört sich einstimmig an, eher nach Kirche, jedenfalls nicht nach Oper. Fremd also, entrückt. Und körperlos. Und Mozart setzte den Gesang in c-Moll, eine dunkle Tonart, von der aus er den Gesang weiter führt zum Chor, der den Sieg des Paares in hellem C-Dur besingt.

Im Theater auf der Wieden saßen größtenteils ganz einfache Menschen. Es roch nicht nach Parfüm, es roch nach Räucherspeck, Zwiebeln und Schweiß. Doch sie verstanden, ohne zu wissen, worum es geht: Durch eine fremde, entrückte, dunkle Welt führt der Weg ins Licht. Zur Erhellung, zur Erleuchtung. Das Publikum durchschaute nicht, wie Mystik vertonen geht, aber sie erlebten sie. Beim Wort Isis landete Mozart einen fast erschreckenden Überraschungseffekt: er setzt einen Neapolitanischen Sextakkord darauf. In der barocken Oper, nicht nur in Neapel, höchst beliebt. Kaum einer erkannte das. Aber jeder verstand ohne Worte: wer diese andere, diese mystische Welt betritt, muss bereit sein, sich dem Unerwarteten auszusetzen.

Einspielung | Mozart/ Die Zauberflöte CD I, Nr. 14; Gesang der Geharnischten (von Beginn bis 2:4 dann ausblenden)

Die Orgel gilt als das mystische Instrument überhaupt. Warum? Aus wabernden, nicht erklärbaren Beweggründen?

Keineswegs. Die Orgel ist dem Laien schwer verstehbar Sie ist für ihn kaum zu fassen. Nicht in ihrer Technik, nicht in ihrem Klang oder Reichtum. Sie kann eine menschliche Stimme ebenso imitieren wie eine Flöte oder eine Schalmel, Naturlaute und Tierlaute. Verstärkt wurde das, was wir am Orgelklang als mystisch empfinden, durch den Raum, in dem sie üblicherweise gespielt wird:

der Hall einer Kirche erweitert den Klangraum. Technische Neuerungen verstärkten im Lauf der Jahrhunderte den mystischen Charakter des Orgelklangs durch immer raffiniertere Schwellwerke und Fernwerke. Der Klang kann anschwellen wie ein Gewitterdonner, ein Meeresrauschen, eine Naturgewalt – etwas, worauf wir Menschen keinen Einfluss haben. Und der Klang kann sich entziehen. Die Fernwerke befinden sich an andere Stellen als das Hauptwerk oft versteckt, nicht sichtbar. Kurz; der Klang der Orgel entzieht sich dem Zugriff. Er ist nicht mit den üblichen Methoden be- greifbar.

Eben das ist die Voraussetzung für jedes mystische Erleben: dass wir bereit sind, einmal die lineare Struktur unseres Effizienzdenkens zu verlassen. Wer den Orgelsound nicht analysieren kann, der kann sich dem Klangerlebnis nur hörend, fragend hingeben. Dass viele der als mystisch bekannten Komponisten auch Organisten waren, ist sicher kein Zufall. Johann Sebastian Bach oder Anton Bruckner, Olivier Messiaen oder Charles-Marie Widor. Seit dem 19. Jahrhundert verwendeten sie das Wort mystisch auch für ihre Werke.

So nannte Widor ein kurzes Stück aus seinem Spätwerk *Mystique*

Einspielung II Charles-Marie Widor/ *Mystique* Nr. 6

(von Anfang bis 2:10/ dann ausblenden)

Für Franz Liszt als virtuosen Organisten war es naheliegend, die Orgel im Schlusssatz seiner Faust-Sinfonie einzusetzen, in dem er die letzten Zeilen aus Goethes Faust vertont, den *chorus mysticus*. Doch die Orgel ist darin keineswegs virtuos. Dieser vierte Teil der sinfonischen Dichtung steht in radikalem Gegensatz zu dem vorhergehenden dritten: er atmet Ruhe und Einfachheit. Nicht gerade das, womit Liszt berühmt wurde. „Liszts Musik“, hat Alfred Brendel gesagt „spiegelt in ungewöhnlicher Direktheit den Menschen.“ Vielleicht wurde ihm deswegen von Zeitgenossen „musikalische Hurerei“

vorgeworfen. Das Einfachwerden ist Teil des Mystischen. Das hatte Liszt zu diesem Zeitpunkt bereits selbst erlebt. Als er seiner Faust-Sinfonie 1867 das von ihm selbst mystisch genannte Andante hinzufügte, war er Mitte Fünfzig, hatte zwar noch keineswegs der Weiblichkeit entsagt, aber doch entdeckt, wie viel ihm Rückzug und Versenkung brachten. Und wie aufregend das Einfacherwerden und Einfacherleben war. Er hatte gelernt, wie Demut geht. Auch das gehört zur Mystik. Liszt, der ehemalige Dandy, Frauenheld, Modefreak und Superstar, zog vor Bettlern den Hut, trug alte Sachen auf und schlief auf dem Sofa, damit sein Gast im Bett schlafen konnte.

Sein *chorus mysticus* beginnt mit der Orgel, aber dann verstummt sie. Harfe, Holzbläser, Hörner und Cello singen das Erlösungsmotiv und umgeben singend den Chor und die Solisten. Dass Instrumente und Stimmen eins werden, bildet wieder die mystische Idee ab. Das Mystische Erlebnis wird immer als ein Leichtwerden beschrieben. Auch das wird bei Liszt hörbar: der Klang schwebt wieder körperlos, befreit von Erdschwere.

Stufenartig steigt der Gesang an. Einfaches Sinnbild der sich höher entwickelnden, von irdischem Ballast lösenden Seele. Während die melodische Linie sich erhebt, nimmt die Lautstärke zu, als nähme die Kraft der Seele zu. Das Unbeschreibliche, hier ist's getan, heißt es in Goethes *chorus mysticus*. Liszt textet um: Das Unbeschreibliche, hier wird's getan. Das Mystische **geschieht**, auch musikalisch. Wir sind dabei.

Bei der letzten Wortsilbe setzt die Orgel wieder ein in einfachem C-Dur und nun steigert sich das Ganze zu einem leuchtenden Schluss. Es ist ein Leuchten wie aus großer Ferne von sehr weit her.

Einspielung III Liszt/ Faust-Symphonie: Nr. 3 Chorus mysticus

(ab 20:37 bis zum Schluss)

Der mystische Liszt kam bei den Zeitgenossen allerdings nicht gut an. Eduard Hanslick erklärte, das Ganze sei *widerwärtige Musik*, und Liszt selbst *ein verpfuschter Berlioz, der sich für Goethe hält*.

Gustav Mahler war da anderer Ansicht. Er ließ sich bei seinem *chorus mysticus* am Ende der 8. Symphonie, ebenfalls nach Goethe, von Liszt inspirieren. Auch Mahler behandelte die menschlichen Stimmen darin instrumental und die Instrumente wie menschliche Stimmen. *Unio mystica* – mystisches Einswerden lässt sich so in Klang umsetzen. Und Mahler macht hörbar, was ihm zentrales Anliegen war: Musik müsse immer *ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus* beinhalten.

Auch Mahler erntete neben Beifall vernichtende Kritik für seine Symphonie, nicht zuletzt, weil er am Schluss erotische und religiöse Motive verschmolz. Dabei besitzt die Mystik immer schon eine erotische Dimension und die Erotik eine mystische. Viele Gedichte von weiblichen Mystikerinnen wie Hildegard von Bingen lesen sich, als ginge es darin um einen Geschlechtsakt. Umgekehrt hat der Tantrismus der Inder religiösen Charakter. Im Tantrismus werden geistige Prinzipien in sexuellen Symbolen dargestellt und der Liebesakt wird als Möglichkeit einer spirituellen, mystischen Erfahrung gelehrt. Gemeinsam ist den mystischen Erlebnissen, ob in der Natur, in der Stille eines Zimmers oder auf dem Liebeslager, dass durch sie die Trennung von Leib und Seele aufgehoben wird und sich in jeder Hinsicht die Grenzen der Person auflösen. Das Ego wird unwichtig. Was zählt ist das Unmittelbare: keiner steht zwischen dem Großen, ob wir es göttlich nennen oder nicht, und der kleinen menschlichen Existenz. Der Bühnenbildner Alfred Roller sagte über Mahler: *Ihn verlangte nach keinem Mittler zu Gott*.

Ganz ähnlich haben sich Freunde über Walter Braunfels geäußert. Er selbst sagte sterbend den trostreichen Geistern ringsum: *Stört mich nicht. Ich rede mit ihm.*

Über seine religiöse Mystik habe ich im Katalog geschrieben. Doch in seinem berühmtesten Werk, der Oper *Die Vögel*, damals erfolgreicher als die Opern von Richard Strauss, faszinierte er das Publikum durch erotische Mystik. Auch den großen Musikkritiker und Mozarth-Biographen Alfred Einstein. *Wie voll schlägt gleich das Vorspiel den bezaubernden und romantischen Akkord dieses Werkes an, der bei jedem Laut der Nachtigall erklingt und der in der ersten Hälfte des zweiten Aktes zu einer sinnlichen und spirituellen Liebesszene anschwillt (...). Der Höhepunkt der Szene, der Gesang der Blumendüfte, steigert sich nicht eigentlich ins Berauschte, sondern geht ins Geheimnisvolle und Stille, Mystische über.*

Wie kriegt Braunfels das hin? Er selbst hat die Textvorlage, eine antike Komödie von Aristophanes, bearbeitet. Und hat gerade an dieser Stelle entscheidend eingegriffen. Hoffegut heißt der Mann, um den es da geht. Einer, der unzufrieden ist mit seiner banalen Existenz. In einer Mondnacht unterwegs spürt er, wie die seine Seele weit macht. Die Nachtigall betört ihn mit ihrem Gesang. Was er sich von der Natur, von der Nachtigall ersehnt sagt er ihr. Und schöner, als der Librettist Braunfels kann man nicht sagen, was mystische Sehnsucht bedeutet: *Lass wie du mich werden, lehre mich mit deinen Sinnen, das All umfassen. Dass sich die Nähe mir löst, dass der irre Drang in die Ferne versprüht.* Da küsst die Nachtigall den Sinnsucher. Durch den Kuss der Nachtigall wird er hellhörig im wahren Wortsinn. Er kann nun hören und verstehen, was die Vögel singen. Die Grenzen lösen sich auf. *Ach, was ist mir? fragt er sich. Dies ist deine Stimme und deine Stimme wieder nicht! Nachtigall, du singst und bist es nicht.*

Diese Grenzauflösung setzt der Komponist Braunfels in Musik um. Und was für Musik! Diffus, magisch, nicht zu fassen. Keine Melodien zum Nachsingen,

sondern Klänge. Die gesprochene Sprache hat stets etwas mit Aussagen und Argumenten zu tun, mit Fragen und Antworten. In der Sprache der Musik gibt es das nicht. Es gibt keine Argumente; die Musik ist immer bereit, ein Teil von jedermann zu werden.

Die klingende Ferne ist's die zu mir spricht, stöhnt Hoffegut, bevor er ohnmächtig wird.

Und die Nachtigall singt: *Wer hörte die klingende Ferne, nie vergisst er sie mehr.* Das meint, eine mystische Erfahrung zu machen: Das Unbeschreibliche wird unvergesslich. Nur: Wodurch? Was ist es, was sie hinterlässt? Das, was Walter Braunfels hier, im Überlinger Exil, abseits der Welt, schließlich fand. In seinen Worten: *eine große innere Heiterkeit.*

Auch in der Musik zeigt sich das Mystische nicht in Sicherheiten. Das Mystische setzt keine Ausrufezeichen, es setzt fragende Zeichen. Fragend endet auch die Musik von Braunfels an dieser Stelle. Und fragend ende ich.

**Einspielung IV Braunfels/ Die Vögel CD 1, Nr.17: Kuss der Nachtigall
(bis 5:37 = Schluss)**