

Sinn und Ausdruck

Vertonungen von Texten des Novalis als theologisch-hermeneutische Herausforderung¹

von Josef Schreier

Die musikalische Rezeption von Texten des Novalis erschloss sich vor Kurzem als ein neues Feld der Forschung. Verfolgt man die Geschichte dieser Vertonungen, so zeigt sich bei genauem Zusehen ein merklicher Gewinn für das Verständnis des Novalis. Theologische Konsequenzen ergeben sich einerseits aus der spirituellen Valenz des Novalis selbst, ebenso aber auch aus dem zu erschließenden Verhältnis von Texten zu ihrer Rezeption, – ein Verhältnis, das sich im Falle der musikalischen Rezeption sowohl verschärft wie auch klärt.

*Eugen Biser zum 95. Geburtstag
in Dankbarkeit*

Eines der frühesten Werke von Eugen Biser, seine Novalis-Studie „Abstieg und Auferstehung“ aus dem Jahre 1954, stellte nicht nur ein Präludium für sein eigenes umfangreiches und Maßstäbe setzendes theologisches und philosophisches Lebenswerk dar. Vielmehr bildete es auch so etwas wie ein Vorspiel für die in den folgenden Jahren sich entfaltende, beinahe singulär zu nennende allgemeine Neuentdeckung des geistigen Kontinents der Romantik, die nicht zuletzt durch den Beginn der maßgebenden Neuauflage der Werke des Novalis im Jahre 1960 sinnfällig markiert wurde.

Friedrich von Hardenberg (1772–1801), der sich, im Anklang an einen früheren Geschlechtsnamen seiner Familie, als Autor „Novalis“ nannte, wurde durch diese Ausgabe und durch die intensive Forschung der letzten fünfzig Jahre vielfach in ein neues Licht gerückt, ja er wurde geradezu zu einer lebendig weiterwirkenden literarischen Gestalt. Fast musste es dabei verwundern, dass – im Gegensatz zu so vielen Autoren der klassisch-romantischen Epoche – von einer musikalischen Rezeption seiner Werke einer interessierten Allgemeinheit und selbst der einschlägigen Forschung nahezu nichts bekannt war. Eingehendere Recherchen konnten aber die daraus vielleicht zu folgernde oberflächliche Vermutung, das es eine solche Rezeption womöglich gar nicht gegeben

¹ Die folgenden Reflexionen motivieren sich aus dem Interesse des Verfassers an einer theologisch-philosophisch vertieften Literaturbetrachtung. Sie sind also nicht musikwissenschaftlicher Art, obgleich zu hoffen ist, dass das gebotene Material zu eingehenderen fachlichen Analysen anregen kann. Musik wird hier verstanden als Ausdrucksphänomen, mit dessen Hilfe der Sinn der musikalisch gedeuteten Texte neu erschlossen werden kann.

habe, nachhaltig korrigieren (vgl. *Schreier* 2000 und 2005²). Im Gegenteil stellte sich dabei heraus, dass die spezifische Art, wie Komponisten die literarischen Impulse des Frühromantikers aufgenommen hatten, einen wiederum neuen Blick auf dessen Werk selbst zu werfen erlaubte, ja dass dadurch sogar ein Aspekt am Werk selbst aufgedeckt wurde, der einer rein literarischen Betrachtung bis dahin verwehrt geblieben war.

In dem Maße nun, als das Werk des Frühromantikers in sich selbst einen theologischen Stellenwert besitzt, kann auch diese Neu-Entdeckung im Medium der Musik, wie sich herausstellt, durchaus ihrerseits einen theologischen Anspruch erheben.

Dabei kann gerade Eugen Bisers frühe Studie als Anregung dienen. Und zwar insofern, als Biser dort die – nicht nur von ihm – vermutete, wenngleich in der Forschung umstrittene personal-existentielle Grundlage von Novalis' „Hymnen an die Nacht“ – nämlich ein Erlebnis des Dichters am Grab seiner jung verstorbenen Verlobten – konsequent als „mystisches Auferstehungserlebnis“ (*Biser* 1954, 32) interpretiert. Ganz deutlich ist in dieser sprachlichen Wendung das spätere theologische wie spirituelle Anliegen Eugen Bisers eben bereits darin greifbar, dass das christliche Initialerlebnis „Auferstehung“ als ein „mystisches“ Phänomen verstanden wird – bei aller Zwiespältigkeit, die in der Frage liegt, wie gerade dieses letztere Begriffsfeld („mystisch“, „Mystik“) aufzufassen sei, das gewiss oft genug einer trivialen und sachfremden Verwendung zum Opfer fällt. Umschrieben wird dieses Erlebnis von Biser im gegebenen Kontext als der „Übergang“ in einen „Raum unvergänglicher Geborgenheit“ (*ebd.*, 45). Eine solche „Geborgenheit“ – wie immer man sie des Näheren beschreiben mag – umkreist das Denken des Novalis durchgehend. Gerade die Suche nach ihr, die mit der persönlichen Biografie – wie auch immer im Einzelnen – durchaus zusammenhängt, lässt ihn einen Übergang vollziehen vom diskursiven Vorgehen des Philosophen zur Poesie. Vorgreifend kann hier zunächst nur angedeutet werden, dass die Musik sich in der von ihr inaugurierten „messianischen Zeit“ (nach W. Benjamin; vgl. *Benjamin* 1980, I, 703; II, 203; IV, 14) als einen eben solchen Raum inniger Selbstgewährung darstellt. So spricht etwa der Komponist Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) davon, dass in der Erfahrung der Musik eine alternative Form der Zeitlichkeit sich zeigt, welche die in der Musik ausgedrückten Dinge – bei Zimmermann wörtlich: – „geborgen“ erleben lässt (*Zimmermann* 1974, 34). In Zimmermanns Werk tritt nicht zufällig an markanter Stelle ein Text von Novalis auf; wie überhaupt die musikalische Zeitlichkeit sich gerade in solchen Werken bemerkbar macht, die mit Novalis-Texten zu tun haben. In sozusagen epochentheoretischer Hinsicht müsste zudem hervorgehoben werden, dass das romantische Denken in der Tat plausibel machte oder vielmehr überhaupt erst den Zusammenhang „entdeckte“, dass Musik im Sinne eines umfassenden kommunikativen Ereignisses allererst in der christlichen Epoche möglich war (vgl. *Schreier* 1987, 130). So mag sich tatsächlich herausstellen, dass die Ausdruckskraft von Musik dem eigentlichen „Sinn“ der christlichen Zeitenwende erstaunlich nahekommt.

² Die Bemühungen des Verf. scheinen tatsächlich die ersten gewesen zu sein, die auf dieses Desiderat aufmerksam machten. Mehrere Liederabende und eine CD-Produktion konnten seitdem erste akustische Eindrücke von dieser musikalischen Novalis-Rezeption vermitteln.

Text und musikalischer Ausdruck

Dass zur musikalischen Rezeption des Novalis bisher nahezu jede nähere Kenntnis oder Forschung fehlte, rief zunächst ein einfaches, gewissermaßen positivistisches Desiderat wach, ohne dass sich dahinter sofort ein sachlich-inhaltliches Forschungsziel angezeigt hätte. Allgemeiner – wenn auch nur cursorisch – bekannt war der naheliegende Bezug der „Geistlichen Lieder“ zum liturgischen Kirchenlied und die Aufnahme einiger der Novalis'schen Lieder in evangelischen und sogar auch in katholischen Gesangbüchern (vgl. *Seidel* 1983, 257, 298 Anm. 1). Hier soll es jedoch um die Wirkung Novalis'scher Texte im Ganzen im Medium der „säkularen“ Musik gehen. Naheliegend ist es, dass die Vertonungen in den ersten 100 Jahren der Rezeptionsgeschichte nahezu ausschließlich in Form des Klavierliedes stattfanden. Daneben gab es zunehmend auch Chorfassungen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts begegnen uns dann immer mehr gemischte Formen, angefangen vom Symphonischen Lied (Diepenbrock) bis zu vielfältigen kantatenartigen Fassungen der neuesten Zeit.

Dem Betrachter erwies sich bei all dem recht bald, dass und inwieweit schon das bloße Phänomen der Vertonung eines bereits vorliegenden und womöglich gar schon eine eigene Wirkungsgeschichte entfaltenden Textes etwas über diesen Text aussagt. Denn diese Erfahrung am Text transformiert das Verständnis des Textes selbst. Ein vertonter Text – so zeigte sich – ist (auch als Text, und gerade als ein solcher von Novalis) nicht derselbe, als der er sich als unvertonter Text darbot. Es stellt sich vielmehr eine innere Vielstimmigkeit heraus, eine Diaphanie oder Transparenz eines sprachlichen Phänomens, das zunächst (noch und nur) mit sich selbst übereinzustimmen schien. Und tatsächlich spricht Novalis diesen Zusammenhang selbst unmittelbar an, wenn er einmal ironisch fragt: „Wenn man manche Gedichte in Musik setzt, warum setzt man sie nicht in Poësie?“ (*Novalis* 1975, III, 360). Damit scheint Novalis andeuten zu wollen, dass einem Text, selbst wenn er sich als „Gedicht“ nahezulegen sucht, oft genug das „Poetische“ fehlt, nämlich dasjenige, was ihn dem Leser überzeugend und verständlich macht. Und jeder Komponist, der einen Text „vertont“, scheint wohl ebenfalls den bestimmten Eindruck zu haben, dass am Text noch etwas fehlt, denn anders lässt sich seine Motivation, den Text durch Musik gleichsam zu erweitern, offenbar gar nicht begreiflich machen.

Im Verfolg solcher Beobachtungen führte die Erforschung der differenzierten musikalischen Rezeption des Novalis in der Tat auf eine sachhaltige und zielführende Spur. Theologisch erwies sich das, was sich auf dieser Spur abzeichnete, von Beginn an als relevant, und zwar allein schon deswegen, weil Theologie ebenfalls mit Texten zu tun hat, deren zunehmend ausbleibende Verständlichkeit eine ironische Frage wie die von Novalis wenigstens in Analogie nahelegt. Zudem umkreisen die Texte des Novalis ihrerseits – wie schon angedeutet – theologische Inhalte unmittelbar, so dass sich ein mehrfaches Verbindungsgeflecht erschließt, das in allen sogleich anzusprechenden Hinsichten Aufschluss verspricht.

„Transzendente Mariologie“

Vielleicht der bekannteste Text von Novalis überhaupt, tatsächlich aber derjenige, der zahlenmäßig am häufigsten vertont wurde, ist das letzte Stück aus dem Zyklus der „Geistlichen Lieder“, das Marienlied:

„Ich sehe dich in tausend Bildern,
 Maria, lieblich ausgedrückt,
 Doch keins von allen kann dich schildern,
 Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
 Seitdem mir wie ein Traum verweht.
 Und ein unnenbar süßer Himmel
 Mir ewig im Gemüthe steht.“
 (Novalis 1975, I, 177)

Überblickt man die Fülle der vorliegenden Vertonungen dieses Textes, so fällt allein schon aus diesem Gesichtspunkt ein Zweifaches auf. Einmal spiegeln sich die „tausend Bilder“, von denen das Lied spricht, offenbar auch in der Vielstimmigkeit der musikalischen Rezeption wider. Darin zeigt sich, dass der Text eine ebenso weiträumige Deutungsmöglichkeit eröffnet, wie es die Gestalt Mariens selber – nach dem Text des Gedichts – in bildnerischer Hinsicht vermocht hat. Das zweite ist, dass die musikalische Transposition des Textes wohl auf genau dasjenige hinzielt, was die zweite Strophe des Textes in den Blick nimmt. Die Innigkeit der Zueignung Mariens an ihren Verehrer, die ja in all den „tausend Bildern“ offenbar doch nicht abzubilden war, versucht die Musik (als „Gemütherregungskunst“; *ebd.*, III, 639) auf eine angemessenere – nämlich nicht fest-gestellte, offen lassende – Weise zum Ausdruck zu bringen. Das zunächst ganz einfach und beinahe naiv scheinende Gedicht reflektiert in dieser Hinsicht sogar tatsächlich die erkenntnistheoretische Problematik der Zeit um 1800, insoweit nämlich Kants kritisches Projekt nach denjenigen Erfahrungsebenen fragen ließ, denen andersartige Geltungen zuzuschreiben waren als die – kritisch zu begrenzende – erkenntnismäßige Ausweisung und Begründung. Das Gedicht von Novalis benennt eine solche Ebene mit dem Wort „Gemüt“.

Dass nun ein Phänomen oder eine Gestalt – und zumal diejenige Marias³ – erst in den „tausend“ Facetten ihrer Ausdeutungen zu ihrer eigentlichen Identität sich erhebt, ist wohl das innere – gewissermaßen transzendente – Movens für die musikalische Suche der Komponisten nach der inneren, „gemüthhaften“ Bedeutung Marias. Von den ersten Kompositionen Franz Schuberts (1797–1828) über die spätromantischen Versionen von Max Reger (1872–1916), Karl Weigl (1881–1949), Klaus Pringsheim (1883–1972) und Othmar Schoeck (1886–1957) bis zu der expressionistischen Deutung Lamberto Caffarellis (1880–1963) (vgl. *Schreier* 2005), der „polytonalen“ Vertonung von Viktor

³ Die Forschung diskutiert gelegentlich, ob mit der Maria des Gedichts tatsächlich die Maria des christlichen Glaubens gemeint sei; vgl. etwa *Seidel* 1983, 152f. Diese Fragestellung hebt sich durch den hier folgenden Gedankengang auf.

Ullmann (1898–1944) oder der neoklassisch-reflektierten von Henk Badings (1907–1987) entfaltet sich so ein vielfarbiger Fächer. Die letztgenannte Vertonung des niederländischen Komponisten Badings aus dem Jahre 1947 ist dabei insofern bemerkenswert, als sein Novalis-Stück Bestandteil des Liederzyklus „Maria“ ist, das in den unterschiedlichsten musikalischen Besetzungen die auch der Qualität nach unterschiedlichsten (übrigens durchweg deutschsprachigen) Marien-Texte präsentiert. Dem Rang des Novalis-Textes entsprechen dabei allenfalls zwei Stücke aus Rilkes Marienleben. Badings' Werk ist im Ganzen geschrieben für Soli, Chor, Flöte und Violoncello, aber kaum eines der insgesamt vierzehn Einzelstücke wiederholt die Besetzung eines andern. So entsteht innerhalb dieses Werks nun selber wieder ein lebhaftes Kaleidoskop musikalischer Hintersichten auf die Gestalt Mariens. Das Novalis-Stück, für Tenor, Flöte und Violoncello, fällt – im Gegensatz zu manch anderem aus dem Zyklus, das die Trivialität des betreffenden Textes in gewisser Weise auch musikalisch widerspiegelt – durch eine höchst reflektierte, beinahe kühle und eine unmittelbar-emotionale Rezeption vermeidende Behandlung des Textes auf.

An dem Badings'schen Zyklus zeigt sich damit auch, dass das Marienthema durchaus einerseits immer in Gefahr steht, ins Triviale abzugleiten. Und zweifellos ist das „Gemüthafte“ auch des Novalis'schen Mariengedichts selbst manchmal in einer trivialen Weise für die Komponisten attraktiv gewesen. Und doch zeigt sich darin etwas Tiefergehendes. Denn es wird deutlich, dass es den Autoren wie auch den Komponisten gedanklich und meditativ um eine Instanz der transzendentalen Geborgenheit⁴ geht, die nicht unbedingt mit einer literarischen oder musikalischen Qualitätsanforderung abzugleichen ist. Sollte aber die musikalische Fassung in der Tat dieser „mystischen“ Geborgenheit eher Raum geben und sogar literarische Mängel ausgleichen können, so wäre damit ein inneres Motiv der Tendenz zur Vertonung namhaft gemacht. Vielleicht kann man soweit gehen zu sagen, dass die Vertonungen des Novalis'schen Marienliedes so etwas wie eine „transzendente Mariologie“ entwerfen, der im einzelnen nachzugehen wäre. Ein Bestandteil davon ist aber sicherlich die erweiterte Identität auch der Mariengestalt selbst.

An-Sätze zu einer „religiösen Erotik“

Wenn nun aus Anlass des Novalis'schen Marienliedes zu konstatieren war, dass Text und Vertonungen ein vielfältiges Feld der Interpretationsmöglichkeit aufspannen, so gibt dies auch Anlass, sich dessen bewusst zu werden, dass die Frühromantik, und Novalis insbesondere, eben diese „Verschiedenverstehbarkeit“ (Šklovskij/Striedter) sprachlicher und ausdrucksmäßiger Erscheinungen überhaupt erst aufgedeckt hat. Seitdem erst tritt auch das Phänomen „Vertonung“ auf – in dem spezifischen Sinne nämlich, dass ein innerlich bewegtes Individuum einen Text mit vorausgehender literarischer Wirkungsgeschichte in ein anderes Medium, die Musik, transponiert und ihm dort zu einer ganz andersartigen

⁴ In Anlehnung an und Replik auf den bekannten Terminus der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ von Georg Lukács.

Wirksamkeit verhilft. Dadurch wird am Text selbst eine innere Durchlässigkeit sichtbar gemacht, derart, dass er nicht an seiner eigenen Textgestalt, gewissermaßen an seiner Wörtlichkeit festhält, sondern frei wird zu einer symbolischen Mehrdeutigkeit. Dies aber nicht im Sinne einer Auflösung oder Infragestellung seiner Identität, sondern vielmehr einer Erweiterung oder Steigerung derselben. Dies rückt die bewußtseinsphilosophischen Überlegungen Hardenbergs, die auf die Sprachphilosophie des „Monolog“ (Novalis 1975, II, 672f.) hinauslaufen, mit seiner „Wechselrepräsentationslehre des Universums“ (ebd., III, 266) zusammen, was im Ergebnis zu einem gewissermaßen pan-symbolischen Weltverständnis führt⁵.

Als Beispiel für die erwähnte Identitätssteigerung eines Phänomens eignen sich besonders die Vertonungen des Schlussgedichts aus der vierten „Hymne an die Nacht“: „Hinüber wall ich ...“ (ebd., I, 139). Auch zu diesem Text liegt eine ganze Anzahl von Vertonungen vor. Sie reichen von Louise Reichardt (1779–1826), die selbst noch aus dem weiteren Bekanntenkreis von Novalis stammte, über Franz Schubert, Alphons Diepenbrock (1862–1921) und Alma Schindler-Mahler (1879–1964) bis zu Joseph Messner (1893–1969), der den ersten Satz seines großen „Symphonischen Chorwerks“ mit dem Titel „Das Leben“ aus dem Jahre 1925, das ausschließlich Novalis-Texte verwendet, mit eben diesem Text abschließt. Überblickt man diese wiederum ganz unterschiedlichen musikalischen „Übersetzungen“ und geht zunächst nur vom musikalischen Eindruck aus, so wird man nicht einmal zwingend den Eindruck haben, dass diesen Stücken der gleiche Text oder auch nur der gleiche Textsinn zugrunde liegt. Aber eben dadurch wird dem Zuhörer klar, dass hier mit dem Text etwas ausgedrückt wird, was gewiss nicht zum Ausdruck käme, wenn der Text nur rein als solcher vorhanden wäre oder auf sich beruhen bliebe. Es wird unversehens erkennbar, dass im Text ein Hintergrund, ein Hinter-Sinn existieren muss, der mit seinem „Sinn“ zwar unmittelbar zu tun hat, aber diesen eben auch entscheidend erweitert.

Es zeigt sich demnach im Text eine Differenz, die dessen zunächst vermeinte Identität in Frage stellt, dabei zugleich aber eine erweiterte Identität konstituiert. Eine solche Erweiterung hat nun Novalis offenbar selbst im Auge gehabt, wenn er vom Leser als dem „erweiterten Autor“ (ebd., II, 470) sprach. Umso mehr wird Analoges vom musikalischen Rezipienten gelten. Angesichts der musikalischen Wirkung muss man sich folglich fragen, ob nicht diese erweiterte Identität gerade von Novalis-Texten so etwas wie das eigentliche Ereignis dieser Texte ist. Der „Sinn“ eben des gerade in Frage stehenden Textes ist dann nichts anderes als die Bewegung, die er in seiner ersten Zeile selbst ankündigt: „Hinüber wall ich ...“ – hier verstanden als Sich-Ausliefern an die erweiterte Einheit des sprechenden Ich in der „Wollust“ und im Tode.

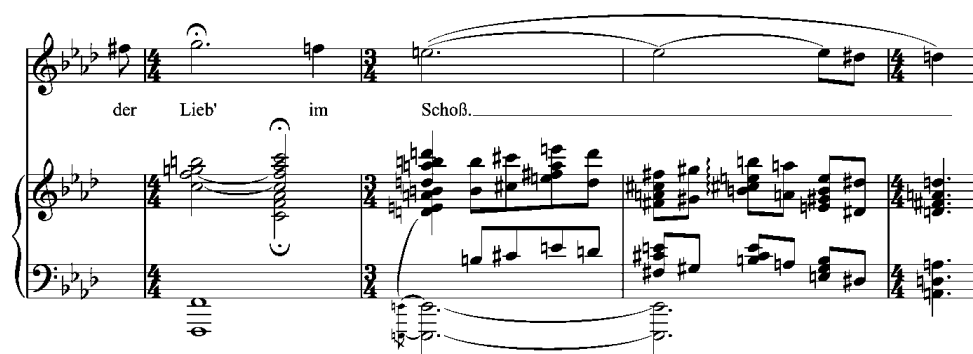
Inwiefern gerade diese beiden Momente, die sich zunächst auszuschließen scheinen, integrante Hälften eines identischen Phänomens sind, lässt sich an einigen Passagen der genannten Vertonungen zeigen. Das „Hinüberwallen“ in das Reich des positiv apostrophierten Todes wird in Louise Reichardts Vertonung in überaus zuversichtlicher, ja beinahe tänzerischer Weise musikalisch umgesetzt. Ähnlich zuversichtlich sind die späteren Vertonungen offenbar nicht, obwohl die innige Verbindung von Eros und Tod, von dem

⁵ Vgl. Kubik 2006, sowie meine Rezension dazu in: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 2 (2009) 339ff.

das Gedicht spricht, die Komponisten deutlich fasziniert. So wird die Textzeile „... und liege trunken der Lieb im Schoß“ in der Fassung von Alphon Diepenbrock in einem hinreißenden, beinahe eruptiven Aufschwung der Sopranstimme wie auch des Klavierparts ausgedrückt.⁶



Die entsprechende Zeile bei Alma Schindler-Mahler dagegen klingt in einem Gestus aus, der eine unerfüllbare Sehnsucht anzuzeigen scheint:



Erst in einer solchen Gegenüberstellung wird dem vergleichenden Beobachter klar, wie verschieden der gleiche Text sich verstehen oder in welcher unterschiedlichen Sprach- oder musikalischen Situationen er sich rückübersetzen⁷ lässt. Im Falle Alma Schindler-Mahlers, der Witwe Gustav Mahlers und späteren Ehefrau Franz Werfels, scheint sich eine solche Rückübersetzung in eine existenzielle Sprachsituation durchaus sinnvoll nahelegen, da ihre Novalis-Vertonungen in einer prekären, ebenso angefochtenen wie enthusiastischen

⁶ Die hier und im Folgenden dargestellten Notenbeispiele und -umschriften sind dem Komponisten Anno Schreier, Karlsruhe, zu verdanken.

⁷ Nach dem Begriff von Eugen Biser; vgl. Biser 1994, 101.

Die Tatsache, dass Vivier sich mit Novalis-Texten mehrfach auseinandergesetzt hat (Belege dafür folgen noch), lässt darauf schließen, dass es sich bei dem eben genannten Beispiel nicht etwa um eine Desavouierung des Textes handelt, sondern um die Aufdeckung eines integrativ mitzudenkenden Hintergrundes.

Nicht in Frage gestellt ist damit also, dass gerade die „Hymne“ der „Geistlichen Lieder“ nicht nur selber Dokument einer gewissermaßen „transzendentalen Erotik“ ist, sondern auch Anlass gab und gibt zu weitergehenden Expositionen derselben. Die „Hymne“ – oft als „Abendmahlshymne“ bezeichnet, obwohl der Text über ein so bezeichnetes, lediglich „dogmatisches“ Thema weit hinaus geht – verleugnet einerseits mit ihrer religiös-erotischen Stimmung und Symbolbildung ihre motivischen Herkunft aus der affektiven Mystik insbesondere des Mittelalters keineswegs (vgl. dazu *Schreier* 2007). Sie hat aber eben in dieser Konstellation auch die nachfolgenden Komponisten vielfach bewegt und motiviert. Neben einigen anderen einschlägigen Novalis-Texten hat so der schon genannte, als Salzburger Domkapellmeister bekannt gewordene Joseph Messner auch die „Hymne“ verwendet. Im letzten Satz seines symphonischen Chorwerks „Das Leben“ hat er den Text der „Hymne“ mit dem Schluss der fünften „Hymne an die Nacht“ („Die Lieb’ ist freigegeben“) in einen gemeinsamen Sinnzusammenhang gebracht. Im Vorwort zu diesem Werk spricht Messner zudem ausdrücklich von der ihn bewegendem Verbindung zur Mystik, der es zwar einerseits darum gehe, in einem Prozeß des „Absterbens“ alles Irdische zu verneinen, um mit dem „göttlichen Grunde“ zu verschmelzen. Aber diese Bewegung „zum wahren Sein“ werde nun vorzugsweise gerade durch das „sinnlichste, leibhafteste“ Erlebnis, eben das erotische, symbolisiert¹⁰. Ein viel späteres Werk von Messner, der „Zyklus für Sopran und Streichquartett“ op. 64 unter dem Titel „Erfüllung“ (1948) fügt eine Kollage von Novalis-Texten (aus den „Geistlichen Liedern“ X und IV) mit Gedichten von Otto Julius Bierbaum und Johannes vom Kreuz zusammen. Hier hat Messner aus den Liedern von Novalis lediglich die düsteren, fragenden Passagen („Es gibt so bange Zeiten...“ und „Meine Welt ist mir zerbrochen...“) aufgegriffen, zu denen dann die anderen, „mystischen“ Texte in der Position der „Erfüllung“ stehen sollen. Auffällig ist das – literarisch der Qualität nach anfechtbare – Gedicht von Bierbaum, bei dem es Messner offenbar um den Akzent geht, der in den Zeilen „so erosbang, so jesussüß“, oder variiert: „so jesussüß, so erosbang“¹¹ anklingt – also genau den Akzent der religiösen Erotik¹². Dass bei diesem Thema grundsätzlich ein theologisches und spirituelles Desiderat vorliegt, belegt die bisher weitgehend ausbleibende theologische Resonanz nicht nur auf die literarischen Ansätze von Novalis, sondern auch auf die, womöglich von Novalis nicht unbeeinflussten, entsprechenden Thesen Franz von Baaders¹³.

¹⁰ *J. Messner*, Das Leben, op. 13. Wien – New York 1925, Vorwort.

¹¹ *J. Messner*, Die Erfüllung, op. 64. Salzburg 1948, II,3 bzw. 12.

¹² Der dritte Satz des Werks, die Vertonung der „Lebendigen Liebesflamme“ des Johannes vom Kreuz, verstärkt den Akzent vonseiten einer gewissermaßen schon etablierten Autorität.

¹³ Vgl. die Auswahl *F. von Baader* 1967 sowie die einschlägigen Bemerkungen im Vorwort des Herausgebers Kaltenbrunner (26f.). Zu beachten ist hierzu, dass es sich bei dem Komponisten Joseph Messner um einen katholischen Priester handelt.

Die „reine Sprache“

An den beiden genannten Werken Joseph Messners fällt nun allerdings der unbefangene Umgang des Komponisten mit den Texten auf, der offenbar – wenigstens auf den ersten Blick – auf literarische Sinnkontexte wenig Rücksicht zu nehmen scheint, um freilich einen neuen Zusammenhang zu schaffen, auf den es ihm, dem Komponisten, letztlich allein ankommt. Hier erhebt sich gewiss die Frage nach der Legitimität eines solchen Vorgehens, aber auch die nach den – im Sinne des Novalis – „logologischen“ (Novalis 1975, II, 522ff.), wenn nicht sogar schließlich theologischen Konsequenzen. Um dem nachzugehen, ist noch ein Blick hilfreich auf ein weiteres neueres Musikwerk, bei dem die oben erwähnte Novalis'sche „Hymne“ an prominenter Stelle erscheint. Es handelt sich um die „Cantate für Mezzosopran, Bariton, Chor und großes Orchester“ von Reinhard Schwarz-Schilling (1904–1985); sie wurde unter dem Titel „Die Botschaft“ u. a. während des Münchener Katholikentags 1984 aufgeführt. Dem Komponisten geht es hierbei in der Tat darum, die christliche Botschaft gleichsam in einer Kurzfassung musikalisch darzubieten. Dazu verwendet er – in einer offenbar eigenverantworteten Kompilation – neben dem Novalis-Text auch solche der mittelalterlichen Mystikerin Hadewijch, sowie biblische und liturgische Texte. Man hat dabei allerdings den Eindruck, dass Schwarz-Schilling dem inneren Impetus des Novalis-Textes nicht recht folgen wollte, sondern ihn eher etwas domestiziert. Allerdings bezeichnet er den zweiten Satz seines Werks, in dem der Text erscheint, mit dem Titel „Mysterium“, um damit wohl anzudeuten, dass er damit eher den spirituellen Hintergrund als die dogmatische Vorderseite des christlichen Glaubens beschreiben möchte. Freilich sieht er sich dann doch dazu veranlasst, einen Vers des Gedichts in der Weise umzuschreiben, dass er ihn in einer spirituell-konventionellen Formel enden lassen kann.¹⁴ Dem entspricht, dass auch die Musik eher konventionell-spät-romantischer Art ist.

Nimmt man diese freie Verwendung des vorgegebenen Textes nun zum Anlass, nach dem inneren Sinn solcher schon oben vermerkter, gewissermaßen freilassender Wirkungsgeschichte zu fragen, so wird man zu Folgerungen kommen, die dem Gedanken des Novalis selber durchaus nicht fremd sind. Dass dieser vom „Leser“ – man kann hinzufügen, vom Rezipienten überhaupt – als dem „erweiterten Autor“ spricht, wurde schon vermerkt. Dieser erweiterte Autor nimmt einerseits die Impulse des originalen Autors auf, ordnet sie dann aber in seinen eigenen Zusammenhang als in einen solchen eigener Ursprünglichkeit ein. So kann etwa Arnold Schönberg von seiner musikalischen Erfahrung her den provozierenden Gedanken wagen, dass der Komponist, der einen Text vertont, von diesem Text zunächst unter Umständen nur einen marginalen Eindruck aufnimmt, um aber dann aus dem eigenen Impetus der Musik letztlich das Gedicht „sogar vielleicht tiefer erfasst“ zu haben, „als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre“ (Schönberg 1912, 66). Ähnliche Gedankengänge

¹⁴ Der Satz des Gedichts lautet: „Hätten die Nüchternen / Einmal gekostet, / Alles verließen sie, Und setzten sich zu uns / An den Tisch der Sehnsucht, ...“. Schwarz-Schilling fährt stattdessen nach „Alles verließen sie“ fort: „und folgten freudig dem Ruf seiner Liebe.“ Zitiert nach der Schallplattenaufnahme Thorofon Capella MTH 288 von ca. 1984.

verfolgt Walter Benjamin in seinen Überlegungen zu Sinn und Geltung von Übersetzungen. Erst „wenn die Wiedergabe des Sinnes aufhört, maßgebend zu sein“, könne es nach Benjamin gelingen, „in der Übersetzung den Samen reiner Sprache zur Reife zu bringen“ (Benjamin 1980, IV,17). Eine reine Sprache ist eine solche, „die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt, sondern [...] als schöpferisches Wort das in allen Sprachen Gemeinte ist“ (ebd. IV,19). Freilich kann das „in allen Sprachen Gemeinte“ erst dann erscheinen, wenn die Sprachen „bis ans messianische Ende ihrer Geschichte wachsen“ (ebd. IV,14). Unverkennbar ist ein ähnliches Sprachverständnis bereits bei Novalis am Werk, der im „Monolog“ auf ironische Weise nahezubringen sucht, dass der „lächerliche Irrthum [...] nur zu bewundern“ sei, „daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen“ (Novalis 1975, II, 672). Also nicht der „Sinn“, die mit den Worten und Begriffen vermeintlich angezielten „Dinge“, ist das Bewegungselement der Sprache. Vielmehr sei es so, dass die Sprache – ähnlich den mathematischen Formeln – nur mit sich selber spiele, aber nur eben darum auch „ausdrucksvoll“ sei, was bei Novalis heißt, dass sich in ihr „das seltsame Verhältnißspiel der Dinge“ abspiegele (ebd.). Dies sei aber den realen Sprechern einer Sprache gemeinhin gar nicht bewusst. Die reine Sprache, die Novalis offensichtlich im gleichen Sinne wie Benjamin vor Augen hat, ist demnach nie real präsent, aber doch der transzendental mitzudenkende und immer anzuzielende Horizont alles Verstehens.

Diese Zwischenüberlegung findet nun wiederum Anschluss an die musikalischen Zusammenhänge, im besonderen an die Werke und Reflexionen des Komponisten Bernd Alois Zimmermann, dessen Erkenntnisziel – vom gegebenen Kontext aus interpretiert – offenbar genau darin besteht, deutlich zu machen, dass ein Modus der philosophisch erschlossenen „reinen Sprache“ im Phänomen der Musik vorliegt. Zimmermann nähert sich dem vom musikalischen Erlebnis der Zeit aus. Musik setzt nämlich – wie Zimmermann im Anschluss an Husserl ausführt – ein „inneres Erlebnisbewußtsein“ in Kraft, das eine Zeiterfahrung konstituiert, die sich „von der kosmisch meßbaren Zeit“ unterscheidet (Zimmermann 1974, 12f.). Darin begründet sich dann aber eine Ordnung der Erlebnisse, die nicht den Bestimmungen der Unwiederholbarkeit, Unumkehrbarkeit und Zielgerichtetheit der mundanen „Daseinszeit“ unterliegt. Die Art, wie Zimmermann in der Konsequenz des Gesagten in einigen seiner Werke mit Texten umgeht, zieht letztere in die eigentümlich zeitlose „Musikalisierung“, die er beschreibt, mit hinein. Es geht dabei – so etwa im vierten Satz der „Antiphonen“ (1962) oder im „Requiem für einen jungen Dichter“ (1969) – offensichtlich nicht mehr oder allein um den verbalen „Sinn“. Da nämlich allein schon der Textbestand im Zusammenhang der Klangereignisse nahezu unhörbar und ununterscheidbar wird, ergibt sich im Ergebnis das Ereignis der Sprache überhaupt, aus dem der Sinn erst noch als unvordenklicher hervorgehen muss. Der vierte Satz der „Antiphonen“ lässt einzelne Instrumentalisten biblische und säkular-literarische Texte rezitieren, deren gegenseitiger, vom Komponisten etwa beabsichtigter Zusammenhang dem Hörer aber erst selber – freibleibend und unabgeschlossen – klar werden kann. Ein solches freilassendes Schweben über dem verbalen Sinn wird dann aber in dem einigermaßen zentral positionierten, von der „1. Flöte“ zu sprechenden Satz des Novalis aus der dritten „Hymne an die Nacht“ direkt angesprochen: „über der Gegend schwebte mein

entbundener neuer Geist ... Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne wie Ungewitter.“¹⁵ Hier ist der erfahrungstheoretische Sinn des „Schwebens“ ebenso angesprochen wie die Zeitlosigkeit der damit beschriebenen Erfahrung.

Von hier aus schlüsseln sich viele neuere musikalische Bearbeitungen von Novalis-Texten auf.

„... zeitlos ist der Nacht Herrschaft“

Der bisherige Gedankengang legt zunächst eine spekulative Deutung dessen nahe, was Novalis in seinem lyrischen Hauptwerk, den „Hymnen an die Nacht“ (*Novalis* 1975, I, 130–157) mit dem Terminus „Nacht“ auszudrücken sucht. Das Widerspiel von Tag und Nacht, das der Zyklus einleitend beschreibt, ist offenbar so zu verstehen, dass die untergründige und alles durchwirkende „Herrschaft“ der Nacht über der Tagwelt alles Sichtbaren, Eindeutigen, seine Identität Verteidigenden als ein „Schweben“¹⁶ steht, das die sich unterscheidenden, vereinzelt Elemente allererst zu Verbindung, Vermischung, ja letztlich zur Liebe zu motivieren vermag. Im gegebenen Zusammenhang ist zudem entscheidend, dass diese Herrschaft der Nacht als „zeitlos“ (*ebd.*, I, 132) apostrophiert wird. Nicht allzu gewaltsam wird die Folgerung sein, dass der Terminus „Nacht“ bei Novalis mithin eine lyrisch-symbolische Umschreibung der „reinen Sprache“ ist, von der zuvor die Rede war. Nimmt man hinzu, dass als ein Modus dieser „reinen Sprache“ sich andererseits die Musik herausgestellt hat, so wird verständlich, dass manche Komponisten sich angeregt gefühlt haben, die „Hymnen an die Nacht“ als textfreie Orchester- oder Instrumentalstücke musikalisch umzusetzen. Eine ganze Reihe solcher Kompositionen sind im 20. Jahrhundert entstanden, so die „Hymne à la nuit“ op. 9 (1917) des finnischen Komponisten Ernest Pingoud, die „Inni alla notte“ (1931) des Italiensers Aldo Finzi, der „Hymnus“ op. 57 (1939) des Schweizer Willy Burkhard, die „Hymnen an die Nacht“ (1982) des österreichischen Komponisten Marcel Rubin und schließlich die „Nacht-Musik“ nach Novalis, id est das Streichquartett Nr. 3 (1987) des in der damaligen DDR wirkenden Komponisten Paul-Heinz Dittrich.

Hinzu kommen in der gleichen Zeit etliche „Hymnen“-Kompositionen, die zwar den zugrunde liegenden Text benutzen, ihn aber doch musikalisch so verfremden, dass er als aufnehmbarer Text nahezu verschwindet. Hier ist zu nennen die „Hymn to night“ (1976) für Sopran und Kammerensemble des kanadischen Komponisten Raymund Murray Schafer, sowie die „Fragmente aus ‚Hymnen an die Nacht‘ für Contratenor, Tenor und Baßbariton“ (1979) von Günther Becker.

Eine weitere aufschlussreiche „Hymnen“-Komposition legte der schon erwähnte Claude Vivier vor, der sich in Form eines Klavierliedes 1975 – in singulärer Weise – mit dem Beginn der fünften Hymne auseinandersetzte. Kantatenartige Vertonungen sind

¹⁵ Nach der Partitur: B. A. Zimmermann, Antiphonen. Für Viola und kleines Orchester. München 1962, 34f. – Der originale Novalis-Text hat „entbundener, neugeborener Geist“ (*Novalis* 1975, I, 135).

¹⁶ „Schweben“ ist ein wichtiger, von Fichte inspirierter und übernommener Terminus in den frühen erkenntnistheoretischen Reflexionen des Novalis (*Novalis* 1975, II, 106 u. ö.).

ferner zu notieren wiederum von Paul-Heinz Dittrich: „Abwärts wend ich mich“ für Orchester und sieben Frauenstimmen (1989), von Michael Schorcht („Novalis-Fragment. Romantischer Monolog für Sopran, Bariton und großes Orchester“, 1995), dem Australier Quentin Grant mit „Hymns to the night“ für vier Stimmen (2001) und von dem belgischen Komponisten Benoit Mernier: „An die Nacht“ für Sopran und Orchester (2002).¹⁷ Diese Übersicht der neueren musikalischen Rezeptionen der „Hymnen“ belegt zugleich eindrucksvoll eine nahezu weltweite Wirkung der frühromantischen Texte.

„... tief in Gott hinein“

Für den Gedankengang ergibt sich an dieser Stelle im Ganzen die Einsicht, dass die Erweiterung des Sprachraums, wie sie sich im Phänomen der Vertonung grundsätzlich und dann auch in Text und Gedanke des Novalis gezeigt hat, auf der anderen Seite offenbar die Zurücknahme und das (Ver-)Schweigen des Wortes mit sich bringt. Die „reine Sprache“, so scheint es, ist das – wenn auch beredte – Schweigen. Eine analoge, aber ebenso sachhaltige Paradoxie formuliert Novalis in dem Vers: „Du bist der Tod und machst uns erst gesund“ (Novalis 1975, I, 146/147). Überhaupt ergibt sich für Novalis erst aus der Integration sich auszuschließen scheinender Gegensätze die Einheit des Sinns. Dass Leben und Tod eine solche Einheit bilden, haben die Komponisten anlässlich von Novalis-Texten mit- und nachgespürt. Zwei so unterschiedliche Werke wie die schon erwähnte Chorsymphonie „Das Leben“ von Joseph Messner und das „Journal“ von Claude Vivier belegen dies. Messner setzt den „wilden Lauf des Lebens“ (*ebd.*, I, 159; Sopransolo 1. Satz) immer wieder mit der Aussicht auf den im Tod sich allererst eröffnenden „Ozean des Lebens“ (*ebd.*, I, 364; Chor 2. Satz) ins Gleichgewicht und endet mit dem Bild der „Nacht der Wonne“, in der „unser aller Sonne ... Gottes Angesicht“ ist (*ebd.*, I, 153; Sopransolo und Chor, Schluss des vierten Satzes). Claude Viviers „Journal“ (1979), ein Stück für Vokalensemble und Perkussion, schildert in diversen literarischen Zitaten und eigenen Texten des Komponisten ebenfalls in vier Sätzen die Phasen eines Lebenslaufs, wobei im dritten Satz „La Mort“ mit dem Beginn der vierten „Hymne an die Nacht“ die Aussicht auf den „letzten Morgen“ beschworen wird, der „nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht“ – eine Aussicht, die freilich immer wieder ironisch hinterfragt wird, um dann aber doch in einem beinahe entrückten letzten Satz („Après la mort“) mit einem offenbar vom Komponisten stammenden Text dem Sinn des Novalis'schen Gedichts selber nahekommen: „des myriades de vaisseaux célestes voguent sur les mers colorées“.¹⁸

Wenn Messner in der erwähnten Stelle im zweiten Satz seines Werks das „Lied der Toten“ aus den Entwürfen zur Fortsetzung des „Heinrich von Ofterdingen“ zitiert, so ist anzumerken, dass wenig später (1933) auch Paul Hindemith (1895–1963) diesen Text in einem Klavierlied verwendete, das in dieser Gattung sicherlich zu den erstaunlichsten

¹⁷ Für das Festival „Heidelberger Frühling“ ist für April 2013 als Uraufführung eine Vertonung der „2. Hymne an die Nacht für Sopran und Ensemble“ von Ulrich Alexander Kreppin angekündigt.

¹⁸ C. Vivier, *Journal*. Boosey&Hawkes, ³2010, 13, 136.

Novalis-Rezeptionen gehört. Eine zentrale Stelle betont ebenso wie Messner den „Ozean des Lebens“, in den sich der Mensch im Tode ergießt: „tief in Gott hinein“:¹⁹

Für Novalis ist Gott die – zwar unvordenkliche – „Indifferenziierung“ (Novalis 1975, III, 61) aller getrennten und unvollkommenen Elemente, sodass für ihn „das vollkommene Leben ... der Himmel“ (ebd., III, 60) ist. Der Tod ist demnach als „Verdrängung des Individualprinzips“ (ebd., III, 259) zu verstehen, soweit dieses eben die Differenz der Elemente konstituiert. Solche reflexiven Bestimmungen sind freilich sowohl im Gedicht wie in den musikalischen Fassungen aufgehoben und verwandelt, wobei in Hindemiths Klavierpart der obigen Stelle gerade diese Verwandlung wie nachgebildet scheint.

Eine andere eindrucksvolle musikalische Darstellung des Todesproblems liegt in Jacques Wildbergers (1922–2006) Werk „Tod und Verklärung“ für Bariton und Kammerorchester“ (1977) vor. Schon der Titel – als relativierendes Zitat des gleichnamigen Orchesterstücks von Richard Strauß – bringt den kritisch-klagenden Impetus des Werks zum Ausdruck, der vor allem durch die expressiven Ausdeutungen von Texten aus dem „Ackermann von Böhmen“ und von Heinrich Heine dokumentiert wird. Dazwischen, im Satz „Nachtstück“, bringen zwar Passagen aus den „Hymnen an die Nacht“ den positiven Sinn des Novalis’schen Gedanken zum Zuge; im Gesamteindruck des Stücks zieht sich dieser Sinn aber gleichsam ins sein eigenes Verschweigen zurück – stellt sich sozusagen selber anheim. Offen bleibt dabei, ob nicht dies der eigentliche Sinn – als eben wiederum unvordenklicher – selber ist.

„Ich bin Du“ – Astralis

Einer der gegenwärtig wichtigsten deutschen Komponisten, Wolfgang Rihm (*1952), hat schon früh (1980) einen wegweisenden Satz des Novalis an einer entscheidenden Stelle

¹⁹ Aus der Handschrift ausgeschrieben mit freundlicher Genehmigung der Fondation Hindemith, Blonay (CH). Die Novalis-Lieder Hindemiths liegen zur Zeit noch lediglich im Manuskript vor. Eine Veröffentlichung ist im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe in Vorbereitung.

einer seiner Kompositionen eingesetzt.²⁰ Diese Stelle besteht lediglich aus fünf Takten, die den Novalis'schen Aphorismus: „Ich bin Du“ (Novalis 1975, II, 543) wiedergeben, und zwar in gleichsam antwortender Position zu vorher verwendeten Texten von Nietzsche, die vom „ehernen Schweigen“ und von einer stumm gewordenen Welt reden. „Ich bin Du“ ist dagegen die Kurzformel für Novalis' Intuition einer kommunikativ-transparenten Welt. Als immanente Fortschreibung dieses Gedankens kann Rihm dann im Jahre 2001 eine musikalische Transposition des Astralis-Textes vorlegen, d. h. des Eingangsgedichts des zweiten Teils von „Heinrich von Ofterdingen“ (ebd., I, 317–319). Astralis nennt Novalis dort eine geheimnisvolle Gestalt, die so etwas wie den personal symbolisierten „Ich bin Du“-Satz darstellt, einen androgynen „Makroanthropos“ (vgl. ebd., III, 316), der selbst polare Gegensätze und multiple „Dividuen“ (vgl. ebd., III, 451) zu versöhnen vermag.²¹

Die Aufführungsanweisung des Werks von Rihm lautet: „schwebend“; ferner verlangt der Komponist, „so langsam“ und „so leise wie möglich“ zu musizieren. Hier der Beginn des Werkes in Abreviatur:²²

Die genannten Voraussetzungen sind wiederum einem unmittelbaren Textverständnis sicherlich nicht förderlich, nehmen aber konsequent die schon mehrfach zu vermerkende Grundtendenz neuerer Novalis-Adaptionen auf. Zudem weist die Anweisung „schwebend“ – wie schon gesehen – auf einen Grundbegriff des Novalis'schen Denkens zurück. In der Tat ruft der intensiv-schwebende Klang des Stücks eine Atmosphäre hervor, in der die akustisch nicht unterscheidbaren Worte doch in einer andersartigen Deutlichkeit präsent scheinen.

Notiert seien weitere musikalische Adaptationen des „Astralis“-Gedichts von dem dänischen Komponisten Vagn Holmboe (1909–1996), der sein Werk „Die Erfüllung“ für Soli, Chor und Bläserensemble im Jahre 1990 herausbrachte. Bemerkenswert ist auch eine Fassung aus einem ganz andersartigen musikalischen Bereich, nämlich von der Hamburger Rock-Gruppe mit dem Namen „Novalis“. Sie hat neben anderen Novalis-

²⁰ W. Rihm, Zweite Abgesangsszene: für mittlere Stimme und großes Orchester. Wien 1980. Näheres dazu bei Schreier 2000, 260f.

²¹ Vgl. Vietor 2001, sowie meine Rezension dazu in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 62 (2002) 206–209.

²² W. Rihm, Astralis (Über die Linie III) für kleinen Chor, Violoncello und 2 Pauken. Wien 2001.

Texten auch „Astralis“ in dieser Form dargeboten und damit eine weitere erstaunliche Richtung der Novalis-Rezeption eröffnet.²³

Die vielleicht unmittelbarste musikalische Rezeption von Novalis ist neuerdings die von Walter Zimmermann (*1949), und zwar deswegen, weil Zimmermann in seinem musikalisch-kompositorischen Grundansatz mit zentralen Intuitionen des Novalis kongruiert. Die Aporien des neuzeitlich-geistesgeschichtlichen Weges im Zeichen der „Ich-bezogenheit“ (Volans 1985) reflektiert sein Werk im Ganzen deutlich. In seinem „Spielwerk“ (1984), dem letzten Teil des Zyklus „Sternwanderung“, figuriert der „nackte Heilige“ aus dem „morgenländischen Märchen“ W. H. Wackenroders als Opfer des „rasenden Rades der Zeit“; – jedoch: „mit dem ersten Tone der Musik war das rasende Rad der Zeit verschwunden“. Was dann folgt, sind musikalisch umschriebene Passagen aus Novalis-Texten, die den Weg aus der Zeitverhaftung in eine „neue Welt“ vollziehen, welche wiederum mit den Versen aus „Astralis“ beschworen wird. Der Komponist versucht, diese neue, in sich bewegte Zeitlosigkeit abzubilden durch das Widerspiel von Sopranstimme, Altsaxophon und drei Ensembles, welche letztere die drei Ebenen der Zeitlichkeit, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer nun erreichten Gleich-Zeitigkeit Ereignis werden lassen sollen. Den Abschluss des Stücks bildet das Gedicht „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren ...“ (Novalis 1975, I, 360)²⁴,

Sopran
Altsaxophon
Flöten,
Klarinetten
Hörner
Trompeten,
Klarinetten
Kontrabass
Harfen, Pauken

Wenn nicht mehr Zah - len und Fi - gu - ren sind Schlüs - sel al - ler Kre - a - tu - ren.

sowie, im letzten Abschnitt „Ankunft“, im Distichon aus den Paralipomena aus den „Lehrlingen zu Sais“, die Aussicht auf eine verwandelte Individualität:

„Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Sais –
Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst.“
(*ebd.*, I, 110)

²³ Novalis: Brandung. LP, Brain, 1977.

²⁴ Umschrift in Abbeviatur mit freundlicher Genehmigung des Komponisten. Alle Zitate aus der unveröffentlichten Partitur, die der Komponist zur Verfügung stellte.

„Wen ich sah, ... frage Keiner“ – Das „Musikalische“ und die Theologie

Für ein theologisch-spirituelles Résumé legt sich abschließend ein genereller Blick auf die „Geistlichen Lieder“ nahe. Sie boten sich ja als Grundlage liturgisch-musikalischer Verwendung sogar zunächst unmittelbar an und wurden in der Folge teilweise recht bald – wenn auch überwiegend in Bearbeitungen – in Gesangbücher aufgenommen. Besonders auffällig ist es dabei, dass das Lied Nr. 9: „Ich sag es jedem, daß er lebt ...“ in bearbeiteter Form bereits 1812 im „Christkatholischen Gesang- und Andachtsbuch“ der Diözese Konstanz unter der Ägide des Generalvikars Wessenberg erschien²⁵. In der Tat waren diese Texte von Novalis als Probe eines neuartigen Gesangbuchs konzipiert worden und bezogen sich ihrer Form nach auf vorhandene gottesdienstliche Lieder, an deren Melodien sich der Dichter teilweise orientierte. Insoweit könnte der Eindruck entstehen, es sei hinsichtlich der „Geistlichen Lieder“ auch inhaltlich völlig klar, „was gemeint ist“; nämlich die christliche Heilsgeschichte und ihre Protagonisten. Doch fällt bei genauerem Zusehen auf, dass der Dichter eine solche Identifizierung offensichtlich nach Möglichkeit vermeidet. Der einzige deutliche Hinweis auf einen vorausgewußten Namen (abgesehen von Maria) ist im ersten Lied die Nennung „Christus“. Ansonsten bleibt es bei (freilich dennoch wenigen) allgemeineren Andeutungen wie „Heiland“ oder „Menschensohn“. Dass selbst „Maria“ als eindeutige Bedeutungsreferenz befragt werden kann, ist schon erwähnt worden.²⁶ So bleibt einem unbefangenen Leser im Grunde das Erlebnis eines existentiell-offenen Gestus der religiösen Erschütterung und der Hingabe übrig. „Wen ich sah, ... frage Keiner“, sagt das vierte Lied (*Novalis* 1975, I, 164). Die Intimität des religiösen Bezugs verträgt offensichtlich keine nach außen identifizierbare Bezeichnung. Das Element der Identität ist eben das „Gemüt“ – nicht aber „Erkenntnis“ oder Benennbarkeit. Die eben zitierte Passage klingt nicht umsonst an das schon besprochene Marienlied (Nr. 15) an mit der Wendung: „Ewig werd’ ich dieß nur sehen“ (*ebd.*).

Die Rezeption der Komponisten ist daher in der Konsequenz ersichtlich nicht von liturgischen Interessen geleitet. Es gibt im Laufe des 19. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Liederzyklen, welche die Novalis’schen Texte neu gruppieren und im Ganzen gerade eine Subjektivierung des religiösen Interesses der jeweiligen Komponisten dokumentieren (vgl. hierzu und zu den Einzelheiten *Schreier* 2000, 247f.). Die Vielfalt der sich ergebenden Formen dieser Rezeption kann wohl nur mit der inneren, „mystischen“ Offenheit der Texte selbst erklärt werden. Insgesamt können als bemerkenswert – und einer aufführungspraktischen Wiederbelebung besonders anzuempfehlen – genannt werden die Vertonungen der Lieder Nr. 4 und Nr. 10 von Franz Xaver Schnyder v. Wartensee (1786–1868), das Lied Nr. 5 in der Vertonung von Marie Nathusius (1817–1857) und Reinhard Schwarz-Schilling, das Lied Nr. 6 in der Fassung von Felix Draeseke (1835–1913), Lied Nr. 9 von Franz Schubert, Nr. 11 von Wilhelm Heinrich Riehl (1823–1897),

²⁵ Siehe *M. Fischer*, Wir singen jubelnd, daß er lebt. In: *Konradsblatt. Wochenzeitung für das Erzbistum Freiburg* (2012) 21.

²⁶ Vgl. Anm. 3.

Nr. 13 von Bernhard Klein (1793–1832)²⁷. Hinzu kommen die bereits erörterten Vertonungen der „Hymne“ (Geistliches Lied Nr. 7) und des Marienliedes (Nr. 15).

Als Anfrage an die Theologie ergibt sich hieraus, dass vielfältig neue „Vertonungen“, d. h. Transpositionen und Verwandlungen des „Textes“ einer Botschaft, die sich freilich als „mystisch-offen“ verstehen müsste, in neue Kontexte und Medien hinein möglich, ja dringend geboten und fruchtbar sind. Es dürfte dabei nicht tabuisiert werden, wer der „erweiterte Autor“ dieser Botschaft ist, und nicht dürfte – resp. kann gar nicht – verhindert werden, dass dieser sagt, was er zu sagen hat. Novalis hat sogar den Gedanken einer gewissermaßen „erweiterten Bibel“ ins Spiel gebracht, wenn er danach fragt, ob nicht die Bibel „noch im Wachsen begriffen“ sei (*Novalis* 1975, III, 569). Es scheint, dass zumindest die Komponisten, wenn sie sich auf musikalische Weiterschreibungen von Texten einlassen, einer solchen Steigerungsbewegung grundsätzlich Zutrauen entgegenbringen.

Das Christentum könnte sich freilich mit der Adaptation einer solchen Haltung in sein Ureigenstes zurückbegeben, zumal wenn man den oben kurz angedeuteten Gedanken weiterführt, dass gerade Musik die im eigentlichen Sinne christliche Kunst ist. Es hat sich oben ergeben, dass Musik jener „reinen Sprache“ nahekommt, dem alle – ansonsten immer missverständlichen – Sprachen „messianisch“ auf der Spur sind. Aber Musik ist doch andererseits auch – wie sich ebenfalls gezeigt hat – nur so etwas wie eine Chiffre für – oder ein Weg in – die Intimität einer Geborgenheit, die sich „tief in Gott“ verwurzelt weiß.

Literatur:

- F. v. Baader*, Sätze zur religiösen Erotik. Hg. von G.-K. Kaltenbrunner. Frankfurt am Main 1967.
- W. Benjamin*, Gesammelte Schriften. Werkausgabe. Frankfurt am Main 1980 (zit. nach Band- [röm.] und Seitenzahl).
- E. Biser*, Abstieg und Auferstehung. Die geistige Welt in Novalis Hymnen an die Nacht. Heidelberg 1954.
- E. Biser*, Der inwendige Lehrer. München 1994.
- A. Kubik*, Die Symboltheorie des Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht. Tübingen 2006.
- Novalis*, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 2./3. erw. Aufl., hg. von R. Samuel, 6 Bände, Stuttgart u. a. 1975–2006 (zit. nach Band- [röm.] und Seitenzahl).
- A. Schönberg*, (1912): Das Verhältnis zum Text. In: W. Kandinsky; F. Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter*. München. Dokumentarische Neuausgabe v. K. Lankheit, München 1994, 60–75.
- J. Schreier*, Katholisch deutsche Romantik – Gestalten und Probleme, in: E. Coreth u. a. (Hg.), *Christliche Philosophie im katholischen Denken des 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Graz 1987, 127–149.
- J. Schreier*, Novalis-Vertonungen. Die musikalische Rezeption der Texte Friedrich von Hardenbergs – Anzeige eines Forschungsdesiderats, in: H. Uerlings (Hg.), „Blüthenstaub“. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, Tübingen 2000, 231–265.

²⁷ Diese Empfehlungen gründen sich auf eigene Konzertveranstaltungen und damit zusammenhängende Erfahrungen des Verfassers (vgl. Anm. 2).

- J. Schreier*, Novalis und die Musik, in: (Booklet zur CD-Edition:) „Hinüber wall ich ...“ Novalis-Vertonungen. Hg. von der Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Schloß Oberwiederstedt. Wiederstedt 2005.
- J. Schreier*, Rezeption oder Inspiration? Mystik und Romantik, aus gemeinsamen Motiven interpretiert, in: Blütenstaub. Jahrbuch für Frühromantik 1 (2007) 285–303.
- M. Seidel*, Novalis' Geistliche Lieder. Frankfurt am Main 1983.
- S. Vietor*, Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk. Würzburg 2001.
- K. Volans*, Jenseits der Ichbezogenheit. Walter Zimmermann in einem Darmstädter Gespräch, in: MusikTexte 12 (1985) 25–29.
- B. A. Zimmermann*, Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk. Mainz 1974.

It is not so long since the musical reception of texts written by Novalis has opened up a new area of research. A closer look at the history of the musical settings of these texts shows that they contribute considerably to our understanding of Novalis. Theological consequences arise on the one hand from the spiritual value of Novalis himself and on the other hand from the relationship of the texts to their reception – a relationship which needs to be developed and which becomes both intensified and clarified in the field of musical reception.