

Jörg Mertin

Applaus!?

**Eine kulturphilosophische
Kritik des Beifalls**

Impressum

Texte: © 2026 Copyright by Jörg Mertin

Umschlag: © 2026 Copyright by Jörg Mertin

Verantwortlich
für den Inhalt: Jörg Mertin

Immanuelstr. 14
32427 Minden
www.joergmertin.de

Druck: epubli – ein Service der Neopubli GmbH, Berlin

I

Der Beifall des begeisterten Publikums nach (manchmal auch in) einem Konzert, einer Theateraufführung, einer Rede ist ein gleichsam so normales Phänomen, dass Reflexionen darüber etwas gesucht erscheinen könnten¹. Solche zustimmenden Verhaltensweisen (denen auf der anderen Seite auch die ablehnenden entsprechen wie Pfiffe und Buhrufe) wird es zu allen Zeiten gegeben haben. Das stimmt im Großen und Ganzen, im Detail aber nicht. Tatsächlich ist der Beifall, wie wir ihn aus unserem Kulturbetrieb kennen, erst mit unserem Kulturbetrieb, wenn nicht entstanden², so doch in seinen charakteristischen Ausformungen zur Entfaltung gelangt. In Theater- und Konzertaufführungen ab dem 18. Jahrhundert äußert das Publikum seine Zustimmung bereits ganz ähnlich wie wir es heute kennen. Wie Frederic Hansen in seinem lesenswerten Artikel im Berliner Tagesspiegel 2007 schreibt, *ist das Klatschen im Theater im ganzen europäischen Raum verbreitet und wurde mit den abendländischen Kulturgütern in alle Welt exportiert*³. Da erscheint es bemerkenswert, dass man dem Beifall offenbar nicht immer und grundsätzlich applaudierte. Konzertprogramme bestanden im 19. Jahrhundert oft aus einzelnen Teilen, die aus größeren Werken herausgenommen wurden; etwa einzelne Sätze von Sinfonien und Opernarien usw. Das Publikum spendete natürlich nach jedem Stück Beifall. Schon Mendelssohn, Schumann, schließlich Mahler und andere Komponisten

-
- 1 Allgemein zum Thema Beifall habe ich die deutsche, englische, italienische und polnische Version des entsprechenden Artikels in der wikipedia konsultiert.
 - 2 Die Musikwissenschaftlerin Jutta Toelle hat darauf aufmerksam gemacht, dass der Beifall letztlich ein alteuropäisches, im griechischen Theater zuerst zur Entfaltung gekommenes Verhalten ist. Vgl. www.ndr.de/kultur/musik/klassik/Applausforscherin-Wann-klatscht-man-nicht-im-Klassikkonzert-und-warum,toelle106.html, abgerufen am 14.1.2026.
 - 3 Vgl. www.tagesspiegel.de/kultur/hande-hoch-1524268.html, abgerufen am 14.1.2026.

hat diese Konzertpraxis offenbar sehr gestört, und sie waren bestrebt, die Werke (z. B. Sinfonien) ganz erklingen zu lassen, und dazu gehörte, dass nicht nach jedem Satz geklatscht wurde. Allmählich haben sie damit den Kulturbetrieb verändert. Hansen notiert: *Beifall zwischen den Sätzen einer Sinfonie beispielsweise gilt als Zeichen des Banausentums. 1910 soll diese Regel bei einem Abend des Klinger-Quartetts in Berlin erstmals durchgesetzt worden sein.* Ich vermag mir übrigens gut vorzustellen, dass ein Streichquartett schlicht auch einfach aus Konzentrationsgründen darauf gedrungen hat, dass zwischen den Sätzen Stille herrschte. Dass es heute wieder anders wird, hat zu tun mit der Demokratisierung und Popularisierung des Kulturbetriebs, die die Verhaltensnormen verändern. Es ist nicht mehr so, wie Hansen Elmar Weingarten, den ehemaligen Intendanten der Berliner Philharmoniker, zitiert, der leise ironisch sagte: *Ein passives Publikum sitzt rezep- tionsbereit in Reih und Glied vor den Ausführenden und erzeugt durch schickliches Benehmen, womit in erster Linie ein weitgehend geräuschloses Wohlverhalten gemeint ist, erst die Aura des Besonderen. Der Konzertsaal ist zu einer fast mythischen Kultstätte der Klassik geworden, in der angehimmelte Dirigenten und Solisten mit hohepriesterlicher Attitüde musikalische Weihehandlungen vollziehen.*

Die kulturelle Disziplinierung des Applauses vor rund 100 Jahren scheint mir ein interessantes Phänomen zu sein, wenn man sich einmal überlegt, warum möglicherweise Mendelssohn, Schumann oder Mahler die ganze Sinfonie erklingen lassen wollten, bevor applaudiert wurde. Sie werden sich die Frage gestellt haben, was eigentlich das Publikum hören soll. Die Antwort dürfte lauten: Das Publikum soll primär ein ganzes Werk hören. Es soll nicht einen Teil hören, und es soll nicht allein die Leistungen eines virtuosen Instrumentalisten genießen. Es kommt primär auf das Werk an, und die Musiker haben im Dienst dieses Werkes zu spielen. Dieses Werk besteht hin und

wieder aus Teilen (wenn es nicht eine Sinfonie in einem Satz ist), die die Elemente eines Ganzen sind, ohne dass ihre quantitative Addition bereits das Ganze ergäbe, denn dieses ist, wie, glaube ich, bereits Aristoteles sagte, mehr als die Summe seiner Teile.

Folgt das Publikum nun diesem Gedanken, wenn es andächtig wie in einer Kirche, gekleidet wie zu einem Festgottesdienst, der instrumentalpriesterlichen Weihehandlung beiwohnt? Ja und nein zugleich, möchte ich sagen. Ich greife noch einmal die Frage auf: Was ist es eigentlich, das das Publikum hören soll oder eben auch will? Ist es das Werk? Oder sind es die Musiker und ihr grandioses Spiel? Eine abstrakte Alternative wird dies nicht sein, weil beides meist zusammen auftritt. Allerdings habe ich heute den Eindruck, dass die Musiker und ihr hervorragendes Spiel den besonderen Reiz für das durchschnittliche Publikum ausmachen, auch wenn kaum eine Aufführung ohne vorherige Werkeinführung angeboten wird. Wenn ich das einmal als plausibel unterstellen darf, dann folgt das Publikum dem Bestreben der großen Komponisten aus etwas anderen Gründen, als diese es sich gewünscht haben. Sie wollten primär die Bewunderung ihres Werkes, von guten Musikern gespielt. Herausgekommen ist die Bewunderung der Musiker, die ein gutes Werk aufführen.

II

Ich möchte hier einmal experimentell zeigen, wo man hinkommt, wenn man das Bestreben der großen Komponisten besser zu verstehen sucht, als sie es selbst getan haben. Dabei bleibt die Leitfrage: Was ist es eigentlich, was das Publikum hören oder sehen soll? Die großen Komponisten sagten: unsere Werke. Doch glaube ich, dass sie, wie übrigens alle großen Schaffenden, sich selbst nicht ganz, nicht zu Ende verstanden haben. Es ist keineswegs ein Mangel, sondern Bestandteil jener Größe, dass sie angewiesen

bleibt auf die Rezeption, die das Werk erst in seinen Tiefen zu durchdringen und zum Leuchten zu bringen vermag.

Um das zu verdeutlichen, nehme ich einen Umweg über die Literatur. Ich beginne mit kunstphilosophischen Reflexionen Marcel Prousts in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Diese Reflexionen betreffen hauptsächlich das Schreiben, die bildende Kunst und die Musik. In diesen Bereichen spielt jeweils eine von Proust aus mehreren empirischen Personen synthetisierte Romanfigur die Rolle, um die herum sich Prousts Überlegungen (bzw. die Erwägungen seines Erzählers) entfalten. Bei der Literatur ist es eine Figur namens „Bergotte“, in der Malerei „Elstir“ und in der Musik „Vinteuil“. Ich beschränke mich hier auf die Musik. Als der Kunstdenktheoretiker und Gesellschaftsmensch Swann zum ersten Mal die Sonate für Violine und Klavier von Vinteuil hört, ist ihm sofort klar, *dass das dem Musiker offenstehende Gefilde nicht in einer armseligen Klaviatur mit sieben Tönen besteht, sondern in einer unermesslichen, noch fast in Gänze unbekannten Klaviatur, auf der nur hier und dort, getrennt durch unerkannte, lichtlose Dickichte, ein paar Millionen Tasten der Zärtlichkeit, der Leidenschaft, des Mutes, der Heiterkeit, aus denen es sich zusammensetzt, jede so verschieden von jeder anderen wie ein Universum von einem anderen Universum, von einigen großen Künstlern entdeckt worden sind, die uns den Dienst erweisen, uns zu zeigen, indem sie in uns die Ent sprechung zu dem Thema erwecken, das sie gefunden haben, welchen Reichtum, welche Vielfalt diese große unberührte und entmutigende Nacht unserer Seele, die wir für Leere erachten und für das Nichts, ohne unser Wissen in sich verbirgt.*⁴ In meinen Worten: Was die Musik zum Erklingen bringt (wobei der hörende Swann hier bezeichnenderweise nicht zwischen Komponist und In-

4 *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Übersetzung von Bernd-Jürgen Fischer, Ditzingen 2020, Band 1 (Auf dem Weg zu Swann), 480.

terpret unterscheidet) hat mit seelischen Aspekten zu tun (Zärtlichkeit, Heiterkeit, Leidenschaft, Mut), die Urheber, Interpret und Hörende zu verbinden in der Lage sind. Bei nahe der wichtigste Gesichtspunkt dabei ist aber, dass sich hier zwei Phänomene ereignen. Zum einen sind diese seelischen Dimensionen nichts bereits Bekanntes, sie beziehen sich auf Vergessenes, etwas, was wir nicht mehr erinnern, sie sind unerkundet, kommen aus der unberührten und sogar entmutigenden Nacht unserer Seele, die gleichsam an das Nichts grenzt und als Leere empfunden werden kann. Und zum anderen tritt Vergessenes wieder hervor, und indem somit verlorene Zeit wiedergefunden wird, ereignet sich ein Moment der Zeitlosigkeit. Anders gesagt: Was zu Gehör gebracht wird, ist etwas Unbekanntes, Fremdes, Verstörendes, das sich wieder bekannt macht⁵. Da wir nicht darüber verfügen, macht es den Eindruck von etwas Zufälligem und Beliebigem. Doch der musikalische Ausdruck jenes Zufälligen ist seinerseits zwingend. Da gibt es in der Sonate einen Dialog beider Instrumente, ohne Worte natürlich. Die Sprachlosigkeit der Musik hält paradoxe Weise die Phantasie fern; denn *nie war die gesprochene Sprache je von so unbeugsamer Notwendigkeit, (nie) kannte sie in diesem Maße die Unnachgiebigkeit des Fragens, die Unbestreitbarkeit der Antwort.*⁶ Der Eindruck, der durch diese Musik entsteht, ist also der Eindruck von etwas vollkommen Zwingendem, etwas Notwendigem, von etwas, das nur so und nicht anders sein kann, denn sonst wäre es nicht das Wiedergefundene. In dieser Musik gibt es kein Herumreden und keine Ausrede. Und grundsätzlich ist Musik eine sehr besondere Art zu kommunizieren. In einer späteren Überlegung fragt sich der Erzähler, *ob nicht die Musik ebenso, wie manche Wesen die letzten Zeugen einer Lebensform sind, die die Natur aufgegeben hat, ein*

5 Nebenbei gesagt, ist dieses innere Dunkel das Hauptmotiv des Erzählers bei der Suche nach der verlorenen Zeit. Er kennt sich selbst nicht, macht sich auf die Suche und erreicht augenblicksweise sein Ziel mithilfe unwillkürlich aufblitzender Erinnerungen.

6 A.a.O., 483.

einzigartiges Beispiel dessen ist, was – hätte es nicht die Erfindung der Sprache, die Bildung der Wörter und die Analyse der Gedanken gegeben – die Kommunikation der Seelen hätte sein können. Sie ist wie eine Möglichkeit, die keine Folgen gehabt hat, weil die Menschheit andere Wege eingeschlagen hat, die der gesprochenen und der geschriebenen Sprache.⁷ Was also geschieht im Hören der Musik? Die „Rückkehr zum Unanalysierten“. Das Unanalysierte, oder auch das Unanalysierbare hat im Universum Prousts einen recht klaren Sinn: Es bedeutet das Individuelle, das Unteilbare, das, was nicht mehr auf Anderes zurückgeführt werden kann und einen ganz spezifischen, unverwechselbaren Ausdruck besitzt. Und so ist es nur folgerichtig, dass an einer weiteren Stelle der Eindruck, den die Musik Vinteuils hervorruft, der des individuellen Unterschieds zu allem Anderen ist, *als ob trotz aller Folgerungen, die sich aus der Wissenschaft zu ergeben scheinen, das Individuelle existierte.⁸* Das Individuelle, das es nirgendwo gibt, gibt es in der Musik⁹. Die musikalischen Klänge scheinen *in Resonanz mit dem Wesen zu treten und diesen inneren, extremen Ort der Gefühle nachzubilden¹⁰*, ja einen spezifischen Rauschzustand hervorzurufen, den man niemandem vermitteln kann, weil in anderen Menschen andere Schwingungen erzeugt werden. Und so lautet die Folgerung daraus: *Es ist aber nicht möglich, dass eine Skulptur oder ein Musikstück, die ein Gefühl vermitteln, das man als erhabener, reiner und wahrer empfindet, nicht einer bestimmten geistigen Wirklichkeit entsprechen sollten, oder das Leben hätte keinen Sinn.¹¹* Das Individuelle könnte man somit als Seinsgrund der Musik, die Musik aber als Erkenntnisgrund des Individuellen verstehen.

7 Band 5 (Die Gefangene), 349.

8 A.a.O., 345f.

9 Vgl. a.a.O., 375: Die Welt der Unterschiede existiert nicht in der Gesellschaft, aber in der Musik Vinteuils.

10 A.a.O., 510.

11 A.a.O., 511.

Der Eindruck, den der Erzähler beim Hören der Musik Vinteuls gewinnt, ist allerdings, obwohl er einen spezifischen Charakter ahnen lässt, ein unbestimmter, weil letztlich fremder Eindruck (denn er kommt eben nicht aus seinen eigenen Erinnerungen, sondern von Vinteuil). Um ihn nachvollziehen zu können, müsste der Erzähler auf die Suche danach gehen, was der Empfindung beim Komponisten zugrunde liegen mag. Für den *Geranienduft seiner Musik* gälte es, die zugrundeliegende Entsprechung zu finden, *das unbekannte, bunte Fest (von dem seine Werke vereinzelte Fragmente zu sein schienen, Splitter mit scharlachroten Buchstaben), die Art und Weise, in der er das Universum ‚hörte‘ und nach außen projizierte.*¹² Dieses spezifische Individuelle ist in allen Werken eines großen Künstlers vorhanden, es bildet das innere, ihm selber unbekannte und unbewusste innere Ganze¹³ und macht sie letztlich zu einem einzigen Werk. Künstler und Wahrnehmende sind auf der Suche nach diesem Unbekannten. Wird es gefunden, ist das Werk vollendet.

Ich will hier abbrechen, denn wir haben Prousts Antwort auf die Frage, was eigentlich in der Musik gehört wird, so weit es für unseren Zweck sinnvoll erscheint, erkundet. Im Kern ist es die unanalysierbare, individuelle Welt des Komponierenden, die zwischen Vergessen und Erinnern oszilliert, zu der man nur dann Zutritt zu gewinnen vermag, wenn man damit beginnt, wie die Kunstschaffenden in sich selber das Unbekannte zu ahnen und ihm nahezukommen. Es gibt eine vergessene Welt, die auch in uns auf uns wartet. Ich gehe nun einen Schritt zurück, gleichsam in den Konzertsaal, und stelle noch einen letzten Abschnitt aus Prousts Roman hierher. Was hört man also bei einer Aufführung? Das Spiel eines großen Musikers wie Vinteuil ist,

12 Ebd.

13 Dieses Unbekannte nennt der Erzähler einmal die *verlorene Heimat*. An sie *erinnern die Komponisten sich nicht, doch jeder von ihnen bleibt für immer in einem bestimmten Gleichklang unbewusst auf sie abgestimmt.* (Band 5, 348).

wenn er Klavier spielt, *das eines so großen Pianisten, dass man nicht einmal mehr weiß, ob dieser Künstler überhaupt Pianist ist, weil sein Spiel (das nicht diese ganze Zurschaustellung körperlicher Anstrengung, hier und da von brillanten Effekten gekrönt, davorschaltet, diesen ganzen Sprühregen von Noten, in dem zumindest ein Hörer, der sich nicht zu helfen weiß, das Talent in seiner dinglichen fassbaren Wirklichkeit zu finden meint) so transparent geworden ist, so erfüllt von dem, was es interpretiert, dass man es selbst nicht mehr sieht und es nur noch ein Fenster bildet, das sich auf ein Meisterwerk öffnet.*¹⁴

Musizieren und Hören ehren die Werke, wenn sie ganz gespielt werden, doch es geht darum, dass die Musik transparent wird, als Technik sich auflöst, und man durch die Noten auf das Meisterwerk sehen kann, das uns in die Bewegung *vergessen – suchen – wiederfinden* verwickelt.

III

Wo bleibt der Beifall? Bei Proust steht an der Stelle des Beifalls als Reaktion auf die Musik die individuelle philosophische Reflexion des Erzählers bzw. Swanns. Die anderen Personen (Adlige und Bürgerliche), die den musikalischen Darbietungen in Prousts Roman folgen, spenden zwar Beifall, verstehen dafür aber gar nichts von den Tiefen der Musik. Eine andere Form der Reaktion auf die Musik, weder Beifall noch Reflexion, habe ich in einer schönen Geschichte von Robert Walser gefunden. Sie bringt, wie ich meine, wesentliche Gesichtspunkte dessen, was wir bei Proust formuliert fanden, in eine ansprechende Form. Die Geschichte handelt von Paganini. Vielleicht ist es nicht ganz zufällig, dass sie 1912, gleichsam zeitgleich zu Prousts Erwägungen (die man in die Jahre zwischen 1910 und 1920 datieren kann) geschrieben wurde. Es mag sein, dass diese Jahre aus an anderer Stelle zu erforschen-

14 Band 3 (Der Weg nach Guermantes), 60f.

den Gründen für solche Gedanken fruchtbar waren. Nicht zuletzt hat das Klinger-Quartett ja fast zur gleichen Zeit (1910) sich den Beifall zwischen den Sätzen verbeten. Robert Walser, der im Allgemeinen eher als verschroben und eigensinnig wahrgenommen wird, schreibt in dieser Geschichte übrigens bemerkenswert leicht und luzide.

Ich zitiere den Text vollständig, weil er kein herausreißen-des Zitat verträgt und weil er vielleicht manchen Lesenden nicht zur Verfügung steht.

Der Konzertsaal war dichtgedrängt voll von Menschen, da trat Paganini, die Geige in der Hand, hervor und fing ohne die mindesten Umschweife und Komplimente an zu spielen, indem er frei von der Seele weg phantasierte. Paganini wußte nie zum voraus, was und wie er spielen würde; ebensowenig musizierte er, als wenn er für ein geehrtes Publikum Musik machen sollte und wollte. Nein, er spielte wie für sich selber oder wie für niemanden; er spielte so wie es ihn packte, und einmal das Spiel begonnen, vergaß er, daß er spielte.

Auch diesmal war das so, auch heute, wo doch Fürsten und Fürstinnen im Saale saßen, um ihm zu lauschen, wußte er gar nicht, wo er war, spielte er, als spiele er für niemanden.

Aber gerade darum spielte er so schön. Er spielte, wie wenn er der Sklave seines Zauberspiels sei, und das Spiel der dämonische Zauberer. Nicht er selber war so sehr der Dämon, als vielmehr es, das Spiel, ganz allein, und er, der Spieler, der Unterjochte, darum spielte er, als sei er der blassen silberne Mond, der sich taucht in das mitternächtliche tiefe schwarze Wasser; als sei er der blitzende Stern am dunklen stillen Himmel; als sei er das Wort im Mund des Liebenden, redend zu der Geliebten; als sei er eine Nachtigall und wisse sich nicht zu lassen vor Lust am Klagen und süßen Seufzen, als sei er das stolze feurige Pferd

und galoppiere in die Schlacht und müsse sterben an seinen Wunden; als sei er wieder das sechzehnjährige Mädchen und träume von Liebe; als sei er der Kuß, gegeben und empfangen von zwei schönen zuckenden, fiebernden Lippenpaaren und ziehe sich in die Länge, als müßten zwei, die sich sterblich lieben, für immer grausam voneinander Abschied nehmen, am letzten feierlichen Kuß noch recht lange lechzend.

So spielte er, und die Zuhörer hatten Tränen in den Augen. Den bösesten Wüstling und Rohling überfielen Zartheiten, deren Gewalt er sich nicht erwehren konnte, die Männer vergaßen, dass sie Männer seien und überließen sich völlig dem Genuß des Horchens und Empfindens; und die Frauen fühlten sich geküßt und geherzt von einem eingebildeten Geliebten, der sinnlich überirdisch sich auf sie niederstürzte, ganz Liebkosung.

So spielte er. Gleich einem Engel spielte er, und viele Höerer deckten sich die Augen zu, um mit inneren Augen in das Reich der Seele, der Liebe und der strahlenden Schönheit zu schauen. Oftmals aber wieder wetterte und zürnte er wie das tobende, krachende, zischende und stürmende Ungewitter, der grollende, zürnende Donner rollte, und ein schwarzer, mit Zorn und Finsternis geladener Himmel sank in den Konzertsaal, und der Blitz zuckte jäh umher mit seinen schauerlich schönen, jähzornig-anmutigen Zackenlinien. Unmittelbar darauf verlor er sich in süßen, sonnigen, goldenen Harmonien, dass die Leute meinten, sie seien in den Himmel gekommen und alles um sie her sei blau von Freude, Güte und Liebe. Dies war eine Art von allesumfassender Liebe, eine Art von Schwelgen und Schmelzen in Seligkeiten. Paganinis Musik glich oft einer hinreißend schönen Predigt, und die strenggläubigsten Leute besuchten gern sein Konzert, das einen Feuerstrom von Religion enthielt. Auch heute wieder spielte er wie ein Prediger des Wortes Gottes; nur waren es Töne, nicht Worte, und der Mund, mit dem er redete, war seine Geige, der er

die ganze Tonwelt entlockte. Bald jammerte und bald jubelte er; bald loderte er wie das Feuer und bald zerfloss er wie weicher nasser Schnee unter dem Kuß der Sonne. Auf einmal war er das Meer; dann wieder glich er der keuschen schüchternen Blüte, aber immer war er wahr und groß und er spielte ohne alle Umstände. Die Musik war ihm wie das wogende Leben selber; wie hätte er da ettel sein können? Er litt ja unter der Kunst; sie war seine süße unerbittliche Herrin, der Felsen, den er zu erklettern, der Widerstand, den er zu besiegen, der Himmel, den er von neuem immer wieder zu erstürmen und zu erobern hatte.

Auch an diesem Abend war das wieder so: er lebte, indem er spielte und war ganz nur Mensch, wo er konzertierte. Alle, die ihm zuhörten, fühlten das. Wer gehässig und überdrüssig war, der fing an zu lieben und zu beten beim Anhören des wunderbaren Spieles, das in die Seelen strahlte wie Sonnenstrahlen. Die Abneigung mußte sich in Neigung, der Unmut sich in Mut, die Unlust sich in Lust und der Unsegen sich in Segen verwandeln. So bannte und bezauberte er das Publikum, sich selber bezaubernd. Erinnerungen machte er aufzusteigen, und lange Zeit schon Totes und Verschüttetes erweckte er zum Leben; dafür war, wer ihm lauschte, ganz nur Aufmerksamkeit, ganz nur Ohr.

Da plötzlich, als sei er erwacht aus einem schönen Traum, endete er sein Spiel. Da war es den Leuten ums Herz, als sei die ganze Zeit über, während er gespielt hatte, der Himmel offen gewesen, und nun sei der Anblick ihnen wieder verloren gegangen. Still erhoben sie sich von den Plätzen und gingen nach Hause.¹⁵

15 Robert Walser, Paganini. Variation, in: Ders., Geschichten. Sämtliche Werke in Einzelbänden, hrsg. v. Jochen Greven, Band 2, Zürich, Frankfurt 1985 (suhrkamp taschenbuch 1102), 92-94. Ob es einen besonderen Grund gibt, warum Walser mehr als siebzig Jahre nach Paganinis Tod ihn so vergegenwärtigt, als hätte er ihn gestern im Konzertsaal gehört, ist mir unbekannt.

An die Stelle individueller philosophischer Reflexion, mit der Swann und der Erzähler bei Proust auf die Musik reagiert haben, tritt hier kollektive Stille. Walser sieht Paganinis Musizieren (ein Feuerstrom von Religion) in dem Bezirk, den Proust absteckt, in der Kunstreligion. Was in der Musik gehört wird, sind nicht nur Töne, ist nicht nur das Spiel eines oder mehrerer Instrumentalisten, ist nicht nur ein notiertes Werk (in der Geschichte auch wohl eher eine Improvisation), es ist mehr. Vielleicht darf man Paganinis Spiel bei Walser als eine *Wiedergabe* von etwas schmerzlich Vermisstem ansehen, als ein Wiederfinden von Vergessenen¹⁶. Es ist jedenfalls eine Art Offenbarung mit einigen Eigenschaften, die zu einer religiösen Offenbarung gehören: dass wir sie nicht machen, dass sie von außen, aus dem Jenseits des Verstands wie aus einem Traum zu uns kommt, dass sie bisweilen etwas Dunkles und Bezwingerdes hat, dass sie unserer Seele durch eine fremde Seele zur Selbsterkenntnis verhilft (bei Walser sogar ihre Verwandlung bewirkt). Musik ist Offenbarung, wenn sie daraufhin transparent ist. Keiner Offenbarung jedoch, auch nicht dieser, spendet man Beifall. Mit einer Offenbarung wird man konfrontiert und begegnet ihr mit Staunen, Ehrfurcht oder Beklommenheit. Sie kann auch zart und sogar überwältigend schön sein. Doch sie ist flüchtig wie die Töne, so dass wir sie mit unserem Beifall in den Himmel vertreiben können, aus dem sie zu uns kam. Wenn, wie Elmar Weinhardt sagte, das Publikum im Konzertsaal einer Weihehandlung beiwohnt und wenn dies mehr als eine ironische Metapher wäre, würde das Publikum still, vielleicht andächtig verharren und so den Konzertsaal verlassen. Eine Ahnung von der Offenbarung wird immerhin spürbar, wenn es nach dem Ende eines Stücks für kurze Zeit still bleibt.

16 1904 schreibt Walser in seiner ersten Veröffentlichung (Fritz Kochers Aufsätze) über die Musik, dass sie gleichsam Abwesendes anwesend sein lässt. *Mir fehlt etwas, wenn ich keine Musik höre, und wenn ich Musik höre, fehlt mir erst recht etwas.* Frankfurt/Leipzig 1999, 67 (Insel-Bücherei 1118).

IV

Was bringen wir als Musizierende dem Publikum zu Gehör?

Die Antwort entsteht im Zusammenspiel von Werk, Musizieren und Hören. Sie kann mit Beifall gedacht werden, doch Beifall ist nicht die ganze Antwort.

Spielen wir als Musizierende schlecht, dann verdienen wir keinen Beifall und ernten vielleicht den berühmten höflichen.

Spielen wir gut, dann erhalten wir den sogenannten verdienten Applaus, spielen wir besser, gar jubelnden, frenetischen, dankbaren Beifall bis hin zu stehenden Ovationen.

Spielen wir aber transparent (im Sinne Prousts und Walsers), dann ermöglichen wir einen Blick auf das Jenseits der Musik, ihren Seinsgrund, der, indem er sich der musikalischen Intentionen, die durch Noten und Anweisungen ausgedrückt werden, bedient, sich zugleich zeigt und verbirgt. Die Musik würde Wahrheit offenbaren. Wie das zu bewerkstelligen wäre? Indem wir wie Walsers Paganini spielen, aus einem Inneren heraus, das etwas lange Vergessenes wiedergefunden hat. Was er *machen* konnte, das Technische also, war ihm lediglich eine Voraussetzung für das Wahrheitsgeschehen.

Wenn eine solche Musik (zunächst) keinen Beifall findet, sondern in Stille mündet, dann hätte die Transparenz die Hörenden ergriffen, und sie hätten womöglich auch empfunden, was ihnen selbst fehlt oder was sie vergessen haben. Erkundeten sie dieses Geschehen, könnte es ihnen gelingen, die Stille in Sprache und Erzählung zu verwandeln.

