

Jörg Rasche
Das Lied des Grünen Löwen

IMAGO
Psychozial-Verlag

Jörg Rasche

Das Lied des Grünen Löwen

Musik als Spiegel der Seele

Psychosozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Durchgesehene Neuauflage der Ausgabe von 2004
(Walter Verlag, Düsseldorf und Zürich)

© 2014 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Druck: CPI books GmbH, Leck



Printed in Germany
ISBN 978-3-8379-2333-9

In der Nähe meines Elternhauses in Würzburg geht eine alte Brücke über den Main, die von vier großen Löwen aus grüner Bronze flankiert wird.

In einer meiner frühesten Kindheitserinnerungen führt mich unser Kindermädchen Elli dort zum Fluss. Nahe den großen Löwen sind kleinere, ebenso grüne bronzene Löwenmasken an den steinernen Obelisksen; sie tragen die Laternen. Die Löwengesichter sind hohl, sodass man in ihr Maul und in die Augen sehen kann – und doch sehen sie richtig echt aus. Manchmal weht der Wind durch die Öffnungen. Elli, ein nettes Mädchen aus dem Bayerischen Wald, sagt zu mir: »Hör mal genau hin, dann kannst du den Löwen hören.« Ich werde still, und ich glaube, ich habe den Löwen singen gehört.

Ich widme das Buch all denen, die Kinder zum Hören ermutigen.

Inhalt

Einleitung	11
------------------	----

Kapitel 1. Das zerbrochene Gefäß – Variationen über Musik und Psyche	17
---------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Orgelspielen in Assisi – Musik und Wandlung – Geburt des Individuums: Bachs *Passacaglia c-moll* – Draußen – Sonatenform: Komplex und innerer Kreislauf, Beethovens *Klaviersonate op. 110* – Fremdheit und Vertrautheit – Zurücknahme der Projektion

Kapitel 2. Formen der Bezogenheit – Allgemeines zu Musik und psychischer Struktur	47
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------

Pythagoras – Archetyp und Symbol – Ganzheit – Magie, Mythos, Musik – Orpheus und das partizipierende Bewusstsein – Der griechische Vers – Das schwierige Sprechen über Musik

Kapitel 3. Aufeinander hören – Musik und Psyche im Mittelalter	74
---------------------------------------------------------------------------------	-----------

Blinde Musik – Entfaltung der Kirchenmusik – Anima und christliche Seele – Minnelied und Sonnengesang – Kontrapunkt: Vokalpolyphonie, Demokratie und kollektive Psyche

Kapitel 4. Innere und äußere Welt	124
------------------------------------------------	------------

Alchemie – Der Grüne Löwe – Zeit des Aufbruchs – Alchemistische Musik: Die *Atalanta fugiens* von 1618 – Der Apfel

Kapitel 5. Die Bewegung des Selbst – Johann Sebastian Bach	166
-----------------------------------------------------------------------------	------------

Die *Passacaglia* als psychologisches Geschehen – Die *Fuge* – Bewegungen des Selbst – Die vier psychischen Funktionen in der Musik Bachs: Empfindung, Intuition, Denken und Fühlen – Rocaille und Kreuz – Individuum und Gefühl: das *Wohltemperierte Klavier* – Ganzheit und pythagoreisches Komma – Die Zähmung der Wölfe

Kapitel 6. Der Weg zum inneren Paar –	
Wolfgang Amadé Mozart	214
Entstehung der Sonatenform – Die <i>Klaviersonate B-Dur KV 333</i> – Die Charaktere des ersten Satzes – Die Liebe in der Musik – Das Drama der Sonate – Durchführung und Gravitation – <i>Andante cantabile</i> – <i>Allegretto grazioso</i>	
Kapitel 7. Der Held und sein Schatten	243
Beethoven und die Revolution – <i>Die Geschöpfe des Prometheus</i> , Ballettmusik – Prometheus, Lichtbringer – Licht und Schatten – <i>Die Eroica</i> : Sterben als Gott, Erwachen als Mensch – <i>Fidelio, Leonore</i> – Das eheliche Glück	
Kapitel 8. Individuation – Die späten	
Klaviersonaten Beethovens	261
Komplexpsychologie – <i>Sonate As-Dur op. 110</i> – Ausgangslage: Die thematischen »Komplexe« im ersten Satz – Der Einbruch des Selbst: zweiter Satz – Verstörung und Konsolidierung: dritter Satz – Die Klage der Seele – <i>Die Fuge</i> – Der »Grüne Löwe« – Der zweite Teil der <i>Fuge</i> : Die Schlange frisst sich selbst – Das zirkuläre Opus: <i>op. 110</i> im Kontext der späten Sonaten	
Kapitel 9. Das Kind und seine Eltern –	
Robert Schumann	295
Romantik – Schumann, Carus und Clara – Variationen auf ein Ziel hin – Zur Psychologie der frühen Kindheit – Die einzelnen Szenen von <i>op. 15</i> : 1. <i>Von fremden Ländern und Menschen</i> – Vorgeburtliche Musik? – 2. <i>Kuriose Geschichte</i> – 3. <i>Hasche-Mann</i> – 4. <i>Bittendes Kind</i> – 5. <i>Glückes genug</i> – 6. <i>Wichtige Begebenheit</i> – 7. <i>Träumerei</i> – 8. <i>Am Kamin</i> – 9. <i>Ritter vom Steckenpferd</i> – 10. <i>Fast zu ernst</i> – 11. <i>Fürchtenmachen</i> – 12. <i>Kind im Einschlummern</i> – 13. <i>Der Dichter spricht</i>	
Kapitel 10. Die Treue und die reale Frau –	
Chopins Balladen	334
Anima und Naturgeist – Die <i>vier Balladen</i> – Die <i>erste Ballade</i> – <i>g-moll, op. 23</i> – Die <i>zweite Ballade</i> – <i>F-Dur/a-moll, op. 38</i> – Die <i>dritte Ballade</i> – <i>As-Dur, op. 47</i> – Die <i>vierte Ballade</i> – <i>f-moll, op. 52</i> – Naturmystik und Bewusstwerdung – Große Liebende – Nachtmusik	
Zum Schluss: Das Lied des Grünen Löwen	380
Beziehung und Bedeutung – Musik und Sprache – Partizipierendes Bewusstsein heute	

Danksagung	397
Anhang	399
Anmerkungen	401
Literatur	420
Zu den Musikbeispielen	427

»Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen sollte, warum ich es bin und was mich ergreift.«¹

S. Freud

»... ich habe alle Werke und auch alle großen Musiker gehört, aber jetzt höre ich keine Musik mehr: sie erregt und erschöpft mich zu sehr. Weil die Musik mit solch tiefem archetypischen Material zu tun hat und weil diejenigen, die sie spielen, dies gar nicht realisieren.«²

C. G. Jung

Einleitung

Musik ist ein Spiegel der Seele. Sie ist ewig, und doch ereignet sie sich hier bei uns. Sie hat eine Geschichte, und doch hebt sie die Zeit auf.

Die Musik, um die es hier gehen soll, ist ein kulturelles Phänomen. Auch Tiere machen Musik, denken wir nur an Vögel oder die Gesänge der großen Meeressäuger. Musik ist Teil ihrer Kultur, sie dient, so weit wir wissen, der Kommunikation und der Aufrechterhaltung ihrer sozialen Ordnungen. Manchmal erscheint sie uns auch als Ausdruck reiner Lebensfreude, doch können wir nur bei wenigen Primaten die kognitiven Voraussetzungen für ein solches Gefühl erkennen. Eher scheint es die Freude des Lebens über sich selbst zu sein.

In der alten Musiktheorie (Boethius, ca. 500 n. Chr.) kannte man drei Arten von Musik: die *musica mundana*, das ist die des Kosmos und der

Natur, die *musica humana*, den Zusammenklang von Leib und Seele, und die *musica instrumentalis*, eine Musik also, die wir mit Gesang und Musikinstrumenten erzeugen. In ihr klingt die ganze Natur mit. In diesem Buch geht es vor allem um Musik, die nicht mit Worten verbunden ist. Ich schreibe insbesondere über europäische Klavier- und Orgelmusik, die mir – und vielleicht auch manchem Leser – am leichtesten zugänglich ist.

Musik ist Musik, sie spricht für sich selbst. Und doch ist sie Träger sehr unterschiedlicher Inhalte. Dem liegt ein geschichtlicher Prozess zugrunde. Musik ist Ausdruck, aber auch Medium eines Geschehens, das letztlich unsere heutige individuelle psychische Struktur hervorgebracht hat.

Diese These wird in dem vorliegenden Buch entwickelt. Musik ist Spiegel dessen, was sich in der Seele ereignet – damals wie heute. Unsere Seele lebt in einem ständigen Austausch, in einem Geben und Nehmen. Die Geschichte der Seele wird hier beschrieben als der lange Weg einer kulturgeschichtlichen Hineinnahme von Strukturen, die vorher außen in der beseelten Natur und in den gesellschaftlichen Ordnungen erlebt und gelebt wurden. Sie wurden nun Bestandteile der individuellen Psyche. Unsere Musik enthält diese Erfahrungen wie einen lebendigen Schatz. Wir werden diese Entwicklung verfolgen von den Anfängen zum Mittelalter, von Johann Sebastian Bach über die Klassik und Romantik bis in unsere Zeit. Kulturelle Schichten, kulturelle Komplexe sind sozusagen nach innen gewandert, sie werden zu inneren Schichten, inneren Komplexen, zu inneren Strukturen der Psyche des Individuums. Die Musik einer Epoche zeigt den Grad dieser Entwicklung. Große Künstler, große Komponisten sind besonders nah am Puls der Zeit, sie gestalten aus den Impulsen des gesellschaftlichen Unbewussten heraus, stellvertretend und wegweisend für viele. Andererseits gestalten wir mit unserem Innenleben unsere Beziehungen und unsere Welt. Wir sind Teil eines Gefäßes, das uns enthält und sich immer erneuert. Wir leiden, wenn wir ein Zerbrechen wahrnehmen. Auch Trauerarbeit geschieht in der Musik.

Zwei Zitate stehen am Anfang dieses Buchs: Das eine ist von Sigmund Freud, das andere von Carl Gustav Jung. Musik spiegelt und enthält zweierlei Arten psychischer Strukturen: die gewordenen, individuellen (deren Erforschung und Behandlung das ursprüngliche Anliegen der Freud'schen Psychoanalyse war) und zeitlose, archetypische Strukturen (deren Erforschung und therapeutische Wertschätzung C. G. Jung seinerzeit von Freud weggeführt hat³). Die von Jung begründete Analytische Psychologie versteht beide Betrachtungsweisen als komplementär, sie ergänzen einander. Dieses Buch versteht sich in diesem Sinn: Die abendländische Musik begann mit

Mustern, die als archetypisch erlebt wurden, und führte hinein in die individuelle, komplexe Psyche des modernen Menschen. Immer wieder aber öffnet sie unsere Seele für die zeitlose archetypische Dimension unseres Lebens.

Wenn wir Musik hören oder selbst gestalten, sind wir – ob bewusst oder unbewusst – an dieser Schwelle von außen und innen. Den großen Komponisten verdanken wir Werke, die – abgesehen von ihrer zeitlosen Gültigkeit – immer auch etwas von der Schwellensituation verdeutlichen können, in der sie entstanden sind. Der gregorianische Choral ist reine Anbetung. Die vielstimmige Kirchenmusik entwickelte sich dann im Spannungsfeld von Ritus und der demokratischen Kultur der Städte. Bei Johann Sebastian Bach war die alte Vokalpolyphonie zum Geflecht innerer Stimmen eines Menschen geworden. In der Klassik eines Mozart entwickelt sich dann der Dialog eines inneren Paares. Bei Beethoven entdeckte das Ich seinen Schatten – die Individuation wurde zu Thema und Aufgabe.

In der Romantik hatte die abendländische Musik einen Grad der Verinnerlichung erreicht, der sie zum Ausdruck sublimster psychischer Regungen werden ließ. Das moderne Individuum versteht sich als ein gewordenes. Mit der Entstehung der modernen Familie kam die Psychologie; das Kind fand in die Musik. Robert Schumann gestaltete in seinen *Kinderszenen op.15* in erstaunlicher Weise die Musik der frühen Mutter-Kind-Beziehung, die Suche nach dem Vater und nach dem Wort.

An dieser Stelle erreicht unsere Untersuchung die Schwelle, an der die individuelle Psychoanalyse nützlich wird, um das Geschehen – und unsere Erschütterung – zu beschreiben. Jetzt sind wir gewissermaßen unter uns. Was draußen war und ist, als »objektive Psyche« (Jung), spiegelt und realisiert sich innen. Das macht unsere persönliche Erfahrung, unser Lebensgefühl aus.

Bei Frédéric Chopin, dem letzten der hier ausführlich gewürdigten Komponisten, finden wir Muster, die das Leben der Geschlechter beschreiben, von Mann und Frau. Es ist eine Musik der »romantischen Liebe« und der Bezogenheit.

Die Geschichte der Musik ist eine Geschichte der Seele. Sie kann unser Ohr für Zusammenhänge öffnen, die auf die Struktur der Psyche hinweisen und darauf, wie sich unsere Seele in Bezogenheit auf andere entfaltet. Im Schlusskapitel dieses Buches wird dargestellt, wie in Musik, wie wir sie seit der Romantik kennen, grundlegende Elemente unserer Konversation und Kommunikation enthalten und aufgehoben sind, ohne die auch unsere ver-

bale Sprache nicht funktionieren würde. Man hat einmal gesagt, bei Johann Sebastian Bach habe sich die Religion aus der verarmten Theologie in die Musik gerettet. Ich möchte zeigen, wie seit Beginn der Neuzeit und der Aufklärung eine ganze Dimension unseres seelischen Lebens in der Musik überlebt. Es ist das alte partizipierende Bewusstsein, in dem noch jede einzelne Stimme gilt, die Vielfalt der Polyphonie, die Abstimmung, das Denken in Beziehung und gegenseitiger Verantwortung.

Musik, die ihren Ausgang nimmt von ältesten Ritualen, durch welche die Natur in menschliche Kultur eingebunden wurde und die im Laufe der Geschichte schrittweise zur inneren psychischen Struktur und Realität, zu Organen der differenzierten Psyche geworden sind, führt so zuletzt zur Natur zurück. Zur Freude des Lebens über sich selbst.

Diese Arbeit führt im Titel ein seltsames, kraftvolles Bild. Der Grüne Löwe entstammt der alchemistischen Symbolik des ausgehenden Mittelalters. C. G. Jung hatte herausgefunden, dass die fantasievollen Darstellungen in den alten Texten empirische Befunde psychischer Entwicklungen darstellen. Er verglich sie mit modernen Traumtagebüchern oder Serien gemalter Bilder aus dem Unbewussten. Sie sagen etwas aus über den »Individuationsprozess«, in dem die Psyche eines Menschen sich strukturiert und regeneriert, indem sie immer wieder eine Beziehung zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein herstellt. Damit ist eine Relativierung des Ich verbunden, ohne die ein Zuwachs an Selbsterkenntnis nicht möglich wäre. Der Grüne Löwe steht zunächst für eine solche Relativierung, für die Auflösung alter Sicherheiten.

Gerade beim Reden, Schreiben und Lesen über Musik tut man gut daran, nicht zu vergessen, dass sich Musik eigentlich nicht mit Worten erfassen lässt. Das Motiv des Grünen Löwen soll diese Einsicht durch den Text des Buches tragen. Er ist eine Signatur, die beim Schreiben und Lesen das Geheimnis offen halten soll, was Musik denn eigentlich »ist«. Es ist wie beim Archetypus selbst, der sich entzieht und dessen Konturen verschwimmen, je genauer man ihn betrachtet. Der Grüne Löwe der Alchemie ist ein Wandlungssymbol in entscheidenden Phasen des alchemistischen Werks. Er verzehrt die Sonne des Wissens, der Ratio, des Bewusstseins, das sich überlegen fühlt, die Sonne der Projektion, vielleicht der Sprache. Doch er trägt die grüne Farbe der Hoffnung. Er ermöglicht die Vereinigung der Gegensätze, die *coniunctio*, und die Verwandlung der alten Sonne in das wahre Gold.

Der Grüne Löwe markiert daher den Wendepunkt, an dem die Musik selbst zu sprechen beginnt. Er ist ein Symbol der verwandelnden Kraft. Was

er singt, soll im Laufe des Buches deutlicher werden. »Ein grüner Edelstein ist mein Herz, aber Gold werde ich schauen.« Weil es hier um Musik geht, setze ich ein anderes Zitat hinzu: »Willst du sehen – so höre.«

Kapitel 1

Das zerbrochene Gefäß – Variationen über Musik und Psyche

Orgelspielen in Assisi – Musik und Wandlung – Geburt des Individuums:
Bachs *Passacaglia c-moll* – Draußen – Sonatenform: Komplex und innerer
Kreislauf, Beethovens *Klaviersonate op. 110* – Fremdheit und Vertrautheit –
Zurücknahme der Projektion

*Ich schwebe so von Stell zu Stelle
Und möchte gern im besten Sinn entsteh'n,
voll Ungeduld, mein Glas entzweizuschlagen.*

Homunculus, Faust 2, V. 7830

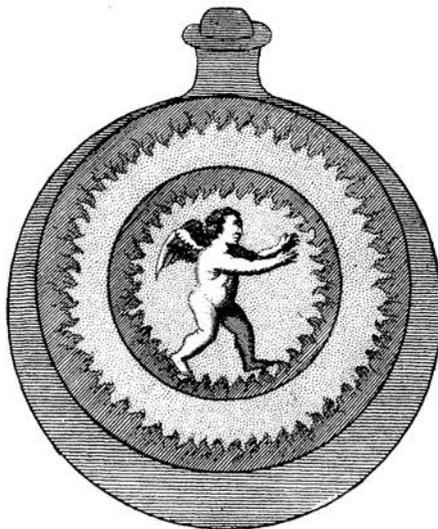


Abb. 1: Mercurius im Gefäß, 1718

Die Geschichte, die dieses Buch nachzeichnet, beginnt für mich an einem nicht zufälligen Ort, in Assisi, einer kleinen alten Stadt in Umbrien/Italien. In dieser Stadt wurde um 1180 der heilige Franziskus geboren, der in seine Predigt die Tiere und die ganze Natur einbezog. Sein Sonnengesang ist ein einzigartiges Dokument für eine tiefe, der Natur verbundene christliche Frömmigkeit, in der alles und jedes seinen sinnvollen, weil von Gott gewollten Platz hat. Die Musik des Sonnengesangs ist Mystik, sie entspringt aus dem Wissen um diese Einheit der geschaffenen Welt. Sie verbindet Natur und Kultur.⁴

Heute entspringt die Ahnung um eine solche Einheit selten einer christlichen Erleuchtung, sondern häufiger einem Erschrecken über die ökologischen Folgen eines menschlichen Handelns, das die Einheit vergessen hat und in unserer Zeit weit über die Grenzen des Überblickbaren und Verantwortbaren hinausgegangen ist. Das Problem hat auch, vielleicht sogar in erster Linie, eine psychologische Seite.⁵ Unweit von Assisi, in Cortona, findet aus solchen Überlegungen heraus eine jährliche Tagung statt, bei der Studenten der ETH Zürich etwas über die Ganzheit des Lebens, die Einheit der Natur und die Verantwortung, auch sich selbst gegenüber, erfahren können.⁶ Im Rahmen dieser Tagung habe ich von 1988 an verschiedene Konzert-Referate über die Zusammenhänge von Musik und Psyche gehalten.

Die Geschichte begann also mit brausenden Orgelklängen in einer schönen Kirche in Assisi. Ein Jahr später setzte sie sich fort mit dem Klirren und Klingeln eines alten Klaviers, das sich beim Spielen wie ein Kondensator mit Energie aufgeladen hatte. Es waren zwei sehr unterschiedliche Welten – eigenartig fast, dass es sich beide Male um Musik handelte. Das eine Mal ging es um Johann Sebastian Bach, das andere Mal um Ludwig van Beethoven, zwei Komponisten, die wie gegensätzliche Pole am Beginn unserer Neuzeit stehen. Der Abstand, der diese beiden musikalischen Welten voneinander trennt, markiert eine Bruchstelle in unserer abendländischen Entwicklung: Es ist die Geburt des Individuums mit seiner modernen, individuellen Psyche. Es ist unsere Geschichte.

Musikstücke kann man, genau wie Mythologien, als eine Art logisches und therapeutisches Instrument deuten, bestimmte grundlegende psychologische Probleme zu formulieren und zu verarbeiten. Sie sind wie Wandlungsgefäße oder Retorten der psychischen Entwicklung dessen, der sie gestaltet. Ihre Strukturen wirken auf die Psyche derer, die sie hören. Manche Schlüsselwerke formulieren darüber hinausgehend Themen der kollektiven

psychologischen Entwicklung in ihrem kulturellen Kontext. Sie werden damit auch zu Dokumenten der Entwicklung, an deren (vorläufigem) Ende wir heute stehen.

Orgelspielen in Assisi

Die Cortona-Woche 1988 fand in einer harmonischen, optimistischen Atmosphäre statt. Es war Frühling in dieser Gegend, in der St. Franziskus mit Pflanzen und Tieren gesprochen hatte. Das Konzert war in einer sehr alten, dunklen, aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kirche, der Basilika S. Maria Maggiore. Es ist nicht gerade alltäglich, an einem solchen Ort zu spielen. Ich erinnere mich noch, wie ich in den letzten Minuten vor Beginn in der Sakristei war, um mich auf die Musik zu konzentrieren: einem gewölbten Raum mit uralten Schränken, die für Riesen gemacht zu sein schienen, einem großen Altar, dem verblassten Wandgemälde eines Baumes mit vielen Blättern, Altargeräten, Kerzen, auf einem Stuhl die ausgetretenen Pantoffeln eines Priesters. Es war eine andere Welt.

Als ich dann draußen in der Kirche vor der versammelten Hörergemeinde stand, um zunächst mein Referat zu halten, wurde mir plötzlich klar, dass ich vergessen hatte, was ich sagen wollte. Ich war, wie ich mir später erklärte, so auf die Musik konzentriert, dass mein sprachliches Denken vorübergehend wie ausgeschaltet war. Es war schrecklich. Als Mediziner hatte ich einmal gelernt, dass (nur bei uns und heutzutage?) musikalische und sprachliche Kommunikationsweisen auf verschiedene Gehirnhälften verteilt sind (Musik rechts, Sprache links), aber es ist doch etwas anderes, diese innere Geteiltheit angesichts einer erwartungsvollen Hörerschaft so unvermittelt an sich selbst zu erfahren. Zu erleben, wie getrennt Musik und Sprache sind, war eine nachdrückliche Erfahrung. Sie war einer der Beweggründe für das vorliegende Buch.

Irgendwie ist es dennoch gut gegangen mit dem Vortrag, und die Musik wurde schön. Beim Spielen hatte ich zunehmend ein Gefühl, das ich nicht anders ausdrücken kann als so: dass die Musik schon da war und ich sie eigentlich nur zum Erklingen brachte. Ich möchte nicht übertreiben, aber mein Erleben war genauso, als ob der alte Kirchenraum selbst die Musik machte und ich nur etwas nachzeichnete, das schon vorhanden war.

Wenn ich mir im Nachhinein über dieses Phänomen Rechenschaft ablege, bleiben nicht viele Antworten. Ich habe nicht im mindesten damit gerech-

net. Vielleicht hatte der vertraute Cortona-Kreis meine Wahrnehmungsfähigkeit für Dinge, die im Raum liegen, erhöht. Ich vermute, dass dieser alte Kirchenraum in Proportionen erbaut wurde, die den Proportionen des Menschen und auch der alten Orgelmusik irgendwie entsprechen. Es gab im christlichen Mittelalter einen Kanon von Maßverhältnissen, der für den Kosmos genauso galt wie für die Ordnungen der Menschen, und die alte Musiktheorie bis zu Bach folgte denselben Mustern, als Abbild der Schöpfung und Lobpreis des Schöpfers. Viele romanische Kirchen sind geradezu »gebaute Musik«. Bernhard von Clairvaux sagte dazu: »Willst du sehen, so höre – Hören ist ein Schritt zum Sehen.«

Der Mensch verstand sich als ein Instrument, auf dem Gott spielt – wenn er den Anordnungen des göttlichen Kosmos und den Ritualen der Kirche folgt. Die Kirchen sind Gefäße für die Seele der Gemeinde und zugleich ein Abbild des göttlichen Innenraums, der wie eine Art Hohlform die geistige Zielgestalt der Gemeinde vorgibt, die sich darin versammelt. Ich glaube, dass das Erleben in Assisi mich (und viele der Zuhörer) etwas von der gefügten, alten Welt hatte spüren lassen – wie sie war, bevor sie zerbrochen ist.

Ich möchte noch einen Augenblick dabei bleiben, weil es gut zum Verständnis von »Ganzheit« passt, um das wir uns in Cortona bemühten. Diese Kirche in Assisi ist nämlich ein ganz besonderer Ort. Ich habe erst nach dem Konzert erfahren, dass sie im Leben des heiligen Franziskus wichtig war: Hier, in diesen Mauern, wurde er getauft, von hier aus ging er seinen Weg als »Aussteiger«, der sich lieber bei den Tieren im Wald und bei den Armen und Bettlern draußen vor der Stadt herumtrieb. Ich erfuhr auch, dass unter den Fundamenten der Kirche ein römisches Haus liegt (das »des Dichters Catull«) und darunter wieder die Reste eines etruskischen Tempels. Dieser Ort hat damit die ganze Geschichte der abendländischen Psyche erlebt.

Die etruskische Religion lebte, wie alle antiken Religionen, in enger Verbindung mit der natürlichen Umgebung. Da gab es noch heilige Haine, heilige Quellen, heilige Bäume und Orte mit besonderer Kraft: dort eben bauten sie ihre Tempel.

Aus heutiger (psychologischer) Sicht würden wir sagen: Das Numinose (als göttlich Empfundenenes) lag noch draußen, außerhalb des Menschen, war in die Dinge der natürlichen Welt projiziert. Durch Rituale sicherte der Mensch den Ausgleich mit den übermenschlichen Kräften in dieser Natur, hatte Anteil an ihren Segnungen und schützte sich vor ihrer Zerstörungskraft. Dieses magische Erleben bildet heute noch bei kleinen Kindern eine

obere, aktuelle Schicht ihrer Psyche.⁷ Es war ein langer Weg über teils menschliche (wie die ägyptischen Mischwesen⁸) bis zu ganz menschenähnlichen Gottesbildern (wie etwa in Griechenland). Noch später wurde es notwendig, die Opfer und Rituale nicht nur zu vollziehen, sondern auch daran zu glauben. Mit der »Menschwerdung« Gottes wanderte auch die Psyche gewissermaßen in den Menschen hinein. Es ist eine »Zurücknahme der Projektion«, die bis heute nicht abgeschlossen ist. Während die alten Griechen sich die Seele noch als Schmetterling vorstellten, ist sie im Christentum ein reales, aber unanschauliches Wesen geworden, das im Menschen sitzt und mit der Natur kaum mehr etwas zu tun hat. Da kam es einer Revolution gleich, als ein heiliger Franziskus die Natur wenigstens so weit wieder in die alten Rechte setzte, als er ihr predigte und Pflanzen und Tiere, Sonne und Mond als Brüder und Schwestern betrachtete. Seine Seele hatte Zugang zu beidem: zu Gott und zu seiner Schöpfung.

Musik und Wandlung

Für das Orgelkonzert im April 1988 in Assisi hatte ich das Thema »Wandlung« gewählt, in Ergänzung zu »perception«, dem Motto der dritten Cortona-Tagung. Wahrnehmung und Veränderung sind zwei Seiten desselben Geschehens. Es ist das gleiche in der Biologie, im chemischen Labor, in der Alchemie oder in der analytischen Psychotherapie.⁹ Wandlung im weitesten Sinne bedeutet das Zerbrechen und die Auflösung einer alten Ordnung und ihre erneute Festigung in einer neuen. Dafür ist ein Medium notwendig, ein Bad oder Lösungsmittel, vielleicht ein Katalysator, der das alte Organisationsgefüge überwinden hilft. Und es ist Energie nötig; die alten Alchemisten hielten manchmal dasselbe Feuer 30 Jahre am Brennen, Tag und Nacht. Der »Grüne Löwe« war, konkret verstanden, ein Lösungsmittel, das neue Konstellationen ermöglichte.

Bei psychischen Wandlungsvorgängen ist das nicht anders: Das Wandlungsmedium ist die Beziehung. So ist auch in der Psychotherapie ein Medium notwendig, eine Technik, eine Theorie, vor allem aber eine Beziehung. C. G. Jung sprach vom Mercuriusbrunnen, in den beide, Therapeut und Klient, hineinsteigen und in dem sie beide baden müssen, wenn etwas Neues geschehen soll. Viel Energie ist nötig, auf beiden Seiten, und es wird notwendig, die Energiequellen des Unbewussten freizulegen. Dann werden andere archetypische Kräfte wirksam als bisher, und die Selbstheilungsten-

denz der Psyche kann zur Geltung kommen. Eine Neurose oder Psychosomatose ist energetisch ungünstig: Die Lebensenergie (Libido) fließt nicht frei, sondern ist an unbewusste »Komplexe« gebunden. Das Lösungsbad befreit dann und ermöglicht eine günstigere Konstellation.

Kommen wir zur Musik: Sie ist vermutlich aus rhythmischen oder melodischen Lauten entstanden, die einen solchen psychischen Klärungs- und Entwicklungsprozess begleiteten. Die Libido liebt den Rhythmus. Wir können das bei spielenden Kindern beobachten, vielleicht schon bei Tieren.¹⁰ Auch Melodien folgen einem Rhythmus, oft heben und senken sie sich wie unser Atem. Und was wir singen, können wir uns besser merken.

Entwicklungspsychologisch und kulturgeschichtlich hat Musik ursprünglich mit dem magischen Bereich zu tun – mit der alten Welt der Entsprechungen und des Analogiezaubers, die sich von der (späteren?) Welt des Mythos (des Sprechens, des »Ich«) unterscheidet. Es ist noch eine Welt, in der alle Dinge »beseelt« sind. Merkwürdigerweise ist die Sprache der Musik, obwohl viele sie offenbar verstehen, nicht übersetzbar:¹¹ Sie entspricht einer vorsprachlichen oder nichtsprachlichen Ordnung mentaler Vorgänge. Kinder (auch autistische Kinder) sind immer »musikalisch«, das heißt, sie sprechen auf Musik an, singen gern oder erzeugen interessante Geräusche. Ihre Neigung zur Musik ist Ausdruck davon, dass sie oft in einer magischen Welt leben, in der das Sprechen noch weniger wichtig oder problematisch ist. Wir tragen diese »Welt« auch in uns, als eine tiefere oder (um nicht zu werten) »andere« Ordnungsstruktur in unserer Psyche. Es gibt in ihr noch keinen Zeitbegriff und ein ganz anderes Zeitgefühl, das eher konkret ist und sich an Wiederholungen und Gleichzeitigem (Synchronizität) orientiert. Es ist die Schicht¹², in der wir »musikalisch« sind und die etwa für den Spracherwerb eine wichtige Voraussetzung bildet. Es ist die Schicht, aus der all die Ausdrucksbewegungen, die Modulationen unserer Stimme und so weiter stammen, die unser Reden begleiten. Und es ist auch die Schicht, die uns die Möglichkeit eigentlicher »Wandlungs«-Erlebnisse gibt. Deshalb ist Musik mit Ritus eng verbunden.

Wir finden Musik als Wandlungsmedium in allen Kulturen, bei allen rituellen Handlungen von den Steinzeitmenschen in Lascaux oder heute noch in Australien, vom Frühjahrszauber der Buschmänner bis hin zur Ostermesse im Petersdom. Es ist interessant und passt gut zum nicht-sprachlichen Charakter der musikalischen Ordnung, dass bei dieser Art Musik nicht geredet werden darf: sonst gelingen der Zauber und die Wandlung nicht. Beim Zaubern darf man nicht sprechen. Im alten Rom, als man den Göttern noch

Tiere opferte, wurde das ganze Opfer wertlos, wenn einer dabei aus Versehen etwas sagte, aber immer war Musik ein wichtiger Bestandteil des Rituals. Im alten Rom oder bei den Etruskern waren es Flötenspieler, und noch heute in der christlichen Messe ist es die Orgel (auch ein Flöteninstrument), die bei der Wandlung spielt: wenn nämlich Brot und Wein in den Leib Christi »gewandelt« werden.¹³

Die alten Schichten, die alten Strukturen, Erlebnis- und Denkformen in unserer Psyche sind nicht weniger wichtig oder wirksam als die neuen. Wir aktivieren und benutzen sie ständig, ohne es zu wissen. Wir können sogar sagen: Sie benutzen uns, denn unser Ich-Bewusstsein ist nur ein recht neuer und kleiner Teil dessen, was unsere Psyche ausmacht. Andererseits ist dies moderne Ich-Bewusstsein Träger so wichtiger Dinge wie Verantwortung, Ethik und Selbstverständnis und Freiheit der Entscheidung. Das Lösungsbild der Musik trägt zur Strukturierung auf einer unbewussten Ebene bei, es erleichtert den Fluss der Libido. Bessere Menschen werden wir dadurch allein nicht.

Geburt des Individuums: Bachs *Passacaglia c-moll*

Die *Passacaglia* war das entscheidende Stück im Orgelprogramm von Assisi. Es ist eine Musik der Wandlung. Das Stück hat zwei Teile: 1. einen zyklischen (die 20 = 10 Doppel-Variationen der *Passacaglia*) und 2. den linear-gerichteten der Fuge. *Passacaglia* ist eigentlich ein Tanz, ein ritueller Schreittanz, wie er auch noch in der christlichen Kirche bis ins Mittelalter geübt wurde, manchmal auf den Labyrinthen des Kirchenbodens, manchmal um den Altar herum, wie seinerzeit König David beim Tanz um die Bundeslade. Solche gemeinsamen Tänze gab es bei den antiken Wiedergeburtsmysterien, und in Griechenland gehören sie heute noch zu den großen Festen. Umtanzt wird der Altar, das Gefäß, die Bundeslade, der Thron als Bild für die Muttergöttin, auf deren Schoß der männliche Gott sitzt. Andere »weibliche« Symbole sind der Messkelch, der Gral, das Taufbecken (Rückkehr in das Ur-Ei des Anfangs) oder das alchemistische Gefäß.¹⁴

Das Thema wird in die Variationsform wie in ein Wandlungsgefäß hineingegeben. Es ist eine (insbesondere für den Spieler) atemberaubende Angelegenheit, eine Wandlung durch Energieanreicherung und vielfältige Umgestaltung des Materials wie beim alchemistischen Opus.

sozusagen erhitzt, gekocht, zerstückelt, gerinnt wieder, es wird mit etwas Neuem, das aber aus ihm selbst kommt, zusammengesetzt (= die *coniunctio* der Alchemisten, ein musikalischer Höhepunkt des Stücks in Variation 10, 11). Dann stirbt es gewissermaßen, immer noch »auf heißer Flamme« (*nigredo*). Die Musik verflüchtigt sich nach oben (Variation 14, 15), so wie bei den Alchemisten die Seele der zerkochten und zu Asche gewordenen Substanz nach oben entweicht. Dann aber kommt »Wasser« von oben, es findet eine Reinigung statt, der Orgelsatz wird, von oben nach unten, wieder aufgebaut (*albedo*), wieder belebt, befruchtet – und jetzt kann etwas Neues geschehen: Aus den »Wehen« von Variation 19 und 20 wird die Fuge geboren. Sie ist ein lebendiger Organismus, der sich durcharbeitet (*citrinitas*) bis zu einem letzten Höhepunkt (*rubedo*). Bei der »Geburt« der Fuge wird allerdings die zyklische Form der Variationen aufgebrochen, es ist ein »Zerbrechen des Gefäßes«: Vertreibung aus dem Paradies – und Schöpfungsakt.

Ich werde auf Analogien zwischen musikalischen und alchemistischen Strukturen in dieser Arbeit öfter zurückgreifen. C. G. Jung hatte als erster erkannt, dass man die Bildwelten der Alchemisten als Bild-Protokolle unbewusster Fantasien lesen kann. Psychische Strukturierungen, wie sie z. B. in Traumserien erlebbar und ablesbar sind, verlaufen oft nach Mustern und in Bildsymbolen, die denen der mittelalterlichen Alchemisten verblüffend ähneln. Bach oder Beethoven selber dürften von Alchemie wenig gewusst haben, doch das tut offenbar nichts zur Sache. Sie verfahren mit ihrem musikalischen Material nicht anders als der Alchemist mit seinen Substanzen – und sie strukturieren damit nicht nur ihre chemischen oder musikalischen Kompositionen, sondern auch ihre Psyche.

Das Ausgangsmaterial eines alchemistischen *opus*, die *prima materia*, wird in alten Texten gern als ein »Nichts«, ein gänzlich unbedeutendes Stückchen Materie beschrieben (*»in stercore inventur«*), in dem jedoch das spätere Gold bereits verborgen ist. Die Themen der großen »alchemistischen« Werke der Musik sind manchmal recht formlos, und sie werden im Prozess verzehrt. Extreme Beispiele sind Beethovens Klavierfugen in *op. 101* oder *106*. Das Thema der *Passacaglia* scheint auf den ersten Blick weniger geformt zu sein als andere Bach'sche Themen, daher ist es als *prima materia* gut geeignet. Es zeigt ein zu Bachs Zeit weit verbreitetes Schema. Das Thema einer *Passacaglia* des französischen Komponisten Raison, die Bach vermutlich gekannt hat, ist mit den ersten 4 Takten von Bachs Thema identisch. Seine Erweiterung auf 8 Takte ist allerdings einzigartig und zeigt einen ganz anderen Zugriff. Und wenn man das daraus gewonnene Stück Bachs kennt und vor

allem auch, was in der Fuge daraus entsteht, möchte man sagen, dass das Thema der *Passacaglia* nicht ein »Nichts« ist, sondern selber schon »Gold«. Dann füllt sich der Linienzug dieses schlichten Themas mit Erfahrung: Man hört den Aufstieg vom C zum G, man hört, wie diese Quinte umspielt wird, fast umworben wird und wie dann der Abstieg von dort oben schrittweise hinab führt bis ins ganz tiefe Register. Darin ist eine Tonsymbolik enthalten: Das musikalische Subjekt (ein Thema heißt in der Musiksprache der Bach-Zeit »subjectum«!) nimmt seinen Ausgang von der Tonika, dem Hier und Jetzt, wendet sich nach oben zum Heiland, der in der Quinte symbolisiert ist,¹⁵ und steigt dann hinab in den Urgrund. Damit ist schon in der Themengestalt das Drama ausgesprochen, um das es in der *Passacaglia* geht. Das Subjekt versichert sich des göttlichen Beistandes und steigt darauf ganz tief hinab, um sich verwandeln zu lassen. »Wolle die Wandlung«, sagt Rilke in den *Sonetten an Orpheus* 200 Jahre später, aber im gleichen Geist. Der Abstieg entspricht dem Untertauchen im Wasser der Taufe, dem Untertauchen im Mercurius-Bad der Alchemie. Hier tut der Grüne Löwe sein Werk. Das Stück stellt ein Opfern des Ich dar, gefasst im Ritual des Schreitanzes. In der Fuge wird dann das neue Individuum geboren.

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Thema fugatum' and features a complex, multi-voice texture in the upper staves with dense sixteenth-note patterns, while the lower staves have a simpler bass line. The second system shows the same texture simplifying into a clear, single-line melody in the upper staves, with the lower staves providing a steady accompaniment. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is common time.

Notenbeispiel 1: Die Geburt der Fuge aus den Wehen der letzten Variationen

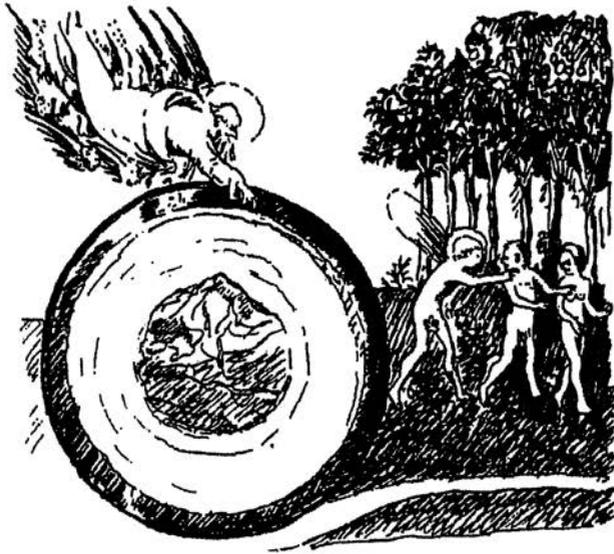


Abb. 4: Die Vertreibung aus dem Paradies, nach Giovanni di Paolo, ca. 1445

Die *Passacaglia* Bachs ist noch in einem anderen Sinne von außerordentlicher symbolischer Bedeutung. Das Stück hat eine Bruchstelle, in der aus der 20. Variation die Fuge geboren wird. Der erste Ton der Fuge ist im letzten Akkord der *Passacaglia* enthalten, doch sogleich nimmt die Fuge einen anderen Verlauf als die vorangegangenen Variationen. Es ist wie eine Befreiung. Dem Thema (es ist nur mehr die erste Hälfte des *Passacaglia*-Themas, d. h. der Abstieg ist beendet) gesellen sich zwei Kontrapunkte zu,



Notenbeispiel 2

und die Fuge moduliert, wie eine Fuge das eben macht, in die Dominante. Bald erklingt das Thema in weiter entfernten Tonarten, die Fuge geht ihre eigenen Wege. Damit ist der enge harmonische Kreis der Variationen aufgebrochen, es geht heraus aus der alten Ordnung. Bach gestaltet hier ein Paradox: Im Bild des alchemistischen *opus* wäre es die Geburt eines Homunculus, eines neuen lebenden, kindhaften Wesens in der Retorte und das gleichzeitige Zerschlagen dieses Gefäßes – wobei die Komposition jedoch

weitergeht; die Fuge ist eine andere Form von Gefäß. Wir erleben das Zerbrechen einer Form und die Geburt einer neuen Gestalt.¹⁶

Damit ist dieses Stück auch ein Ausdruck der Zeit des Umbruchs, in der Bach lebte, des Zerbrechens des »Gefäßes« der mittelalterlichen gefügten Ordnung und Weltanschauung und der Geburt des neuen, modernen Menschen, des Individuums, »hinaus« aus der zyklischen Welt in die lineare Zeit. Die neue Freiheit ist mit dem Zerbrechen der alten Geborgenheit erkaufte. Bach lebte einerseits noch in der Welt gesicherter, christlicher Vorstellungen und gefügter Ordnungen, andererseits war er schon Zeitgenosse der Aufklärung. Goethe, einer der neuen Zeit, hat die eigenartige Position Bachs auf der Schwelle der Zeit genau erkannt. Es ist überliefert, wie er Bachs Musik empfand: »Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben.«¹⁷

Die *Passacaglia* scheint diesen Schöpfungsakt zu schildern, sie enthält eine theologische Botschaft. Das Thema liegt von Anbeginn vor und teilt sich im Verlauf des Stückes allen Stimmen mit. Zuerst ist es nur das Fundament, dann wandert es zunehmend in andere Stimmlagen, und zuletzt durchflutet und durchpulst es alle vier Stimmen der Fuge. Diese Fuge ist wie ein erster Entwurf des neuen Menschen, in den sich der mittelalterliche Gott inkarniert – das ist seine eigentliche Geburt.¹⁸ Gott schenkt sich den Menschen (den Stimmen der Fuge) und nimmt dadurch individuelle Gestalt an. Der Mensch wird zum Medium für die Mitteilung und Bewusstwerdung Gottes.

Das bedeutet eine enorme Aufwertung des Menschen. Er hat auf einmal nicht mehr nur als Zaungast Anteil an den heiligen Ritualen und dem göttlichen Wandlungsgeschehen, sondern er wird zum Objekt und Subjekt der Menschwerdung Gottes. Es ist ein psychologischer Vorgang mit weitreichenden Konsequenzen. Der Mensch wird für die Vorstellung, die er sich von Gott macht, für sein eigenes Gottesbild selbst verantwortlich. Man kann sogar sagen, dass er eine gewisse Verantwortung für Gott selbst erhält.

Die großen Mystiker von Meister Eckehart bis zu Angelus Silesius haben diese Konsequenz der Inkarnation früh erkannt. In der jüdischen Kabbala dieser Zeit geht es in ähnlicher Weise um den Anteil des Menschen beim Schöpfungswerk. Es heißt dort, dass bei der Schöpfung die Schalen, die Gefäße des ersten Versuches zerbrochen sind und der Mensch nunmehr die Aufgabe habe, die Scherben, die als zerstreute, göttliche Funken herumliegen, zu sammeln, damit sie wieder zusammengesetzt werden können.¹⁹

Draußen

Heute leben wir draußen. Wir haben das Gefäß gesprengt wie der Homunculus in Goethes Faust. Es gibt keine Ordnung mehr, keinen Kulturkanon, keinen fest gefügten Ritus, der nicht hinterfragt werden könnte. Die Menschen früherer Zeit (sagen wir zum Beispiel vor 400 oder 500 Jahren) waren noch weitgehend mit ihren gesellschaftlichen Rollen identisch. In der gefügten mittelalterlichen Gesellschaft war die Werdegestalt jedes Menschen vorgezeichnet, und der Stand jedes Menschen war an seiner Kleidung abzulesen. Individualität war nicht gefragt, weil es sie mehr oder weniger noch gar nicht gab – abgesehen natürlich von wenigen Einzelnen, die dafür besonders begabt waren und auf fördernde Umstände stießen. Aus der inzwischen umfangreichen wissenschaftlichen Literatur über das Weltverständnis und das Alltagsleben jener Epochen, auch über das Leben der Frauen, entsteht der Eindruck, dass innerhalb der jeweiligen sozialen Strukturen das je Gleichartige überwiegt, dass herausragende Persönlichkeiten selten waren und auch sie eingebettet in ein ganz anderes Kontinuum von kultureller Sicherheit, als wir uns das heute vorstellen können. Es gab zum Beispiel die Frauen mit und ohne Haube, die verschiedenen Stände der Gesellschaft, ganz oben den König und den Bischof, und jeder war mit seiner Rolle identisch. Es ist eine eigenartige Vorstellung, aber offenbar gab es auch noch keine »Kinder« oder »Erwachsenen« im heutigen Sinne. Die Rituale des Kirchenjahres, die Sonntage, die zahlreichen Feiertage gaben dem täglichen Leben der Gemeinschaft eine feste Struktur.

Meine These ist, dass die vielfältigen Funktionen, die heutzutage zu unserem psychischen Leben gehören, in früheren Zeiten noch nicht im Seelenleben des Einzelnen beheimatet waren wie heute, sondern ursprünglich von der Natur, den Göttern, den Eltern, den verschiedenen sozialen Gruppen und Mitgliedern der Gesellschaft repräsentiert wurden. Erst nach und nach sind diese Funktionen als »Teilseelen« in das Individuum hineingewandert und machen jetzt das aus, was wir als unsere Psyche kennen. Oben wurde dieser Vorgang als die Zurücknahme von Projektionen bezeichnet. Die in frühen oder sog. traditionellen Kulturen noch belebte und vielfältig beseelte Natur verlor nach und nach ihre Seele und wurde zur bloßen Materie, auf der anderen Seite aber entstand eine zuerst kollektive, schließlich individuelle Psyche des Menschen.

Es ist natürlich eine neuzeitliche, psychologische Ausdrucksweise, bei der Art, wie Menschen früherer Zeiten in der Natur und in ihrer Gesellschaft leb-

ten und bewusst einen Teil des Ganzen bildeten, von »Projektion« zu sprechen. Der Begriff wurde ursprünglich von Sigmund Freud geprägt, um die Übertragungen eines Patienten auf den Analytiker zu beschreiben. Der Patient erlebt eigene Gefühle am anderen, am Analytiker, er wirft sie gewissermaßen aus sich hinaus und schiebt sie dem anderen zu. Ein Mensch der Frühzeit, der noch ganz in seiner Welt enthalten war, kann noch nicht viel projiziert haben, weil zum Begriff einer Projektion schon der einer Unterscheidung gehört. Eher werden jene Menschen in der Natur, in ihren Göttern oder in ihren sozialen Ordnungen etwas »erkannt« haben, was Teil ihrer selbst werden sollte. Ich werde den Begriff dennoch verwenden, weil er von heute aus gesehen einen Sinn macht. So verwendet ihn auch C. G. Jung, der in diesem Zusammenhang einräumt:

»Das Wort Projektion passt eigentlich schlecht, denn es ist nichts aus der Seele hinausgeworfen worden, sondern vielmehr ist die Psyche durch eine Reihe von Introjektionsakten zu der Komplexität geworden, als die wir sie heute kennen. Ihre Komplexität hat zugenommen, proportional zur Naturentgeisterung«. ²⁰

Das, was draußen war, lebt dann innen weiter, in der Psyche des Menschen, in seiner Gruppe, dann im einzelnen Individuum.

Bach lebte und wirkte am Ausgang des Mittelalters, in einer Zeit und einer Umgebung, die sehr von der langen Geschichte der abendländischen – und das heißt der christlichen – Psyche geprägt war. Bachs Musik ist ohne seine tiefe Gläubigkeit nicht zu verstehen. Daher möchte ich hier eine Bemerkung zur Geschichte der christlichen Psychologie einfügen, die später weiterentwickelt werden soll. Das »Reich, das nicht von dieser Welt ist«, hat tief in die Psyche der Menschen der Spätantike und des folgenden Jahrtausends hineingewirkt. Neben der Symbolik, die mit Inkarnation zu tun hat (der Gottesgeburt, seiner »Fleischwerdung« in dieser Welt und in jedem Menschen), ist hier die asketische Haltung hervorzuheben, welche die Christianisierung von Anfang an begleitete. Sie begann, in Nachfolge der jüdischen Fastenübungen, mit Heiligen, die abgeschieden auf hohen Säulen lebten, und Kirchenvätern, die ganz bewusst die äußere und innere Natur mit ihren heidnischen Göttern und Dämonen ablehnten und in strenger Askese die innere Wirklichkeit der christlichen Seele entwickelten. Diese Seele sollte rein sein, um Gott begegnen zu können. »Schmücke dich, o liebe Seele, lass die dunkle Sündenhöhle«, heißt ein bekannter Orgelchoral Bachs. Ein anschauliches