

**Lieder jenseits des Menschen.  
Das Konfliktfeld Musik – Religion – Glaube**

Herausgegeben von Annette Landau und Sandra Koch

Zürich: Kronos Verlag, 2002

Rezension von Wolfgang Marx

–1–

Die Wechselwirkung von Musik und Religion ist ein in unserem Kulturraum seit Jahrhunderten kontrovers diskutiertes Thema. Ist Religion (oder besser: die Ausübung von religiösen Ritualen) ohne Musik denkbar? Wie weit soll bzw. darf der Anteil von Musik an – und somit der Einfluss von Musik auf – diese(n) Rituale(n) gehen und wie kann/soll/darf diese Musik gestaltet sein? Die Debatten um eine „angemessene“ Kirchenmusik anlässlich des Konzils von Trient, Monteverdis Differenzierung von *prima* und *seconda pratica*, die barocken Kriterien zur Unterscheidung von Kirchenstil und Kammerstil, der Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts oder auch die kirchenmusikalischen Aussagen Pius' X. in seinem „Motu proprio“ aus dem Jahr 1903 markieren verschiedene Stadien dieser Auseinandersetzung, die auch in der Gegenwart weiterhin andauert.

–2–

Vom 4. bis zum 7. März 2001 trafen sich in der Musikhochschule Luzern Musikwissenschaftler, Theologen, Komponisten, Kulturwissenschaftler und andere Spezialisten zu einem Symposium unter dem Titel „Musik – Religion – Kirche. Ein Konfliktfeld“, um neue Wege der Aufarbeitung dieser Auseinandersetzung zu erproben. Zentrales Anliegen der Veranstalter war es nach den Worten der Herausgeberinnen, „*dass wir das Verhältnis zwischen Musik und den unterschiedlichen religiösen Institutionen kritisch angehen wollten und dass auch die unterschiedlichen Ebenen von Spiritualität über Ritus bis zu Kirche und Tempel zum Tragen kommen sollten.*“ (S. 7) Vierzehn der Beiträge dieser interdisziplinären Tagung werden im vorliegenden Band der Öffentlichkeit präsentiert. Eingrahmt werden sie von einleitenden Gedanken zum Thema von Anselm Gerhard sowie einem Resümee Michele Calellas.

Am Beginn steht David Kriegers *Ritual und Ritualisierung in Religion und Kultur*. Krieger beschreibt Rituale als Handlungen, die die Grenzen sozialer Ordnungen aufzeigen. Das Ritual stelle dabei einen Sonderfall kommunikativen Handelns dar, der heute nicht mehr nur als religiöses (oder auch säkulares) „Mittel zum Zweck“, sondern aus sich selbst heraus verstanden und untersucht werde. Obwohl Krieger nicht auf Musik eingeht (das Wort kommt in seinem Text nicht vor), stellt sein Beitrag doch eine gute Einführung dar, die ein zentrales Problem des Diskurses von Musik und Ritual bzw. Religion benennt: *„Ritualisierte Kommunikation ist nicht Äußerung oder Mitteilung einer Meinung oder Behauptung, die mit wissenschaftlichen Methoden verifiziert oder falsifiziert werden, sondern sie ist die Verkündigung einer 'absoluten' Wahrheit.“* (S. 18) Daraus lässt sich ableiten, dass Gläubige häufig die Rolle der Musik von einem grundsätzlich anderen Standpunkt aus bewerten als Wissenschaftler, da sie manche für Wissenschaftler erst noch zu beweisende Aspekte als gegeben annehmen und eventuell die funktionale Rolle von Musik stärker in den Mittelpunkt stellen (während die Position eines „gläubigen Wissenschaftlers“ schwer bestimmbar erscheint). Die Lektüre von Kriegers Text lenkt das Interesse des Leser jedenfalls besonders auf diese Frage, auf die in der Folge sehr unterschiedliche Antworten gegeben werden.

Im ersten Teil des Bandes findet sich eine Reihe von Beiträgen, die der Musikpraxis in nichtchristlichen Religionen gewidmet sind. Den Anfang macht Ivo Meyers *'Zu Liedern sind mir deine Gesetze geworden'. Biblische Texte und Musik*. Der Titel ist insofern etwas weit gefasst, als Meyer speziell der Bedeutung von Musik im Alten Testament nachgeht. Musik kann demnach indirekt anklingen, etwa wenn Jeremia kommendes Unheil im Versmaß eines Klagelieds verkündet. Häufig werden der Musik auch besondere Kräfte zugeschrieben – bekanntestes Beispiel ist hier wohl der Effekt der „Posaunen“ von Jericho, aber auch die „musiktherapeutische“ Wirkung von Davids Harfenspiel auf König Saul. Die Psalmen fordern andererseits vielfach zum Singen und Musizieren auf (und sind vermutlich auch selbst gesanglich rezitiert worden). Abschließend reflektiert Meyer über die Beschreibung der metaphysischen Kraft der Musik in neuerer Dichtung und kommt dabei auch auf Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“ zu sprechen, welchem die Titelzeile des Bandes entnommen ist: *„es sind noch Lieder zu singen jenseits des Menschen“*.

Nach dieser Einführung in die jüdisch-alttestamentliche Tradition beschreibt Heidi Zimmermann *Rabbinische Autoritäten und die Musik der Synagoge*. Auch in Mittelalter und Neuzeit wurde und wird im Judentum das Gotteslob vorrangig musikalisch artikuliert. Aber es sei – und dies ist eine wesentliche Erkenntnis auch zur Ergänzung von Meyers Beitrag – niemals explizit von „Musik“ die Rede; ein kollektiver Oberbegriff „Musik“ zur Bezeichnung ritueller musikalischer Äußerungen existiere nicht. Zudem gäbe es auch keine Trennung von „geistlicher“ und „weltlicher“ Musik, da für einen orthodoxen Juden letztlich alle Bereiche des Lebens religiös geprägt seien. Diese Musik war demnach nicht vorrangig „Musik“, sondern stets primär Gotteslob. Anstelle eines Terminus „Musik“ werden meist „Ausführungsanweisungen“ wie Singen, Jubeln, Lobpreisen etc. verwendet. Zimmermann beschreibt anschaulich, wie die Liturgie der Synagoge, die über viele Jahrhunderte ausschließlich auf gesungener Rezitation beruhte, im Westeuropa der Neuzeit durch die Übernahme von Elementen aus der christlichen Umgebung allmählich ergänzt wurde – etwa durch die Einbeziehung mehrstimmiger Chorwerke oder den Einbau von Orgeln in viele Synagogen des 19. und 20. Jahrhunderts.

Wie aus Issam El-Mallahs Beitrag *Musik im Islam* hervorgeht, spielt Musik auch in dieser Religion eine gleichermaßen zentrale wie nachgeordnete Rolle: El-Mallah beschreibt u.a. spezielle, streng kodifizierte Stile des musikalischen Koranvortrags, die wie im Judentum nie als „Musik“ bezeichnet werden. Gleiches gilt etwa für den Gebetsruf des Muezzins. Ebenfalls eine Analogie zum Judentum (wie auch zum Christentum) stellen die von ihm beschriebenen Kontroversen dar, die aus besonders kunstvollen Varianten dieses Koranvortrags resultieren: Diese werden von vielen Theologen verurteilt, weil sie die Aufmerksamkeit der Hörer eher auf den Vortragsstil als auf den Text hinleiten und so von der religiösen Aussage ablenken.

Den Abschluss der „Schau über den Tellerrand“ in Richtung auf die musikalischen Erfahrungen nichtchristlicher Religionen bildet Matthias Stöcklis Beitrag *Konkurrierende religiöse und musikalische Praktiken der Maya-Nachfahren Guatemalas*. Er beschreibt, wie Musik in doppelter Hinsicht als Mittler zwischen sozial und kulturell gegensätzlichen Gruppen dienen kann: Die im Gefolge der spanischen Conquista nach Mittelamerika gekommenen Missionare versuchten, die indigene Musik der Mayas zu nutzen, um mit ihrer Hilfe christliche Inhalte leichter vermitteln zu können. Dies gelang zu einem

gewissen Grade, doch konnten die Mayas und ihre Nachfahren diese Musik gleichzeitig nutzen, um Elemente ihrer alten Religion (wie etwa den Glauben an eine Geisterwelt) zu bewahren und zu überliefern. Stöckli kann zeigen, wie diese Elemente noch heute in musikalischen Praktiken (etwa bei Dorffesten) ihren Niederschlag finden.

–8–

*Liturgische Musik zwischen Entfaltung und Askese vom 12. bis zum 18. Jahrhundert* ist der Titel von Jürg Stenzls Beitrag, der – wie der Autor einleitend anmerkt – ursprünglich unter dem polemisch-kontroversen Titel „Kirchen als Musikverhinderinnen“ geplant war. Schnell wird jedoch klar, dass diese Zeile eher im Sinne einer rhetorischen Frage zu verstehen ist: Stenzls Kernthese lautet, dass in jedem Stadium der kirchenmusikalischen Entwicklung zwei gegenläufige Tendenzen nebeneinander bestanden haben. Diese Tendenzen fasst er unter den Stichworten „Askese/Reduktion“ und „Entfaltung/Ausweitung“ zusammen. Zunächst beschreibt er, dass mittelalterliche geistliche Gesänge – ähnlich wie moslemische oder jüdische religiöse Musikpraktiken – nicht primär als „Musik“ aufgefasst wurden: *„Solange der Primat der liturgischen Texte ausser Frage steht und 'Musikalisches' als Vortragsmodus des Textes fungiert, stand die Musik ausser Diskussion.“* (S. 80). Sodann diskutiert Stenzl drei Beispiele von historisch parallel verlaufenden, inhaltlich aber gegensätzlichen Entwicklungen im Sinne seiner beiden Grundkonzepte: die bewusste Vereinfachung des Repertoires durch die Zisterzienser im 12. Jahrhundert, während andernorts zugleich die melismatische Mehrstimmigkeit der Saint Martial-Schule aufblühte; die ebenfalls vereinfachten reformatorischen Gemeindegesänge im Gefolge Zwinglis und Calvins im Gegensatz zur lutherischen und vor allem katholischen Mehrstimmigkeit (wie etwa den Imitations- und Parodiemessen des 16. Jahrhunderts) und schließlich den weithin unbekanntem, ebenfalls sehr einfach gehaltenen neogallikanischen Choral (der vom späten 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts existierte) im Gegensatz zur weit besser bekannten und heute regelmäßig aufgeführten konzertanten Kirchenmusik eines Bach, Fux, Vivaldi oder anderen. Nachdem Stenzl überzeugend aufgezeigt hat, dass dem üblicherweise vorrangig betonten Streben nach Reduktion und Askese stets auch Tendenzen zur Ausweitung oder Entfaltung gegenüberstehen, kommt er zu dem Schluss, dass das Thema des Symposiums eigentlich ein anderes sein müsste:

„Es könnte sein, dass das 'Konfliktfeld' heute nicht zwischen den Polen Reduktion und Ausweitung liegt, mehr noch, dass es heute gerade kein 'Konfliktfeld' gibt, sondern vornehmlich klar Getrenntes, das weitgehend konfliktfrei nebeneinander besteht: Kunstkirchenmusik fürs Konzert, für Oster-, Pfingst- und Sommerfestspiele zur Förderung des Tourismus und zur Befriedigung geistlicher Bedürfnisse und vor allem für den Umsatz der Musikindustrie auf der einen Seite. Ob Hildegard von Bingen oder Bach, Arvo Pärt oder Cross-Over, ist nicht von primärer Bedeutung – jedem das Seine. Auf der anderen Seite eine kirchenmusikalische Praxis, bei der nicht ästhetische, kommerzielle, sondern – hoffentlich – spirituelle, seelsorgerische Kriterien und jede Menge institutionalisierter Traditionalismen zählen, die [...] 'Idealisierung kompositionstechnischer Standards von gestern'.“ (S. 103-4)

Stenzl überträgt die Dialektik von Gebrauchsmusik und Darbietungsmusik damit auf den geistlichen Bereich und stellt sie über die stets rein funktionell begründeten historischen Entwicklungen, die er zuvor dargelegt hat. Es handelt sich hier um einen der zentralen Aufsätze des Bandes mit einer hohen Abstraktionstiefe.

–9–

Eine mehr ins historische Detail gerichtete Studie legt Therese Bruggisser-Lanker mit ihrem Beitrag *Kirchenmusik zwischen barocker Religiosität und politischer Repräsentation. Die Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts im Stift Beromünster* vor. Anhand von Quellen der Stiftsbibliothek (Musikhandschriften, Rechnungsbücher u.a.) strebt die Autorin die Darlegung einiger „grundsätzlicher Perspektiven einer Kirchenmusikgeschichte des barocken Kulturraums der Schweiz zwischen dem Konzil von Trient und der Französischen Revolution“ (S. 107) an. Es finden sich neben Kompositionen lokaler Größen auch Werke hochrangiger Komponisten vor allem aus dem süddeutschen und italienischen Raum (darunter auch zwei Komponistinnen). Als ein wichtiges Ergebnis ihrer Studie nennt Bruggisser-Lanker den Nachweis der Existenz verschiedener Stilebenen nebeneinander – so wurden zumindest in Orten, die nicht als Zentrum der Musikkultur bezeichnet werden können, neben hochrangigen Kompositionen auch eher qualitativ nachrangige von lokalen Komponisten aufgeführt. Dieses Ergebnis ist nunmehr gut im Detail belegt, in seiner Aussage allerdings nicht wirklich überraschend.

Nach den historischen Exkursen folgen einige Reflexionen über das Verhältnis von Musik und Religion in der Gegenwart. Der Theologe Dietrich Wiederkehr thematisiert *Weltliches in geistlicher Musik – Geistliches in weltlicher Musik. Die Kirche zwischen Berührungsangst und Berührungslust*. Seine Kernthese ist, dass geistliche Musik nicht nur geistlich, sondern auch weltlich gehört und interpretiert wird, während weltliche Musik häufig ebenso geistliche Implikationen enthalten kann. Als Beispiel für ersteres dient Wiederkehr ein Duett aus Bachs Kantate BWV 67 mit einer anschließenden Chorszene, in der die Beruhigung eines Tumults und zugleich eines „seelischen Sturms“ geschildert wird: *„Es ist zwar Musik des christlichen Glaubens, aber auch weiter und offener religiöse Musik, und noch weiter ist sie menschliche Musik; weltliche, auch weltgeschichtliche und seelengeschichtliche Musik“* (S. 135). Die Leistung der Musik sei es dabei vor allem, auf der Basis eines genuin christlichen Texts eine allgemeinsprachliche Aussage zu formulieren:

*„Der biblische Text von Jesus und der Gemeinde kann auch allgemein religiös, ja auch allgemein menschlich gelesen werden. Es ist vor allem die Eigensprachlichkeit der Musik, die diese aus dem Besitzanspruch des christlichen und biblischen Textes befreit [...]. Man kann die Osterkantate christologisch hören und empfinden, man kann sie aber auch – ohne sie zu sprengen – anthropologisch und soteriologisch (heilsbedeutsam und heilszusagend) hören und verstehen. Das heisst: als eine Sprache für die allgemeine menschliche Suche nach Frieden aus der Angst“* (S. 136).

Für Wiederkehr liegt in dieser Generalisierung der Aussage von Kirchenmusik ein Gewinn auch für die Kirche: Sie kann aus den Hörerfahrungen von Nichtchristen lernen und neue Sichtweisen extrahieren.

Ein Beispiel für eine geistliche Deutung einer weltlichen Komposition bildet laut Wiederkehr das Finale des vierten Akts aus Mozarts *„Le Nozze di Figaro“*, in dem die Gräfin dem Grafen schließlich verzeiht. Die *„seelische, zwischenmenschliche und religiöse Dramatik von Schuld, Gerechtigkeit, Vergebungsbedürfnis und -gewährung erlangt in Mozarts Finale eine musikdramatische Dichte, wie sie die Sprache eines Kyrie oder eines lutherischen Kirchentextes kaum erreicht“* (S. 140).

Wiederkehrs Position ist die eines liberalen Theologen, der Musik auch aus ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten heraus zu verstehen versucht und sie nicht ausschließlich als funktionalisiertes „Transportmittel“ geistlicher Inhalte begreift. Damit spiegelt er zugleich den grundsätzlichen Dissens zwischen „aufgeklärten“ Rationalisten und der religiösen Orthodoxie wider, wie er heute in allen Religionen zu finden ist: Für einen Traditionalisten wäre eine andere als die orthodoxe Deutung vielleicht denkbar, aber irrelevant, da der Glaube alles andere beherrscht. Es bleibt auf der anderen Seite die Frage, ob ein Christentum, das sich in gleicher Weise auf Mozarts Opernfinale wie auf Bachs Kantaten beruft, nicht eher eine Art Humanismus ist, der wohl auf der christlichen Ethik gründen mag, letztlich aber doch ohne die christlichen Rituale auskäme und die Musik eher unter vorrangig ästhetischen Kriterien rezipiert.

Andreas Marti untersucht *Theologie und Ästhetik kirchlicher Gebrauchsmusik*, indem er die Wechselbeziehungen der fünf in diesem Titel vorkommenden Begriffe (Musik, Theologie, Ästhetik, Gebrauch und Kirche) reflektiert. Demnach habe geistliche Musik eine Verweisfunktion über sich selbst hinaus auf ein „unverfügbares Unbedingtes“ (S. 145), ohne dabei selbst zum heiligen Objekt zu werden. In der Konsequenz wäre für Marti letztlich eine Abwendung von der „Gebrauchsmusik“ zugunsten einer Konzentration auf „Hochqualitatives“ ideal (ohne dass dessen Kriterien näher reflektiert werden), da nur „Kunst im strengeren Sinne“ (S. 149) den nötigen Verweischarakter habe, um eine übergeordnete theologische Funktion erfüllen zu können:

*„Also nur noch Johann Sebastian Bach – und daneben von Johann Gottfried Walther nur eine ganz kleine strenge Auswahl, nur Willy Burkhard – und nicht seine Epigonen, nur echte Gregorianik – und keine neogregorianischen Antiphönchen, aus dem Gesangbuch Genfer Psalter, Paul Gerhardt, Christian Fürchtegott Gellert und Kurt Marti – und dafür die verstaubten Erweckungslieder weglassen, und mit den Konfirmanden nur Sting und Queen und Michael Jackson, vielleicht auch noch Paul Simon und Peter Janssens – und keine halbkratzigen Arrangements von 'Danke' und 'Laudato si'.“ (S. 150)*

Marti gibt allerdings zu, dass dies eine Idealvorstellung ist und auch er selbst als Kirchenmusiker in der Praxis ständig Kompromisse machen muss. Interessant bleibt jedoch, dass hier ein Kirchenmusiker die geistliche Funktion von Musik gerade nicht in ihrer Unterordnung unter den Text (und damit zugleich in ihrer Vereinfachung, der „Askese“ Stenzls) verwirklicht sieht, sondern gerade umgekehrt auf der Basis der klassisch-romantischen Musikästhetik den Kunstcharakter der Musik als zentrale Voraussetzung für die Erfüllung einer geistlichen Funktion (verkörpert im „Verweischarakter“) postuliert. Er setzt dabei allerdings eine gänzlich andersartige Rezeptionshaltung des „gewöhnlichen Gläubigen“ voraus, die mit der eines Konzertbesuchers identisch sein müsste. Hier könnten die Probleme dieser Position liegen – ein Konzertbesucher muss ein bestimmtes Vorwissen und umfangreiche Hörerfahrungen mitbringen, um zu einer adäquaten Rezeption in der Lage zu sein. Diese Voraussetzungen dürften die meisten Gottesdienstbesucher nicht erfüllen, und es ist fraglich, ob man es zu einer notwendigen Voraussetzung der Rezeption religiöser oder gar liturgischer Musik erheben sollte.

–14–

Dieter Schnebels „Missa Brevis“ steht im Mittelpunkt zweier Texte. Klaus Röhrling versucht in *Neue Musik und Liturgie* zu belegen, dass Schnebels Messfassung eine Erneuerung der Liturgie darstellt, wie sie notwendig sei, um Liturgie am Leben zu erhalten (diese These konzentriert er im Schlagwort „Kontinuität durch Diskontinuität“). Dafür stehe die parallele Verwendung mehrerer Sprachen (neben Deutsch u.a. Hebräisch, Griechisch und Russisch) oder das allmähliche Herauskristallisieren von Worten und Ausrufen aus unsemantisierten Lauten. So sei diese Messe eine „neue Form“ der Liturgie, die durch ihre andersgeartete Struktur die herkömmliche Liturgie allerdings in Frage stelle. Hier wäre die gleiche kritische Frage zu stellen wie im vorigen Falle: Kann Kunstmusik mit ihren spezifischen ästhetischen Anforderungen liturgische Funktionen erfüllen? Noch im Barockzeitalter war dies aufgrund der andersgearteten Ästhetik unproblematisch, doch dürfte Gleiches heute nicht mehr ohne weiteres postulierbar sein. In diese Richtung geht auch die Kritik, die Michele Calella in seiner Schlussbetrachtung an Röhrlings Beitrag äußert: Können ästhetische und pastoral-theologische Kriterien vermischt werden?

Im Anschluss an Röhrings Ausführungen gibt Dieter Schnebel selbst einige Erläuterungen zu seiner Komposition (*Heilig, heilig, heilig – schrecklich! Erwägungen zu sakraler Musik*), dabei vorwiegend aus einem Interview zitierend, das Klaus Angermann mit ihm führte. Neben interessanten Details zur Kompositionstechnik erläutert Schnebel darin seine Rolle als „politischer Theologe“ und „politischer Komponist“, der besonderen Wert auf die in verschiedenen Sprachen vorgetragene Bitte um Frieden legt.

Thüring Bräm ist Jurymitglied des Kompositionswettbewerbs „Musique sacrée“, der seit 1985 alle zwei Jahre in Fribourg abgehalten wird. In seinem Beitrag (*Spiritualität und der zeitgenössische Komponist*) beschreibt er, wie Spiritualität konkret in einer Komposition Ausdruck finden kann – wenn sich etwa in einem Orgelstück kleinteilige Motive immer weiter verdichten und dabei in der Tonhöhe aufsteigen. Abschließend zieht er ein Fazit seiner Erfahrungen aus der Wettbewerbsarbeit, das unter anderem folgende, die Probleme der vorangehenden Beiträge berührende Zeilen enthält:

*„Es grenzt an die Quadratur des Kreises, heute liturgisch verbindliche und gleichzeitig künstlerisch sinnvolle Musik schreiben zu wollen, sofern die Forderung nach Zugänglichkeit für die Masse die Hauptforderung ist. Eine Musik, die einen Zugang zur Transzendenz herstellt, verliert ihre Mehrdeutigkeit, wenn sie allen zugänglich ist.“ (S. 188)*

Bräms „Zugang zur Transzendenz“ kann Martis „Verweischarakter“ an die Seite gestellt werden. Selbst wenn man aber zugestehen will, dass „liturgisch verbindliche“ Musik nicht zugleich „künstlerisch sinnvoll“ sein kann, heißt dies ebenso, dass heute keine liturgische oder gar geistliche Musik mehr möglich ist? Kann Musik nur entweder „massenkompatibel“ sein oder aber den notwendigen Grad an Transzendenz bzw. Verweischarakter erzielen, nicht jedoch beides? Und was ist per se negativ an Massenkompatibilität? Sollte es das Ziel von liturgischer Musik und damit von Religion sein, sich vorrangig an eine Elite zu wenden? Die Erfahrungen mit „ungeschulten“ Hörern (d.h. Hörern, die sich nicht auf professioneller Ebene mit Musik beschäftigen, also die Mehrheit der Gemeindeglieder) bestätigen eher die gegenteilige Position; viele heutige Gottesdienstbesucher lassen sich etwa von Kirchentagsliedern einfacherer Machart durchaus mitreißen und würden ihnen sicher auch ausreichenden „Transzendenzcharakter“ zubilligen. Einmal mehr stellt sich hier die Frage, ob ein auf der klassisch-romantischen

Musikästhetik beruhendes Musikverständnis den einzig möglichen bzw. sinnvollen Zugang zu diesem Problem darstellt. Die Grundfrage des Symposiums ist ja nicht die nach der Verknüpfung von Kunstmusik (oder, noch weiter zugespitzt, Musik der Avantgarde) und Religion/Glaube, sondern sie zielt (zumindest in der Formulierung) auf Musik generell ab.

–17–

Dagmar Hoffmann-Axhelm ist Musikwissenschaftlerin und Psychotherapeutin. In ihrem Beitrag *'Es mag sein, dass nicht alle Musiker an Gott glauben; an Bach jedoch alle'. Über einige Zusammenhänge zwischen Musik und Andacht* spürt sie der Wirkung nach, die Bachs Musik nach ihrer Auffassung bis heute auf die meisten Hörer ausübt. Dabei bezieht sie sich auf eine Theorie Oswald Wieners zum Phänomen „Andacht“ (mit der sie die Wirkung der Musik Bachs assoziiert). Danach stellt sich die stärkste Ergriffenheit dann ein, wenn ein vertrautes Schema durch ein Ereignis gestört wird, das unvertraut ist, aber noch unter das Schema subsumiert werden kann. Weiterhin sei Ergriffenheit die Summe von „Objektstruktur“ und „naiver Komponente“ (oder Gefühlsbewegung), wobei letzteres gewöhnlich nicht analysiert werde. Die Autorin vergleicht nun die Ergriffenheit bei der Rezeption bachscher Musik mit der Ergriffenheit von Babys, wie sie von der psychologischen Forschung beschrieben wird: Sie beruhe auf der nonverbalen Rezeption einer Fülle von Empfindungen, die schier überwältigend sei. Grundlage dieser Art von Erfahrung sei die Stille; beim Spracherwerb werde diese spezielle Rezeptionsfähigkeit verdrängt, unbewusst sehnen wir alle uns jedoch nach ihr zurück. Bachs Musik biete nun einen Zugang zu dieser versunkenen Welt des Kleinkinds:

*„Bachs Musik trifft uns auf der naiven, präverbalen Ebene dort ganz elementar, wo diese Polaritäten ihre emotionale Heimat haben – in frühen, die Persönlichkeit prägenden Erfahrungen von Macht und Ohnmacht, Leben und Sterben, Geborgenheit und Einsamkeit – in Erfahrungen also, die als vorsprachliche Mitgift in jedem Menschen vorhanden sind.“ (S. 198)*

Als Beispiel nennt die Autorin ihr frühestes persönliches musikalisches Andachtserlebnis: die Wirkung einer Arie aus Bachs Johannespassion, gehört im Alter von etwa vier Jahren. In der Analyse der „naiven Sphäre“ dieser Musik benennt sie als wesentliche Elemente die Klangfarbe des Knabenalts, der in der betreffenden Aufnahme sang, sowie den Gegensatz von Licht und Schatten, wie er in den A- und B-Teilen der Arie

symbolisiert sei. Im Vergleich zu Bräms Analyse sind ihre Anmerkungen allerdings eher unpräzise und teilweise hinterfragbar – bedeuten sie etwa, dass Bachs Arie ihre volle Wirkung nur bei der Interpretation durch einen Knabenalt entfalten kann? Und ist nicht jede Da capo-Arie durch den Gegensatz von A- und B-Teil charakterisiert? Keine ihrer Anmerkungen gibt einen Hinweis darauf, warum gerade Bachs Musik (geschweige denn gerade diese Arie) eine besondere Wirkung entfalte. Zudem trifft ein weiterer Kritikpunkt Michele Calellas zu: Er vermutet, dass die Auswahl der Musik Bachs als „Paradigma der Andacht“ aus der Sozialisation einer „bildungsbürgerlichen protestantischen Deutschen des späten 20. Jahrhunderts“ ableitbar sein könnte. Ein Mitglied eines anderen Kulturraums würde eventuell ganz andere Stile und Musikstücke als „andachtsfördernd“ benennen, während Bachs Musik keinerlei Ergriffenheit hervorrufen könnte. Derartige Fragen lassen sich nicht mittels theoretischer Reflexion, sondern eher durch musikethnologische und -psychologische Feldforschung beantworten.

–18–

Peter Niklas Wilsons Beitrag mit dem Titel *'Das ekstatische Werkzeug einer himmlischen Verzückung'. Improvisation und Transzendenz Erfahrung* ist (abgesehen von Calellas Schlussbemerkungen) der letzte des Bandes. Wilson beschreibt Improvisation als eine Grenzerfahrung, die häufig eine spirituelle Aura erzeuge. Die dabei vorherrschende spezielle Zeitwahrnehmung entspräche dem, was Mircea Eliade als „Wesen des Religiösen“ beschreibe: eine Erfahrung des Fließens und der Ganzheitlichkeit. Allerdings sei diese „Schwellenerfahrung“, der „Flow“ nicht auf das Improvisieren beschränkt, sondern finde sich auch in anderen „zweckfreien, nicht alltagspraktischen“ Gebieten wie etwa dem Bergsteigen. Dennoch sieht Wilson in der religiösen Komponente eine wesentliche Parallele zur Improvisation. Dabei sei kollektives Improvisieren „magischer“ als individuelles – das Aufgehen in der Gruppe bewirke eine „Entsubjektivierung“. Dieses Element sei im Verlauf der (Musik-)Geschichte unseres Kulturraums allerdings weitgehend verloren gegangen – und deshalb heute umso mehr *„eine Form der Interaktion, die aus dem Alltag hierarchischer, zweckgebundener Kommunikation hinausführt und somit die Aura des Transzendenten erlangt“* (S. 214). So lasse sich die Improvisation als *„spirituelle Praxis einer säkularen Gesellschaft“* (S. 214) und damit in gewissem Sinne auch als religiöse Erfahrung, als „heilig“ beschreiben. Allerdings ist anzumerken, dass diese Erfahrung dennoch weniger mit institutionalisierter Religion oder mit konkreten Glaubensinhalten zu tun hat als mit individueller, etwa auch durch Meditation erzielbarer Transzendenz Erfahrung. Insofern bewegt sich dieser Beitrag auf

einer anderen Ebene als die übrigen Texte des Bandes, allenfalls zu Dagmar Hoffmann-Axhelms quasi-meditativer Grenzerfahrung in Reminiszenz an die frühkindliche „Andachtsempfindung“ lassen sich Verbindungslinien knüpfen.

–19–

Gerade die in den beiden letzten Texten angesprochenen Probleme weisen auf musikwissenschaftliche Forschungsbereiche hin, die im Symposium keinen Niederschlag gefunden haben: Für die Untersuchung des Zusammenhangs von Musik und Religion wäre es hilfreich, auch Musikpsychologen und Musiksoziologen heranzuziehen, um die in diesen Bereichen durchaus vorhandenen Theorien zu jener Wechselbeziehung von Musik, Trance, Grenz- und Kollektiverfahrung näher zu beleuchten, die oft mit religiösen Zeremonien einhergeht. Ferner könnte auch ein gezielter musikethnologischer Vergleich der religiösen Musikstile verschiedener Kulturen hilfreich sein. Ein Blick von außen auf die eigene Kultur macht häufig klar, dass viele Thesen und Phänomene keineswegs universal gültig, sondern vielmehr kulturell und sozial bedingt sind (so wäre etwa Hoffmann-Axhelms These der universellen Wirkung der Musik Bachs nur durch einen interkulturellen Test zu belegen). Als außerordentlich hilfreich erweist sich hier der einleitende Blick auf außerchristliche Religionen, speziell auf das Judentum und den Islam. In diesen Texten wird die (auch im Christentum) ursprüngliche Hierarchisierung von Musik als ein dem Text untergeordnetes und meist gar nicht als Musik wahrgenommenes bzw. als solche bezeichnetes Phänomen klar herausgestellt, während die meisten Historischen Musikwissenschaftler und auch viele der Theologen von der anderen Seite der zentralen „Wasserscheide“ der westeuropäischen Musikgeschichte her argumentieren – der klassisch-romantischen Musikästhetik mit dem zentralen Element der Eigengesetzlichkeit und der Funktionslosigkeit der Musik. Dieser Auffassung zufolge kann Musik sich nicht unmittelbar dem Text unterordnen (dann wäre sie keine Kunstmusik mehr), sondern darf ihre prinzipielle Autonomie allenfalls in einer „Transzendenz“, einem „Verweischarakter“ auf eine höhere Ebene hin aufgehen lassen. Röhrlings und Martis Anmerkungen, dass liturgische Musik und Kunstmusik sich prinzipiell ausschließen bzw. dass Kunstmusik dennoch die bessere (weil lebendigere und „neuere“) liturgische Musik sei, werden mehr oder weniger in den Raum gestellt – doch die zentrale Frage bleibt, warum dies überhaupt der Fall sein soll und was denn der Nachteil von „massenkompatibler“ oder „funktionaler“ Musik als Bestandteil der Liturgie ist.

Der Band enthält eine Reihe außerordentlich interessanter und informativer Beiträge (vorrangig seien hier die Aufsätze Zimmermanns, Stenzls, Wiederkehers, Martis und Bräms genannt). Sein besonderer Wert entfaltet sich jedoch vor allem beim Vergleich der Texte, der die Vielfalt der Probleme des „Konfliktfelds Musik – Religion – Glaube“ und die höchst unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zu ihrer Bearbeitung aufzeigt. Eine abschließende „Klärung“ der Probleme ist natürlich nicht zu erwarten, doch macht insbesondere diese Vielfalt die Lektüre zu einer höchst lohnenden Erfahrung.