

Dorothee Bauer

Eschato-phonie

Von der eschatologischen Dimension der Musik

ABSTRACT 

Der Musik wird gemeinhin eine zeittranszendierende, in „andere Welten“ entrückende Wirkung zugeschrieben. Aus musikästhetischer und theologischer Perspektive reflektiert der Beitrag Interferenzen zwischen Musik und Eschatologie. Ausgehend von der mittelalterlichen Vorstellung einer Engelsmusik wird erstens die Verbindung von himmlischer und irdischer Liturgie beleuchtet. Der auf Metaphern und Bilder verwiesenen theologischen Sprache wird zweitens die Musik als nonverbales Medium, das sich Unaussprechlichem annähert, gegenübergestellt. Konkretisierend wird drittens in die Musikästhetik des bedeutenden Komponisten Olivier Messiaen (1908–1992) eingeführt, dessen klingende Jenseitsvisionen schon hier wirkungsästhetisch einen „Durchbruch“ ins Jenseits versuchen. Der Beitrag konkludiert mit der These, dass die für das Christentum charakteristische, nicht einseitig aufzulösende eschatologische Spannung zwischen bereits hier anfanghaft erfahrbarer Gnadenwirklichkeit und noch ausstehender Vollendung, zwischen voraushörendem Einstimmen und Entzogenheit, auch in der Musik durchtönt.


Eschato-phony. The eschatological dimension of music

Music is said to transcend time and transport us into “other worlds”. This article explores the interference between music and eschatology from musical-aesthetic and theological perspectives. Medieval depictions of angel concerts serve as the starting point to trace a connection between heavenly and earthly liturgy. The theological language of metaphors and images will then be contrasted

with music as a non-verbal medium that seeks to communicate the ineffable. For further reflection, the musical aesthetics of the famous composer Olivier Messiaen (1908–1992) are presented. His colourful music attempts a “break-through” towards the beyond. Finally, this article proposes the thesis that the eschatological tension between the reality of salvation that can already be experienced in lifetime and the still pending fulfilment, between anticipation of heavenly harmonies and deprivation, can also be accessed through music.

| BIOGRAPHY

Dorothee Bauer ist Post Doc-Assistentin am Lehrstuhl für Dogmatik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien. Sie hat in Freiburg i. Br. und Wien Musik (Violoncello) und Theologie studiert. Ihre Doktorarbeit über den Komponisten Olivier Messiaen wurde mehrfach ausgezeichnet.

ORCID  0009-0005-2962-206X

E-Mail: dorothee.bauer(at)univie.ac.at

| KEY WORDS

Musikästhetik; himmlische Liturgie; Engelsmusik; Hermeneutik eschatologischer Aussagen; Olivier Messiaen; eschatologischer Vorbehalt
musical aesthetics; heavenly liturgy; angel concerts; hermeneutics of eschatological propositions; Olivier Messiaen; eschatological reserve

Die Musik müsse, so Gustav Mahler, „immer ein Sehnen enthalten, ein Sehnen über die Dinge dieser Welt hinaus“ (Killian 1984, 138). In seiner dritten Sinfonie, die sich von einer Beschreibung der Schöpfung bis hin zur Apotheose der göttlichen Liebe aufschwingt, lädt er seine Zuhörer:innen gar auf eine Reise ein durch eine „Pforte, die in die ‚andere Welt‘ hinein-führt; die Welt, in der die Dinge nicht durch Zeit und Ort auseinander-fallen“ (Blaukopf 1982, 171). Nicht erst seit Mahler und der Sinfonik der Spätromantik wird die Musik zum Sehnsuchtsort, der auf eine „andere Welt“, eine jenseitige Wirklichkeit verweist. Musik ermögliche es, so Papst Pius XII.,

„daß der enge und beängstigende Raum des Endlichen aufgebrochen wird, worin der Mensch eingeschlossen ist, solange er auf Erden lebt; daß gleichsam ein Fenster geöffnet wird für seinen Geist, der sich nach dem Unbegrenzten sehnt.“ (Kurzschengel 1971, 207)

Musik als Sehnsuchtsort

Der Musik wird eine Kraft zugesprochen, die die Hörenden schon hier aus Raum und Zeit zu entheben vermag, sie gewissermaßen voraushörend in jenseitige, eschatologische Welten vordringen lässt. „Musica praeludium vitae aeternae“ – eine Orgelinschrift würdigt die Musik als „Vorspiel zum ewigen Leben“ (Söhngen 1967, 318).

Auch programmatisch-inhaltlich setzen sich Komponist:innen der westlichen Musiktradition durch die Jahrhunderte und quer durch alle musikalischen Gattungen mit eschatologisch-apokalyptischen Themen, mit Tod und Auferstehung, Ende der Zeit und Vollendung von Welt und Mensch, Jüngstem Gericht, Himmel, Hölle und Purgatorium sowie Vorstellungen vom ewigen Leben in der Gegenwart Gottes auseinander (vgl. Dittrich 2000, 70–96). Exemplarisch genannt seien Johann Sebastian Bachs Kantate *Actus tragicus* BWV 106 (1707), Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem* (1791), das zu seiner Zeit äußerst erfolgreiche Oratorium *Die letzten Dinge* (1825/26) von Louis Spohr und Olivier Messiaens klanggewaltige Jenseitsvisionen, vom *Quatuor pour la fin du temps* (1940/41) bis hin zu den *Éclairs sur l’au-delà* (1991). Bemerkenswerterweise sind „in keinem Bereich des Künstlerischen die Themen der Eschatologie so präsent wie in der Musiktradition“ (Wohlmuth 2005, 89). Warum scheint gerade das Medium der Musik – mehr noch als Kunst und Literatur – geeignet, sich dem anzunähern, was „kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat“ (1 Kor 2,9)? Warum

werden eschatologische Themen gerade in der Musik durchgespielt, die als sinnlichste und abstrakteste Kunst zugleich gilt?

Eschato-phonie – mit diesem Neologismus¹, der im doppelten Sinne das kompositorische Zu-Klang-Bringen der Eschata sowie ein „Durchtönen“ der Eschata meint, sollen im Folgenden fragmentarische Überlegungen zur eschatologischen Dimension der Musik angestellt werden. Ein erster Gedankenstrang setzt dort an, wo sich mittelalterlicher Musiktheorie zufolge Himmel und Erde berühren: in der liturgischen Musik. Diese gilt als abbildhafte Teilnahme am Gesang der Engel. Welche Implikationen hat es, wenn das Zweite Vatikanische Konzil die liturgische Musik der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde schon jetzt als Einstimmung in den himmlischen Lobgesang (vgl. *Sacrosanctum Concilium* 8) versteht?

Die Frage nach dem „Mehrwert“ des Mediums Musik gegenüber dem theologischen Sprechen von den Eschata bedenkt ein zweiter Teil. Vermag das wortlose, affektiv bewegende Medium der Musik sich mehr noch als die Wortsprache dem anzunähern, was irdische Vorstellungen und Worte unendlich übersteigt? Kommt die Musik den letztlich unaussprechlichen Eschata gar näher als die Theologie, die auf eine bildhafte, metaphorische Sprache verwiesen bleibt?

Konkretisierend stellt der dritte Teil die Musik und eschatologische Ästhetik des französischen Komponisten Olivier Messiaen (1909–1992) vor, der sich kompositorisch mit keiner anderen theologischen Fragestellung so intensiv auseinandergesetzt hat „wie mit dem eschatologischen Problem des Endes von Raum und Zeit, Auferstehung und Ewigkeit, also der nur im Glauben zu fassenden finalen Perspektive christlicher Existenz“ (Lenze 2012, 90). Nicht nur programmatisch-inhaltlich nähert sich Messiaen, der zu den bedeutendsten Komponist:innen des 20. Jahrhunderts zählt, in seinen Werken Eschatologischem an. Auch musikästhetisch sucht er zu ergründen, wie Musik schon hier „durch Töne und Farben [...] irgendwie ans Jenseits zu rühren“ (Rößler 1993, 67) vermag.

Beschlossen wird der Beitrag von Überlegungen zu Stärken und Grenzen eschatologischer Musik. Vermag die Musik, die von der „Sehnsucht“ als ihrem „Urgefühl“ (Schnebel 2019, 133; Hervorheb. im Orig.) bestimmt ist, tatsächlich eine „Pforte [...] in die ‚andere Welt‘“ (Blaukopf 1982, 171), in eine jenseitige Wirklichkeit zu öffnen? Gelingt der Musik ein „Durchbruch in Richtung auf das Jenseits“ (Rößler 1993, 60), wie der Komponist Olivier Messiaen verheißt? Oder aber teilt die Musik nicht gerade das „tragische Los aller Kunst: Sehnsucht bleiben zu müssen, und daher ein Vorläufiges“ (Balthasar 1998, 57)?

¹ Der ukrainische Komponist Valentin Silvestrov (*1937) verwendet den Begriff bereits im Untertitel zu seiner im Jahr 1966 uraufgeführten 3. Sinfonie mit dem Titel *Musik vom Anbruch einer neuen Welt*.

1 Liturgische Musik als Einstimmung in den himmlischen Lobgesang

„Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens.“ (Lk 2,13–14)

Die bekannte Stelle aus dem Weihnachtsevangelium, das „Gloria in excelsis Deo“, wird gerne als ein Beleg für den Gesang der Engel und für das Hineinragen dieses immerwährenden Gotteslobes ins Irdische angeführt (vgl. Nieden 2013, 25–28). Bereits das Alte Testament kennt die Vorstellung des akklamierenden Gotteslobes durch Engel, das Dreimal-Heilig der Seraphim in der Thronratsvision Jes 6,1–6 oder den „Gesang“ der Cherubim in Ez 3,12–13. Beide Theophanien werden von einer überwältigenden Geräuschkulisse begleitet, von Flügelschlagen, Donner und Rattern von Rädern, die eher an tosend-lärmende denn an wohlklingend-melodiöse Hörindrücke denken lassen (vgl. Schwindt 2018, 37–54).² Die prominenteste Belegstelle für das klingende eschatologische Gotteslob findet sich in der Offenbarung des Johannes, die neben Harfe und „Posaune“ eine Vielzahl an Instrumenten und akustischen Phänomenen anführt (vgl. Roch 2015). Das endzeitliche Singen des „neuen Liedes“ durch die 144.000 Gerechten vor dem Angesicht Gottes und dem Lamm auf dem Thron (Offb 14,1–3), das wirkmächtig für das Verständnis der christlichen Liturgie geworden ist, weitet den himmlischen Lobgesang über eine unvorstellbar große Zahl an Engeln (vgl. Off. 5,11) hinaus auf die Menschen aus.

„Wenn man sich die Hoffnungsbilder des christlichen Glaubens zum Beispiel in der Johannes-Apokalypse anschaut, dann ist das Ende Musik, eine große Liturgie.“ (Schwöbel 2013, 210)

Die Kunstgeschichte hat das Motiv der Engelsmusik und himmlischen Liturgie dankbar aufgegriffen und vielfältig durchgespielt (vgl. Seebass 2015 und Jung-Kaiser 2015), genannt sei das Engelskonzert des Isenheimer Altars. Singende, geigen- und flötenspielende Engel dienen heute nicht nur als Kompendium zeitgenössischer Instrumente und Spielarten, sondern zeugen von der Vorstellung des Himmels als einem eschatologischen Klangraum, erfüllt vom Schall musizierender Engel und Heiliger zum Lobe Gottes.

Auch literarisch findet die Vorstellung des tönenden Himmels ihren Wiederhall. In Dante Alighieris (1265–1321) *Divina Commedia* wird der Weg des Dichters durch die Jenseitsorte vom Inferno über das Purgatorium bis ins

² Alttestamentliche und neutestamentliche Vorstellungen vom Gesang der Engel und einer himmlischen Liturgie stehen im Horizont altorientalischer, frühjüdischer und antiker Schriften, vgl. ausführlich Schwindt 2018, 17–160.

himmlische Paradies von akustischen Phänomenen begleitet. Während in der Hölle allenfalls Geräusche wahrnehmbar sind – höllische Naturgeräusche wie Donner oder das Rauschen stürzender Wasser und unartikulierte menschliche Laute wie „Gebrüll, Weinen, Seufzen oder Zähneklappern“ (Brugisser-Lanker 2018, 123) – und am tiefsten Punkt, dem Herrschaftsbereich des Teufels, diese höllische Geräuschkulisse gar zur Totenstille erstarren, nimmt die Intensität wohlklingender Musik zu, je weiter sich der Jenseitswanderer dem Paradies nähert. Im Himmel klingt und schallt es vom Lobgesang der Heiligen, das „Sanctus“ wird gleich viermal angestimmt (Par XXVIII, 118–120).³

Teilhabe an der himmlischen Musik der Engel

³ Freilich: Musik wird der mittelalterlichen Musikanschauung zufolge mit Wohlklang und Harmonie konnotiert, eine Ästhetik des Hässlichen ist noch nicht gefunden. Falsche oder dissonante, „störende“ Klänge werden dem Bereich des Teufels zugeordnet – wie beispielsweise das Intervall des Tritonus als *diabolus in musica* gewertet wird (vgl. Thum 2015).

⁴ Boethius rezipiert das Musikverständnis der griechischen Philosophie, v. a. die pythagoreische Lehre, die mathematische Entsprechungen zwischen astronomischen Gesetzmäßigkeiten und den Proportionen der Musik erkennt. Die Bewegungen der Himmelskörper erzeugen demnach eine kosmische Sphärenharmonie. Diese für den Menschen freilich unhörbare Musik, die Boethius „*musica mundana*“ nennt, wird später im Sinne einer „*musica angelica*“ gedeutet.

⁵ Johannes Chrysostomus, 14. Homilie über den Brief an die Hebräer, Kap. 8,5 (= Bibliothek der Kirchenväter 232) [Jacques Paul Migne (1862), *Patrologia graeca*, Bd. 63, 111].

Die Vorstellung des biblisch bezeugten, Tag und Nacht andauernden (Offb 4,8) Lobgesangs der Engel bildete eine entscheidende Deutefolie für das irdische Musizieren und kann als „der vielleicht eigenständigste Beitrag des christlichen Mittelalters zu unserem Konzept von Musik“ (Huck 2009, 27) bezeichnet werden. Bestimmte die mittelalterliche Musiktheorie ausgehend von Boethius’ prägendem Traktat *De institutione musica* die Musik zunächst als Abbild der Harmonie des in Zahlen und Proportionen wohlgeordneten Kosmos,⁴ so wurde über dieses schöpfungstheologische Verständnis hinaus mit Nicolaus de Capua die Deutung der Musik als *musica angelica*, als Abbild der und Teilhabe an der himmlischen Musik der Engel wirkmächtig (vgl. Huck 2009). Bereits Johannes Chrysostomus fragt: „Stimmen wir hier auf Erden nicht ein in die Gesänge, welche die überirdischen Chöre der unkörperlichen Kräfte singen?“⁵ Die anonym überlieferten gregorianischen Melodien wurden nicht als menschliche kompositorische Leistung gewürdigt, sondern galten als unmittelbar von Engeln auf die Erde gebracht. Das Singen gregorianischer Gesänge wurde als ein „Einstimmen in den präformierten und jeweils ‚immer schon vorhandenen‘ Gesang der Engel“ (Jaschinski 2016) gedeutet. Im liturgischen Gesang verbinden sich demnach irdische und himmlische Liturgie, dem Menschen wird schon hier Anteil am ewigen Lobpreis Gottes gewährt, er tritt mit allen Engeln und Heiligen gemeinsam vor den Thron Gottes. Katabatische und anabatische Dimension der Liturgie durchdringen sich im gemeinsamen eschatologischen Lobgesang.

Diese Vorstellung, dass – in den Worten des Komponisten Michael Tippett – „die heilige Musik der Kirche in Welt und Zeit [...] ein unvollkommenes Echo der Engelmusik in der Ewigkeit“ (Walter 2009, 93) sei, greift die

Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils auf, wenn sie über den Sinn gottesdienstlicher Musik schreibt:

„In der irdischen Liturgie nehmen wir vorauskostend an jener himmlischen Liturgie teil, die in der heiligen Stadt Jerusalem gefeiert wird, zu der wir pilgernd unterwegs sind [...]. In der irdischen Liturgie singen wir dem Herrn mit der ganzen Schar des himmlischen Heeres den Lobgesang der Herrlichkeit.“ (Sacrosanctum Concilium 8)

Ohne freilich auf das *Wie* dieses Zueinanders von himmlischer und irdischer Liturgie genauer einzugehen, betonen die Konzilsväter die eschatologische Dimension der Liturgie: Durch „Vorauskosten der Teilnahme an der himmlischen Liturgie“ und das „gemeinsame Singen mit den Engeln“ gehe die Kirche „in der Feier der Liturgie der eschatologischen Vollendung“ (Kaczynski 2004, 72) entgegen. Darin weist die Liturgie über sich hinaus: Sie ist

„nicht nur eine Gemeindefeier; sie ist als Gemeindefeier Gottesdienst, in dem der himmlische Gottesdienst vorausgefeiert wird und wir schon jetzt an der himmlischen Liturgie vor dem Thron Gottes teilnehmen.“ (Kasper 2015, 213)⁶

Vorauskostende Teilhabe am Leben Gottes bei gleichzeitiger Entzogenheit

Insbesondere in der Feier der Eucharistie, der im Sakrament bereits hier geschenkten realen Gegenwart Christi und der vorauskostenden Teilhabe am Leben Gottes bei gleichzeitiger Entzogenheit, wird die eschatologische Dynamik der Liturgie erfahrbar (vgl. *Lumen gentium* 50).

Das ununterbrochene Gotteslob der Engel und Heiligen markiert die Zielperspektive des Menschen, die irdisch zwar in der Liturgie und auch im Stundengebet (vgl. *Sacrosanctum Concilium* 85) aktualisiert wird, jedoch letztlich nicht einholbar ist. Denn die Heiligen

„präsentieren, was der Kirche auf Erden erst instantan gelingt: das immerwährende Gotteslob des Geschöpfs im Licht des göttlichen Angesichts [...]. Bei ihnen ist die Sinnbestimmung des Geschöpflichen zum Existenzvollzug geworden.“ (Knop 2013, 283)

Die ekklesiologische Tragweite dieses gemeinsamen Singens mit den himmlischen Heerscharen in der Liturgie wird im siebten Kapitel von *Lu-*

⁶ Ähnlich heißt es am Ende der Präfation des 2. Hochgebets: „Darum preisen wir dich mit allen Engeln und Heiligen und singen vereint mit ihnen das Lob deiner Herrlichkeit.“ (Messbuch 2007, 479)

men gentium („Der endzeitliche Charakter der pilgernden Kirche und ihre Einheit mit der himmlischen Kirche“) weiter entfaltet: Gerade in der Feier der Liturgie weiß sich die zum Gottesdienst versammelte Gemeinschaft verbunden mit der *Communio sanctorum*, mit der Kirche der Lebenden und Verstorbenen, der Engel und Heiligen, mit der vereint sie „unserem Gott denselben Lobgesang der Herrlichkeit“ (*Lumen gentium* 49) singt. Ihre Verbundenheit mit der himmlischen Kirche verwirkliche die irdische Kirche auf „vornehmste Weise“ in der „heiligen Liturgie“, in der „das Lob der göttlichen Majestät in gemeinsamem Jubel“ gefeiert werde: Alle Gläubigen, die „im Blute Christi aus allen Stämmen, Sprachen, Völkern und Nationen erkaufte (vgl. Offb 5,9) und zur einen Kirche versammelt sind“, verherrlichen „in dem einen Lobgesang den einen und dreifaltigen Gott“ (*Lumen gentium* 50).

Im Hintergrund von *Sacrosanctum Concilium* 8 dürfte die Vorstellung der himmlischen Liturgie und der Musik der Engel stehen, wie sie Erik Peterson in seinem *Buch von den Engeln* (1935) entfaltet hat (vgl. Nichtweiß 2011, 924). Diese „wichtigste liturgietheologische Pionierleistung“ (Nichtweiß 2011, 921) Petersons stellt den Versuch dar, die „Stellung und Bedeutung der Engel im Kultus theologisch zu verstehen“ (Peterson 1994, 196). Ihm zufolge sind alle

„Kulthandlungen der Kirche [...] entweder als eine Teilnahme der Engel am irdischen Kult, oder umgekehrt, aller irdische Kult der Kirche [...] als ein Teilnehmen an dem Kult, der Gott im Himmel von den Engeln dargestellt wird, zu verstehen.“ (Peterson 1994, 199)

Im Kult werde „eine reale Verbindung mit der Welt der Engel hergestellt“ (Peterson 1995, 117). Der irdische Lobpreis werde „nicht als menschlicher Gesang auf der Erde, sondern als ein Miteinstimmen in den Engelgesang im Himmel laut“ (Peterson 1995, 119). Darin manifestierten sich die eschatologische Bedeutung und kosmische Tragweite der Liturgie wie ihre ekklesiologische und öffentliche Relevanz (vgl. Stoll 2017).

Kritische Rückfragen angesichts aus der Dogmatik verabschiedeter Angelologie und esoterischem Engelkult

Die Konzilsaussagen provozieren kritische Rückfragen: Ist angesichts eines gewandelten Weltbildes, einer aus der Dogmatik verabschiedeten Angelologie bei gleichzeitig boomendem esoterischem Engelkult die Sinn-

dimension liturgischer Akklamationen als Teilhabe am Gesang der Engel heutigen Gottesdienstteilnehmenden vermittelbar? Ist ein Einstimmen in die Liturgie des himmlischen Jerusalem immer gegeben oder hängt dies, wenn schon nicht vom sängerischen Talent, dann aber von der Disposition der Gottesdienstteilnehmenden ab? Wenn sich das Zusammenklingen von himmlischer und irdischer Liturgie nur auf den Gott verherrlichenden Lobpreis bezieht, wie ist dann vor diesem Hintergrund das Singen beispielsweise eines Klagepsalms innerhalb der Liturgie zu bewerten?

2 Musik als Sprache des Unaussprechlichen

Gleich die Eschatologie über viele Jahrhunderte hinweg einer Information über die Topographie des Jenseits und einer detaillierten Schilderung zukünftiger Ereignisse, so zeichnet sich im 20. Jahrhundert eine Neuausrichtung ab, die einerseits biblisch-patristische Bilder vom Reich Gottes ernst nimmt und neu zu erschließen sucht und andererseits auf den erkenntnistheoretischen Vorbehalt und die Grenzen einer sprachlichen Annäherung an die Eschata hinweist.⁷ Eschatologische Aussagen bleiben verwiesen auf eine metaphorische, bildhafte Sprache, die in besonderer Weise den biblischen Texten eigen ist, jedoch auch in ihrer Bildhaftigkeit zu durchschauen ist.

Theologisches Metapherngestöber?

Die Metapher birgt zwar, wie Josef Wohlmuth mit Paul Ricoeur, Jacques Derrida und Emmanuel Levinas festhält, über ihre Funktion als rhetorische Sprachfigur hinaus einen Wahrheitsbezug (vgl. Wohlmuth 2005, 86). Jedoch verbleibt sie zugleich im Modus der Annäherung, des Vorläufigen, sie kann das, was sie bezeichnet, was unbeobachtbar und abwesend ist, mittels symbolischer Zeichen zwar vergegenwärtigen, aber letztlich nicht einholen.

⁷ Vgl. insbesondere Karl Rahners *Theologische Prinzipien eschatologischer Aussagen*. Darin bestimmt er Jesus Christus selbst als „das hermeneutische Prinzip aller eschatologischen Aussagen“ (Rahner 1967, 425).

„Wo es an Worten fehlt, beginnt die Musik, wo die Worte aufhören, kann der Mensch nur noch singen. [...] Über das Unaussprechliche kann man bis ans Ende der Zeiten reden und singen ...“ (Jankélévitch 2016, 107)

Kann das nonverbale, deutungsoffene Medium der Musik helfen, über ein theologisches Metapherngestöber hinauszukommen?

Zunächst einmal muss ganz nüchtern festgehalten werden, dass die Wortlosigkeit der Musik ihr auch zum „Problem“ wird: Selbst das versierteste Publikum wird ohne Kenntnis des Titels einer Musik nicht „anhören“, welche Programmatik der Komponist ihr beigemessen hat. In diesem Sinne ist dem Komponisten Dieter Schnebel zuzustimmen, wenn er konstatiert:

„Was sagt uns Musik? Tja, was sagt sie? – Nichts! – Sie hat nichts zu sagen, denn ihr fehlen die Worte – wenn sie sich nicht wie in der Vokalmusik und Liedern solche aus der Sprache leiht.“ (Schnebel 2019, 127)

Die Musik macht keine allgemeinverständlichen, eindeutigen Aussagen über den Gehalt, den sie zum Ausdruck bringen kann. Sie „sagt wohl etwas, aber nichts Gegenständliches, im Unterschied zum bezeichnenden Sprechen“ (Riedenauer 2023, 274). Zwar gab und gibt es immer wieder kompositorische Versuche, Sprache aufs engste mit der Musik zu verzahnen,⁸ doch das Verständnis solcher in Tönen verklausulierter Botschaften ist nicht unmittelbar gegeben, sondern setzt die Kenntnis eines vorgegebenen Interpretationsrahmens voraus.

Weist Musik über die Wortsprache hinaus?

Die Chance der Musik besteht gerade darin, über die Wortsprache hinauszudeuten. Von „undefinierbarem und ungeheurem Wesen bringt Musik“, so George Steiner, „unser Sein als Menschen in Beziehung mit dem, was das Sagbare transzendiert, was das Analysierbare hinter sich läßt“ (Steiner 1990, 285). Die Musik sei, so der Dirigent Nicolaus Harnoncourt,

„eine Sprache des Unsagbaren, die aber manchen letzten Wahrheiten und geheimnisvollen Erlebnissen wohl eher nahe kommt als die Sprache der Worte, der Verständigung mit ihrer technischen Präzision und Logik.“ (Harnoncourt 1993, 7–8)

Der Komponist Olivier Messiaen würdigt dieses Potenzial der Musik, vom göttlichen Mysterium zu künden: Der Musik gelinge es, „Dinge zu erklären, wozu bislang selbst Mystiker und Theologen nicht in der Lage waren“ (Pinzauti 1972, 271). Die Musik scheint geradezu disponiert dazu, sich dem unaussprechlichen Mysterium Gottes anzunähern: Sie zeichne sich, so Papst Paul VI., dadurch aus, „zu predigen und das Unsichtbare, das Unaussprechliche an Gott zugänglich, erfahrbar zu machen, so daß man davon ergriffen wird“ (Kurzschonke 1971, 209).

⁸ Angeführt seien die Verbalisierung von kompositorisch normierten Affekten im Barock, durch Solmisation entstehende Kürzel wie B-A-C-H oder D-S-C-H für Dmitri Schostakowitsch, die Zuordnung von Buchstaben und grammatikalischen Komplexen zu Klängen wie in Olivier Messiaens Tonalphabet *langage communicable*, das er übrigens in Anschluss an Thomas von Aquin in Analogie zur Sprache der Engel deutet (vgl. Busch/Heinemann 2008, 211; Shenton 1998, 225–245).

Doch, so gilt es kritisch einzuwenden, steht auch die Musik unter derselben Spannung wie die metaphorische, bildliche Sprache: das als abwesend erfahrene Bezeichnete zwar zu vergegenwärtigen, doch letztlich nicht einholen zu können.

Auch die Musiksprache kann ihren Gehalt nie letztgültig erfassen.

Auch die Sprache der Musik wird in geisteswissenschaftlichen Diskursen als metaphorische beschrieben (vgl. Thorau 2016). Ebenso wie die Wortsprache kann die metaphernreiche Musiksprache ihren Gehalt nie letztgültig erfassen und wiedergeben. Josef Wohlmuth erteilt allen Stimmen, die in der Musik einen über die theologische Sprache hinausweisenden Verheißungshorizont erkennen, eine Absage. Der Musik sei eine Ambivalenz eigen:

„Indem sie eschatologische Texte, die schon in sich eine metaphorische Qualität haben, zum Erklingen bringt, steigert sie die Metaphorisierung bis zu dem Punkt, wo alles noch Sagbare und in Musik zu Gehör Gebrachte angesichts der Unmöglichkeit, die Transzendenz des Eschatologischen zum Ausdruck zu bringen, an den eigenen Ansprüchen [...] scheitern muss“ (Wohlmuth 2005, 94).

Auch die „gelungenste Schlussfuge eines Credo, die vom ‚ewigen Leben‘ singt“ könne dieses „letztlich nicht realisieren“. Die Musik habe „etwas Scheinhaftes an sich“ und radikalisiere insofern noch die Metaphorik der Sprache (Wohlmuth 2005, 94). Trotz allen Chancen der Musik als nonverbales, affektiv wirkendes Medium, das auf die Begrenztheit der Wortsprache hinzuweisen vermag, haftet der Musik eine Spannung des Vorläufigen, Ambivalenten an.

3 Musik als „Durchbruch ins Jenseits“: die Musikästhetik von Olivier Messiaen

Musik ist eine Zeitkunst. Sie ereignet sich in Raum und Zeit. Jedes Musikstück hat eine bestimmte Dauer, kennt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Kann Musik überhaupt so etwas wie eine Ahnung der göttlichen Ewigkeit vermitteln? Lässt sich Ewigkeit im Zeitmedium Musik erfahren? „Wie soll man Ewigkeit in Musik setzen?“, fragt der Komponist Olivier Messiaen. „Man kann sie nicht wiedergeben, man kann davon nur einen

Näherungswert geben“ (Marti 1999, 45). Alle musikalischen Ausdrucksweisen, so gibt Messiaen im Einführungskommentar zu seinem *Quatuor pour la fin du temps* zu, „sind angesichts der überwältigenden Größe des Themas nur unbeholfene Versuche“ (Messiaen 1941, II). Und doch gehört gerade Olivier Messiaen mit seinen Spekulationen über Zeit und Ewigkeit, die er beginnend mit seinem berühmten, im Winter 1940/41 in einem Kriegsgefangenenlager in Schlesien entstandenen *Quatuor pour la fin du temps* [Quartett für das Ende der Zeit] angestellt hat, zu den Pionier:innen der Beschäftigung mit Zeit und Ewigkeit, die unter Komponist:innen des 20. Jahrhunderts eine eigene, „fast ans Modische grenzende“ (Rohm 1995, 11) Dynamik ausgelöst hat. Von Seiten der Theologie findet die Beschäftigung mit kompositorischen Reflexionen über die Ewigkeit Gottes nur marginal statt (vgl. aber Begbie 2000, 128–154).

Rhythmik jenseits des Metrums, das Ende der Begriffe von Vergangenheit und Zukunft

Die Pointe von Messiaens zeittheoretischen Überlegungen bildet eine von Thomas von Aquin herkommende erkenntnistheoretische Prämisse: „Die Zeit macht uns, durch den Kontrast, die Ewigkeit verständlich“ (Rößler 1993, 41).⁹ Daher setzt Messiaen zunächst bei der musikalischen Forschung der Zeit an:

„Ich habe mich bemüht, die Zeit als Rhythmiker zu unterteilen und sie dadurch besser zu verstehen; ohne die Musiker würde die Zeit viel weniger begriffen. Die Philosophen sind auf diesem Gebiet weniger weit. Aber wir Musiker haben die große Gabe, die Zeit zu zerteilen und umzukehren.“ (Samuel 1998, 42)

Durch verschiedene kompositorische Verfahren, eine Rhythmik jenseits des Metrums und extrem langsame Tempi, durch den Noten hinzugefügte Werte (*valeurs ajoutées*), sogenannte „unumkehrbaren Rhythmen“ (*rythmes non-rétrogradables*), die gleich einem Palindrom vorwärts wie rückwärts gelesen identisch sind und zum Symbol der Ewigkeit werden, sucht Messiaen, „das Zeitliche zu eliminieren“ und seine Hörerinnen und Hörer „an die Ewigkeit im Raum wie im Unendlichen“ (Messiaen 1941, I) heranzuführen. Schon der Titel „Quartett für das Ende der Zeit“ deutet in mehrfacher Hinsicht die Auseinandersetzung mit der Endzeit an, womit er jedoch – auch wenn dies naheliegend wäre – dezidiert nicht die Zeit der

⁹ Im Hintergrund von Messiaens Aussage aus seiner Rede anlässlich der Verleihung des Erasmus-Preises 1971 steht Thomas von Aquin, *Summa Theologiae* I, q. 10, art. 1 resp. (Deutsche Thomas-Ausgabe 1, 167): „Wie wir zur Erkenntnis der einfachen Dinge nur auf dem Wege über die zusammengesetzten gelangen, so kommen wir zur Erkenntnis der Ewigkeit nur durch die Erkenntnis der Zeit.“

eigenen Kriegsgefangenschaft meint: Er habe das Quartett „für das Ende der Begriffe von Vergangenheit und Zukunft, das heißt für den Beginn der Ewigkeit“ (Golée 1960, 64) geschrieben. Gewidmet ist das Quartett dem apokalyptischen Engel der Johannes-Offenbarung, „der die Hand zum Himmel streckt und sagt: ‚Es wird keine Zeit mehr sein‘“ (vgl. Offb 10,6). Besonders eindrucksvoll bringt Messiaen den postmortalen Eingang des Menschen in die göttliche Ewigkeit im letzten, mit *Louange à l’immortalité de Jésus – Lobpreis der Unsterblichkeit Jesu* – betitelten Satz zum Ausdruck. Die unendlich langsame, „expressiv, paradiesisch“ zu spielende Geigenstimme steigt in den höchsten Diskant, wo sie im vierfachen Pianissimo zu entschwinden scheint. Sie „versinnbildlicht den Aufstieg des Menschen zu seinem Gott, des Gottessohns zu seinem Vater, der geheiligten Geschöpfe ins Paradies“ (Messiaen 1941, II).

Eine zeittranszendierende, gewissermaßen entrückende Wirkung

Dass die Musik des Quartetts bereits unter den Zuhörern der Uraufführung, die in der Theaterbaracke des Lagers vor ca. vierhundert Mitgefangenen in entsetzlicher Kälte stattfand, eine zeittranszendierende, gewissermaßen entrückende Wirkung hatte, belegt eine Handzettelnotiz von Étienne Pasquier, dem Cellisten der Uraufführung:

„Das Lager von Görlitz ... Baracke 27B, unser Theater ... draußen die Nacht, der Schnee und das Elend ... hier, ein Wunder, das Quartett für das Ende der Zeit trägt uns in ein herrliches Paradies, hebt uns aus dieser entsetzlichen Welt – unendlichen Dank unserem lieben Olivier Messiaen, dem Poeten der ewigen Reinheit ...“ (Schlee/Kämper 1998, 225)

Bereits im *Quatuor pour la fin du temps* klingt in Messiaens Begeisterung für den Engel der Apokalypse, dessen Haupt von einem „Regenbogen“ umgeben war (vgl. Offb 10,1), seine Vorliebe für die Verbindung von Klang und Farbe an. Dank seiner synästhetischen Begabung, die eigenen Angaben zufolge mehr intellektueller als neurologischer Natur war, konnte Messiaen Farben sehen, während er Klänge hörte: „wunderbare, unaussprechliche, außerordentlich verschiedene Farben“ (Rößler 1993, 44). Jedem der von ihm entwickelten Akkorde (*accords spéciaux*) ordnet er einen bestimmten Farbwert zu. Von Farben geprägt ist auch seine Vorstellung der endzeitlichen Schau Gottes, die er ausgehend von der Offenbarung des Johannes formuliert:

„Und ich sah: Ein Thron stand im Himmel; auf dem Thron saß einer, der wie ein Jaspis und ein Karneol aussah. Und über dem Thron wölbte sich ein Regenbogen, der wie ein Smaragd aussah.“ (Offb 4,2–3)

Messiaen erläutert dazu:

„Man wird hier feststellen, daß die Gottheit nicht mit Namen genannt ist und daß die Erfahrung des Geblendetseins (l'émblouissement) eine Resonanz von Komplementärfarben erzeugt: Jaspis und Karneol sind rot, der um das Rot flammende Regenbogen ist grün, grün wie der Smaragd.“ (Rößler 1993, 69)

Eine Fülle an Licht, Klang, Farbe und Wahrheit

Messiaen versucht durch seine farbige Musik nicht nur – wie in den *Couleurs de la cité céleste* (1963) oder im Satz *Zion park et la cité céleste* aus *Des canyons aux étoiles* (1974) – ein klingendes Abbild der himmlischen Stadt Jerusalem wiederzugeben, sondern geradezu eine Ahnung von der beseligenden Schau nach dem Tod zu vermitteln. Denn diese Schau Gottes von Angesicht zu Angesicht gleicht Messiaen zufolge einer völligen Überwältigung und Blendung (*émblouissement*) durch eine Fülle an Licht, Klang, Farbe und Wahrheit. Die Sinneseindrücke verschmelzen: „Diese Erkenntnis wird eine unendliche, überwältigende Erleuchtung sein, eine ewige Musik der Farben, eine ewige Farbe von Musiken“ (Rößler 1993, 70). Eine solche Erfahrung versucht Messiaen durch seine farbig getönte Musik bereits im Hier und Jetzt zu evozieren. Auch wenn er sich bewusst ist, dass wohl kaum eine:r der Hörer:innen seiner Musik seine synästhetische Wahrnehmung teilt, so geht er doch davon aus,

„daß wir alle fähig sind, den Ton mit der Farbe und die Farbe mit dem Ton in Beziehung zu bringen; [...] daß wir alle fähig sind, überwältigt und geblendet zu sein durch diese Töne und Farben und durch sie irgendwie ans Jenseits zu rühren“ (Rößler 1993, 67).

Mittels seiner Ästhetik des „émblouissement“, der Blendung und Überwältigung durch eine Fülle an Klang und Farbe, die die Hörer:innen buchstäblich an die Grenze des sinnlich Wahrnehmbaren führen soll, könne seine Musik einen „Durchbruch in Richtung auf das Jenseits“ (Rößler 1993, 60) ermöglichen. Sie sei „ein hervorragender ‚Durchgang‘, ein hervorragendes ‚Vorspiel‘ zum Unsagbaren und Unsichtbaren“ (Rößler 1993, 69).

4 Musik als Vorausklang: zwischen Sehnsucht und Vollendung

Messiaens hoffnungsfrohe Jenseitsvisionen lassen sich einordnen in eine Fülle an Kompositionen mit eschatologischer oder apokalyptischer Thematik, die nicht nur beanspruchen, die „letzten Dinge“ zu Gehör zu bringen, sondern darüber hinaus auch schon im Diesseits gewissermaßen eine Vorauserfahrung dessen, was in seiner Fülle erst postmortal gewährt wird, zu ermöglichen. Sowohl kompositorisch-technisch als auch musikästhetisch-ideell versuchen Komponist:innen Wege zu finden, durch die Musik schon hier ans Jenseits zu rühren. Die zeittranszendierende, „entrückende“ Wirkung der Musik mag belegen, dass Musik schon hier eine qualitativ andersartige Erfahrung zulässt.

Dennoch: Lässt die Musik die Eschata tatsächlich durchtönen? Kann Musik eine „Pforte in eine andere Welt“ öffnen, einen „Durchbruch ins Jenseits“ erreichen? Oder bergen solche Ansätze vielmehr die Gefahr einer „Musikolatrie“ (Van Maas 2009, 4), einer religiösen Überhöhung einer menschlichen Erfahrung, die glaubt, in jenseitige Gefilde vorzudringen, letztlich jedoch dem Schein, der Illusion, dem subjektiven Gefühlsrausch erliegt? Vermögen die ausgetüftelten rhythmischen Verfahren Messiaens, die kompositorische Textur der Musik diesen „Durchbruch“ zu erwirken oder hängt dieser allenfalls von der inneren Haltung der Hörenden, einer qualifizierten Art der Wahrnehmung, einer gnadenhaften Erfahrung ab?

„Durchbruch ins Jenseits“ oder „Musikolatrie“?

Auch die Grenzen der Musik gilt es also zu bedenken, um nicht in die Falle der Kunstreligion zu treten, die das selbstreferentielle religiöse Gefühl mit der Selbstoffenbarung des transzendenten Gottes verwechselt. Der Musik haftet eine eigentümliche Ambivalenz an: „weniger“ und dadurch zugleich „mehr“ aussagen zu können als die Wortsprache und doch das Auszusagende nie gänzlich einzuholen zu können. Die Musik wird die postmortale Existenz im Hier und Jetzt, mit ihren beschränkten Mitteln, nie zur Gänze „herüberholen“ können, auch wenn sie gewissermaßen an die Schwelle des Paradieses heranzuführen vermag, wie der heilige Franziskus in Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* gegenüber einem geigenspielenden Engel bekundet: „Hätte der Engel seine Violine noch ein wenig länger gespielt, so hätte meine Seele vor unerträglicher Süße meinen Körper verlassen“ (Messiaen 2011, 145).

So gilt gleichermaßen für das gemeinsame Singen in der Liturgie, das schon hier, in der Gebrochenheit menschlicher Existenz, eine Teilhabe am eschatologischen Lobgesang der Engel und Heiligen ermöglicht, wie für das Hören der klanggewaltigen Jenseitszyklen Olivier Messiaens, die mittels einer Ästhetik der klang-farblichen Überwältigung an jenseitige Sphären rühren: Solche Erfahrungen sind real und vorläufig zugleich. Sie verweisen auf die nicht aufzulösende eschatologische Spannung zwischen Antizipation und Vollendung, von der das christliche Leben, die Kirche, die Liturgie und darin besonders die Eucharistie gezeichnet sind. Auch der Musik haftet der Vorbehalt an, dass das bereits im Hier und Jetzt Hindurchtönende – gleichwohl real, anfanghaft und performativ – letztlich auf die noch ausstehende Vollendung hingeordnet bleibt. Diese Vollendung musikalisch inszenieren und damit die eschatologische Spannung einseitig auflösen zu wollen, ist die Versuchung der Kunstreligion.

„Die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Vollendung und der Erfahrung des Entzugs der Vollkommenheit charakterisiert auch die Musik. Sie ist sowohl Antizipation der endgültigen Herrlichkeit als auch Bewusstsein ihrer eigenen Überbietbarkeit. Sie bleibt deswegen bis zum Eschaton im Prozess, wie die Musik von Pilgern, die durch jedes erreichte Ziel in ihrer Sehnsucht nach dem endgültigen Ziel bestätigt werden.“ (Schwöbel 2013, 210)

Gerade die Musik, die von der „Sehnsucht“ als dem „*allen musikalischen Gefühlen zugrundeliegende[n] Urgefühl*“ (Schnebel 2019, 133; Hervorheb. im Orig.) gekennzeichnet ist, vermag diese dem Christentum eigene eschatologische Spannung produktiv wachzuhalten und ästhetisch zum Ausdruck zu bringen.

So mögen die Schlussklänge dieses Beitrags Johannes Brahms überlassen sein, der im vierten seiner *Vier ernsten Gesänge*, op. 121 (1896) die Worte aus 1 Kor 13,12–13 vertont. Einzig diese Passage hebt sich von der ansonsten eher schwermütigen Komposition in sanft entschwebenden, entrückenden H-Dur-Klängen ab:

„Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunklen Worte, dann aber von Angesicht zu Angesichte. Jetzt erkenne ichs stückweise, dann aber werd ichs erkennen, gleichwie ich erkannt bin.“

Literatur

Balthasar, Hans Urs von (1998), Die Entwicklung der musikalischen Idee (Versuch einer Synthese der Musik). Bekenntnis zu Mozart, Einsiedeln: Johannes-Verlag, Neuaufl.

Begbie, Jeremy S. (2000), *Theology, music and time*, Cambridge: Cambridge University Press.

Blaukopf, Herta (Hg.) (1982), *Gustav Mahler. Briefe*, Wien: Zsolnay, Neuaufl.

Brugisser-Lanker, Therese (2018), *Dies irae, dies illa – Memento mori im Angesicht des Jüngsten Gerichts. Apokalyptische Perspektiven im Horizont der Totenliturgie*, Deutsches Dante-Jahrbuch 93, 121–159.

Busch, Hermann J. / Heinemann, Michael (Hg.) (2008), *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens. Teil 2: Von der Messe de la Pentecôte bis zum Livre du Saint Sacrement*, Bonn: Dr. J. Butz.

Dittrich, Raymond (2000), *Musik zum Ende der Zeiten. Aspekte der Eschatologie in der Musikgeschichte*, Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte 69, 70–96.

Goléa, Antoine (1960), *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris: Julliard.

Harnoncourt, Nikolaus (1993), *Mozart und die Werkzeuge des Affen*, in: ders., *Die Macht der Musik. Zwei Reden*, Salzburg/Wien: Residenz-Verlag, 7–18.

Huck, Oliver (2009), „con tre melode“. *Zur Musik der Engel bei, um und nach Dante*, Deutsches Dante-Jahrbuch 84, 25–38.

Jankélévitch, Vladimir (2016), *Die Musik und das Unaussprechliche*. Übers. von Ulrich Kunzmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Jaschinski, Andreas / Walter, Michael (2016), *Art. Engelsmusik – Teufelsmusik* in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14495> [29.09.2023].

Jung-Kaiser, Ute (2015), *Ikonographie der Engelsmusik – der himmlische Lobpreis ab 1600*, in: Fürst, Ulrich / Gott dang, Andrea (Hg.), *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur. Teilband 1*, Laaber: Laaber-Verlag, 63–68.

Kaczynski, Reiner (2004), *Theologischer Kommentar zur Konstitution über die heilige Liturgie Sacrosanctum Concilium*, in: Hünermann, Peter / Hilberath, Bernd Jochen (Hg.), *Herders Theologischer Kommentar zum Zweiten Vatikanischen Konzil. Band 2*, Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 1–227.

Kasper, Walter (2015), „Bis du kommst in Herrlichkeit“. *Liturgie als Sitz im Leben der Eschatologie*, in: ders. / Augustin, George (Hg.), *Hoffnung auf das ewige Leben. Kraft zum Handeln heute*, Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 205–221.

Killian, Herbert (Hg.) (1984), *Gustav Mahler. Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Revidierte und erweiterte Ausgabe, Hamburg: Wagner.

Knop, Julia (2013), „Bis du kommst in Herrlichkeit!“ *Zeit-Zeichen Eucharistie*, Internationale Katholische Zeitschrift *Communio* 42, 281–290.

Kurzschinkel, Winfried (1971), *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier: Paulinus-Verlag.

Lenze, Christian (2012), „Es wird keine Zeit mehr sein ...“ Untersuchung der klingenden Eschatologie in Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du Temps*, St. Ottilien: EOS (Münchener theologische Studien II 70).

Marti, Jean-Christophe (1999), Es ist ein Liebesgeheimnis. Ein Gespräch mit Olivier Messiaen. Übers. von Yvonne Lang, in: Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise. Scène franciscaines en trois actes et huit tableaux*. Interpr. durch José van Dam – Dawn Upshaw – Arnold Schoenberg Chor – Hallé Orchestra unter Leitung von Kent Nagano, Hamburg 1999 [Beiheft zur CD], 42–56.

Messbuch (2007). Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch. Kleinausgabe. Hg. im Auftrag der Bischofskonferenzen Deutschlands, Österreichs und der Schweiz sowie der Bischöfe von Luxemburg, Bozen-Brixen und Lüttich, Freiburg i. Br. u. a.: Herder u. a.

Messiaen, Olivier (1941), *Quatuor pour la fin du Temps*, Paris: Editions Durand.

Messiaen, Olivier (2011), *Saint François d'Assise*. Libretto, in: Bayerische Staatsoper (Hg.), *Programmbuch zur Neuinszenierung Saint François d'Assise* von Olivier Messiaen am 1. Juli 2011, München: Gotteswinter, 106–167.

Nichtweiß, Barbara (2011), Erik Peterson (1890–1960), in: Kranemann, Benedikt / Raschzok, Klaus (Hg.), *Gottesdienst als Feld Theologischer Wissenschaft im 20. Jahrhundert*. Deutschsprachige Liturgiewissenschaft in Einzelportraits, Münster: Aschendorff, 917–926.

Nieden, Hans-Jörg (2013), *Musik und Theologie. Ökumenische Perspektiven*, Berlin: Lit.

Peterson, Erik (1994), Das Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der Heiligen Engel im Kultus, in: ders., *Theologische Traktate*. Hg. von Barbara Nichtweiß, Würzburg: Echter (Ausgewählte Schriften 1), 195–243.

Peterson, Erik (1995), *Marginalien zur Theologie und andere Schriften*. Hg. von Barbara Nichtweiß, Würzburg: Echter (Ausgewählte Schriften 2).

Pinzauti, Leonardo (1972), Gespräch mit Olivier Messiaen, *Melos* 39, 5, 270–273.

Rahner, Karl (1967), Theologische Prinzipien eschatologischer Aussagen, in: ders., *Schriften zur Theologie*. Bd. IV, Einsiedeln/Zürich/Köln: Benziger, 401–429.

Riedenauer, Markus (2023), Musik als Transzendenzerfahrung. Überlegungen zu einer Musikphilosophie in philosophisch-theologischer Absicht, in: Esterbauer, Reinhold (Hg.), *Das Unfassbare vor Augen*. Neue phänomenologische Annäherungen an Religion, Baden-Baden: Alber, 271–293.

Roch, Eckhard (2015), Die Musik der Apokalypse, in: Fürst, Ulrich / Gottdang, Andrea (Hg.), *Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur*. Teilband 1, Laaber: Laaber-Verlag, 107–121.

Rohm, Helmut (1995), Perspektiven zum Thema Musik und Zeit, in: Loeckle, Wolf / Schreiber, Wolfgang (Hg.), *Musik und Zeit*, Regensburg: ConBrio, 7–109.

Rößler, Almut (Hg.) (1993), *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*. Mit Original-Texten des Komponisten, Duisburg: Gilles und Francke, 2. Aufl.

Samuel, Claude (1998), *Nouveaux Entretiens – Neue Gespräche*, in: Schlee, Thomas Daniel / Kämper, Dietrich (Hg.), *Olivier Messiaen. La Cité céleste – Das himmlische Jerusalem*. Über Leben und Werk des französischen Komponisten, Köln: Wienand, 37–48.

- Schlee, Thomas Daniel / Kämper, Dietrich (Hg.) (1998), Olivier Messiaen. La Cité céleste – Das himmlische Jerusalem. Über Leben und Werk des französischen Komponisten, Köln: Wienand.
- Schnebel, Dieter (2019), Sagbar – unsagbar. Gedanken zum Wesen der Musik, in: Dober, Hans Martin / Brinkmann, Frank Thomas (Hg.), Religion – Geist – Musik. Theologisch-kulturwissenschaftliche Grenzübergänge, Wiesbaden: Springer, 127–135.
- Schwindt, Rainer (2018), Der Gesang der Engel. Theologie und Kulturgeschichte des himmlischen Gottesdienstes, Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder.
- Schwöbel, Christoph (2013), Glaube und Musik. Gedanken zur Idee einer Theologie der Musik, in: Gassmann, Michael (Hg.), Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik der drei monotheistischen Religionen, Stuttgart: Bärenreiter, 189–214.
- Seebass, Tilmann (2015), Ikonographie der Engelsmusik – der himmlische Lobpreis bis 1600, in: Fürst, Ulrich / Gottdang, Andrea (Hg.), Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur. Teilband 1, Laaber: Laaber-Verlag 2015, 55–61.
- Shenton, Andrew (1998), Speaking with the Tongues of Men and of Angels. Messiaen's „langage communicable“, in: Bruhn, Siglind (Hg.), Messiaen's Language of Mystical Love, New York/London: Garland Publ., 225–245.
- Söhngen, Oskar (1967), Theologie der Musik, Kassel: Stauda.
- Steiner, George (1990), Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Aus dem Englischen von Jörg Trobitius, München: Hanser.
- Stoll, Christian (2017), Die Öffentlichkeit der Christus-Krise. Erik Petersons eschatologischer Kirchenbegriff im Kontext der Moderne, Paderborn: Schöningh.
- Thomas von Aquin (1951), Summa theologiae. Deutsche Thomas Ausgabe. Bd. 8, Salzburg u. a.: Pustet.
- Thorau, Christian (2016), Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition, in: Gees, Nicola / Honold, Alexander (Hg.), Handbuch Literatur und Musik, Berlin: De Gruyter, 159–175.
- Thum, Agnes (2015), Die musizierende Hölle, in: Fürst, Ulrich / Gottdang, Andrea (Hg.), Die Kirchenmusik in Kunst und Architektur. Teilband 1, Laaber: Laaber-Verlag, 123–136.
- Van Maas, Sander (2009), The Reinvention of Religious Music. Olivier Messiaen's Breakthrough Towards the Beyond, New York: Fordham University Press.
- Walter, Meinrad (Hg.) (2009), Ein Hauch der Gottheit ist Musik. Gedanken großer Musiker, Düsseldorf: Patmos.
- Wohlmuth, Josef (2005), Mysterium der Verwandlung. Eine Eschatologie aus katholischer Perspektive im Gespräch mit jüdischen Denkern der Gegenwart, Paderborn u. a.: Schöningh.