

Jakob Helmut Deibl

Christliche Sakralbauten als Hörräume

Modulationen von einer visuellen zu einer auditiven Sprache

ABSTRACT 

Das Ziel des Beitrages ist es, einen Sinn für (christliche) Sakralbauten als Hörräume zu entwickeln. Entgegen dem Paradigma einer Vorherrschaft des Sehens („Okkularzentrismus“) werden Sakralbauten nicht in optischer Hinsicht betrachtet, sondern wird nach ihrem Timbre, d. h. ihrer klanglichen Eigenart („Klangfarbe“) gefragt. Am Beginn steht ein Kapitel mit philosophiegeschichtlichem Fokus, welches das Verhältnis vom Sehen und Hören zum Denken zu erläutern sucht. Das darauffolgende Kapitel setzt sich der Schwierigkeit aus, welche der Gegenstand der Untersuchungen, die Architektur, als vordergründig visuelle Kunst einem Denken vom Hören her entgegensetzt. In den drei anschließenden Kapiteln entfaltet der Beitrag einige Motive, wie man Sakralbauten ausgehend vom Hören denken kann. Dabei geht er zunächst auf das Motiv der Gestaltung von Sakralräumen als Klangwelten ein und fragt sodann nach einer Erneuerung der Verbindung von Musik, kosmischer Harmonie und Bauen. Abschließend entwickelt er aus den biblischen Schriften den Gedanken des Sakralraumes als Resonanzraum für das Wort Gottes und benennt einige Konsequenzen aus den Überlegungen für unsere Zeit.

Christian Sacred Buildings as Auditory Spaces. Modulations from a Visual to an Auditory Language

This article endeavors to develop a sense of (Christian) sacred buildings as auditory spaces. Contrary to the paradigm of the visual as predominant (“ocularcentrism”), sacred buildings will not be considered from an optical point of

view, but rather their timbre, i. e. their distinctive tonal characteristics will be explored. The article begins with a chapter focusing on the history of philosophy, which seeks to explain the relationship visual and auditory perception have with cognition. The following chapter addresses the challenges that arise when attempting to perceive architecture — a primarily visual art form — through auditory perception. In the three subsequent chapters, the article develops different motifs for considering sacred buildings from the perspective of sound. In doing so, the author first addresses the motif of configuring sacred spaces as worlds of sound and then proposes a renewal of the interconnection between music, cosmic harmony and construction. Finally, from the biblical scriptures, he develops the idea of the sacred space as a resonance chamber for the Word of God and then identifies various implications of these considerations for our present time.

| BIOGRAPHY

Jakob Helmut Deibl ist assoziierter Professor für Religion und Ästhetik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien und Scientific Manager des Forschungszentrums „Religion and Transformation in Contemporary Society“ ebendort. Er ist Editor-in-Chief des open-access *Interdisciplinary Journal for Religion and Transformation in Contemporary Society* (JRAT). Im Wintersemester 2023/24 übernahm er eine Lehrstuhlvertretung an der Universität Regensburg.

ORCID  0000-0002-7820-0569

E-Mail: helmut.jakob.deibl@univie.ac.at

| KEY WORDS

Hören; Sakralraum; Architektur; Akustik; Klang; Timbre
listening; sacred space; architecture; acoustics; sound; timbre

1 Modulation

Werfen wir einen *Blick* auf die abendländische Geistesgeschichte, *zeigt sich*, dass in den von ihr hervorgebrachten Prozessen der *Reflexion* der *Fokus* eindeutig auf dem Register des Sehens, nicht dem des Hörens liegt, wenngleich Letzteres nie ganz zum *Verstummen* gebracht wurde.¹ Den Vorrang des Sehens *illustriert* schon die Präsenz optischer Metaphern im ersten Satz: *Blick*, *sich zeigen*, *Reflexion*, *Fokus*. Diese *Impression* lässt sich auch auf die *Anschauung* ausweiten: „Unsere Wahrnehmung wird – der gegenwärtigen Rede vom *acoustic turn* zum Trotz – vom Sehsinn dominiert.“ (Kämper/Kruis 2021, 119) Das hier nur kurz *skizzierte Bild* ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie reich an Differenzierung und Vokabular die abendländische Musikgeschichte ist.

Entgegen der *Fokussierung* auf das Sehen liegt dem folgenden Beitrag das Vorhaben zugrunde, einen *Blickwechsel* oder besser eine *Modulation* zum Hören vorzunehmen. Dies kann der Sprache des Beitrags mitunter einen ungewohnten *Klang* verleihen und wird auch nur partiell gelingen, lassen sich doch tief in die Sprache reichende Prägungen nur schwer und schon gar nicht individuell verändern. Auch wenn die *Vorsicht* noch so groß ist, die Argumentation nicht gänzlich im optischen Register zu organisieren, werden allzu leicht die Grenzen dieses Vorhabens *ersichtlich*: Wie können wir überhaupt in differenzierender und *umsichtiger* Weise sprechen oder schreiben, wenn wir nicht andauernd von *Hinsichten* reden wollen und dabei dies und jenes *berücksichtigen*, vor allem aber das *Augenmerk* auf das legen, was unserer *Ansicht* nach zentral ist?

Das Ziel des Beitrages ist es, einen Sinn für (christliche) *Sakralbauten als Hörräume* zu entwickeln, sie also nicht in einer optischen Perspektive zu betrachten, sondern nach ihrem *Timbre* zu fragen. Dazu ist zunächst ein Kapitel mit philosophiegeschichtlichem Fokus nötig, welches, wie bruchstückhaft auch immer, das Verhältnis vom Sehen und Hören zum Denken zu erläutern sucht. Wir stoßen auf die Schwierigkeit, nach einer Theorie – *theoria* – des Hörens zu fragen. Das darauffolgende Kapitel setzt sich der Schwierigkeit aus, welche der Gegenstand unserer Untersuchungen, die Architektur, als vordergründig visuelle Kunst einem Denken vom Hören her entgegengesetzt. In den drei anschließenden Kapiteln entfalte ich einige Motive, wie man Sakralbauten ausgehend vom Hören denken kann. Dabei gehe ich zunächst auf das Motiv der Gestaltung von Sakralräumen als Klangwelten ein und frage sodann nach einer Erneuerung der Verbindung von Musik, kosmischer Harmonie und Bauen. Abschließend entwickle ich

¹ Wenn ich von „Geistesgeschichte“ spreche, meine ich damit jenes weite Feld, das die Disziplinen Philosophie, Theologie, Geschichte, Kunst- und Kulturwissenschaften etc. umfasst; aber ist das nicht schon wieder räumlich als ein Nebeneinander im Modus des Sehens vorgestellt? Freilich entspricht dies dem Blick moderner wissenschaftlicher Arbeitsteilung. Könnten wir stattdessen auch von einem Akkord sprechen, dessen Grundton die Philosophie und dessen (verminderte, reine oder übermäßige) Quint die Theologie ist (je nach dem Spannungsverhältnis der beiden) und dem die Geschichts-, Kunst- und Kulturwissenschaften als Terz, Sept, Non ... die jeweiligen Färbungen geben? Es ist mir ein großes Bedürfnis, an dieser Stelle Marco Fiorletta zu danken, der mit seinen vielfältigen Hinweisen sehr dazu beigetragen hat, dass ich diesen Text schreiben konnte.

aus den biblischen Schriften den Gedanken des Sakralraumes als Resonanzraum für das Wort Gottes.

2 Resonanzen I: Sehen, Hören und Denken

R. Murray Schafer, der Pionier des akustischen Erfassens der Lebensräume (*soundscape*), wies in den 1970er-Jahren darauf hin, wie sehr selbst die Akustik (im weitesten Sinne verstanden als Wissenschaft vom Hören und vom Schall) vielfach über ein „Dechiffrieren der visuellen Welt“ (Schafer 2010, 219) funktioniert; die Metaphern, um über Hörbares sprechen zu können, sind nicht selten an optischen Phänomenen gebildet und müssen erst in die akustische Sphäre rückübersetzt werden. Mit ironischem Ton bringt Schafer das wie folgt zum Ausdruck:

„Heute stehen viele Spezialisten, die mit der Erforschung des Auditiven befasst sind – Akustiker, Psychologen, Audiologen et cetera –, mit der Welt des Hörens allein über die Dimension des Visuellen in Kontakt. Sie lesen die Laute mit den Augen. Durch meine Bekanntschaft mit derartigen Experten bin ich geneigt zu sagen: Spezialist für das Hörbare kann wohl vor allem jemand werden, dem es gelingt, das Ohr gegen das Auge einzutauschen.“ (Schafer 2010, 218–219)

Eine Sprache für das Auditive?

Wie können wir eine Sprache für das Auditive entwickeln, die nicht schon immer vom Sehen strukturiert und durchformt ist?

„Hören, zuhören, lauschen [*l'écoute*], ist die Philosophie dessen fähig?“ (Nancy 2014, 9) fragt Jean-Luc Nancy, wobei zwei der prominentesten Adressaten seiner Frage wohl Platon und Heidegger sind. Im *Timaios* begründet Platon die Nähe von Sehen und Philosophie, die das abendländische Denken fortan prägt: Die Sehkraft sei die „Ursache des größten Gewinns“, weil sie uns die Beobachtung der Regelmäßigkeit der Himmelserscheinungen ermögliche, wodurch die Vorstellungen der Zahl und der Zeit entstünden: „Und hieraus haben wir uns die Gattung der Philosophie verschafft, die das größte Gut ist, das je als Geschenk der Götter zu dem sterblichen Geschlecht kam oder kommen wird.“ (Platon 2005, *Timaios* 47a–b, 81) Was hier nach einem klaren und unhinterfragten Vorrang des Sehens aussieht, erhält wenig später einen anderen Klang: „Von der Stimme und dem Gehör gilt wieder dasselbe, daß dieses Geschenk uns von den Göttern zu

demselben Zweck und aus der gleichen Absicht verliehen sei“ (Platon 2005, Timaios 47c, 83). Platon sucht, nachdem er zunächst den Fokus ganz auf das Sehen gelegt hatte, die Nähe der Philosophie zum Hören noch zu retten. Und doch ist die gleichnishafte Welt, in die uns das Höhlengleichnis, Platons vielleicht wirkmächtigster erkenntnistheoretischer Text, führt, wesentlich Bildwelt. Es ist „das Hinaufsteigen und die Beschauung der oberen Dinge“, welche „den Aufschwung der Seele in die Gegend der Erkenntnis“ (Platon 2005, Politeia 7. Buch, 516b, 563) und das Gewährwerden der *Idee* des Guten freisetzt. Heidegger wiederum hat in *Die Zeit des Weltbildes* analysiert, dass „die Eroberung der Welt als Bild“ der „Grundvorgang der Neuzeit“ (Heidegger 2003a, 94) sei. Darin sieht er eine metaphysische Konstellation gegeben, wie „das Seiende im Ganzen angesetzt“ (Heidegger 2003a, 89) und für die fraglose „Machenschaft“ (Heidegger 2003b, 109) eines Herrschaftswillens zugerichtet wird. Dem gegenüber stellt er in den *Beiträgen zur Philosophie* den Gedanken eines anderen Anfangs, der sich akustisch ankündigt: „Aus ihr [der Seinsvergessenheit] her muß der Anklang klingen und anheben mit der Entfaltung der Seynsvergessenheit, in der der andere Anfang anklingt und so das Seyn.“ (Heidegger 2003b, 114) Doch zieht Heidegger daraus Konsequenzen für sein Denken des Raumes (vgl. Heidegger 2002, 203–210), des Wohnens und des Bauens?

Die Vorherrschaft optischer Metaphern im philosophischen Wissen

Nancy weist auf die Vorherrschaft optischer Metaphern im philosophischen Wissen hin und zählt die Begriffe Idee, Form, Tableau, Repräsentation, Aspekt, Phänomen und Komposition auf (Nancy 2014, 11), wir können Gestalt, *morphé* und Figur, Fokus und Perspektive, Theorie und Spekulation und wohl noch andere Begriffe mehr hinzufügen. Was sich darin präsentiert, habe die Philosophie stets mehr angesprochen als das, was „im Akzent, im Ton, im Timbre, in der Resonanz und im Geräusch“ (Nancy 2014, 11), im Anklang, Auftakt, Metrum, Rhythmus, Akkord, Kontrapunkt und Echo anhebt. Tendenziell gäbe es „mehr Isomorphismus zwischen dem Visuellen und dem Begrifflichen“ (Nancy 2014, 10) als zwischen dem Hörbaren und dem Intelligiblen. Die gerade bemühte Figur des Isomorphismus, welche eine *morphé* in Vergleichung mit einer anderen *morphé* bringt und ihre Gleichförmigkeit (*iso-*) behauptet, ist Nancy zufolge dabei schon „von vornherein in der visuellen Ordnung gedacht oder erfasst“ (Nancy 2014, 10). Freilich gibt es auch im Klanglichen Form, aber sie kann nicht fixiert werden, ihr gilt nicht der intentionale, zielgerichtete Charakter der Erfas-

sung, sie wird vielmehr mit dem Schall beständig fortgetragen, geweitet und erweitert. Sie scheint dem Begrifflichen, Logischen, Intelligiblen zu entfliehen.

Leibniz hat in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (vgl. Leibniz 1996, 9–15) den für die abendländische rationale Tradition bestimmenden Weg klarer und deutlicher Erkenntnis auf den Punkt gebracht. Wichtig für unseren Zusammenhang ist im Tableau der Erkenntnisformen die Unterscheidung der klaren, das heißt wiedererkennbaren, Erkenntnisse in verworrene und deutliche (distinkte). Erstere können zwar im Reichtum ihrer unterschiedlichen Merkmale erfasst werden, es gelingt jedoch nicht, sie schrittweise auf die für sie relevanten Merkmale hin zu analysieren. Die stufenweise logische Analyse, die alle hinreichenden Merkmale folgerichtig in eine Definition einzubringen vermag, findet sich hingegen in den distinkten Erkenntnissen. Was bedeutet das für die Überlegungen dieses Beitrages? Mit Juhani Pallasmaa können wir sagen: „Sehen ist ein streng ausgerichteter Vorgang, Hören dagegen nimmt Reize aus allen Richtungen auf. [...] [D]as Auge greift aus, aber das Ohr empfängt.“ (Pallasmaa 2013, 62) Wenn das Sehen Formen erfassen, fixieren und von einer Form zur anderen übergehen kann, ist es dem Logischen der klaren und distinkten Erkenntnisse näher als das Hören, das sich immer in einem umgebenden Raum befindet, der Laute aus allen Richtungen auf uns einströmen lässt. Bekanntlich ist uns, ohne dass das Sehen zu Hilfe käme, keine genaue Lokalisierung einer Schallquelle möglich. In der Sphäre des Hörens kann man sich nur in einem übertragenen Sinn auf einzelne Stimmen und Geräusche *ausrichten*, vielmehr muss man diese, was einige Übung verlangt, erst aus dem Gesamten *herausfiltern*. Filtern aber ist eine Tätigkeit des Öffnens und Schließens, um dem Strom des Ankommenden Durchgang zu gewähren oder zu verweigern, niemals aber ist es ein Fokussieren, ein auf etwas Gerichtet-Sein, ein Lokalisieren (vgl. Bahr 1994, 305–322). Das Visuelle ist dem rationalen Vorgehen der Suche nach klaren und distinkten Erkenntnissen viel näher. Das bedeutet freilich nicht, dass das Klangliche per se alogisch sei: Es hat seine eigene Logizität, nach der wir fragen müssen.

Das Klangliche ist nicht per se alogisch: Es hat seine eigene Logizität.

Gewiss lässt sich auch das Sehen noch einmal differenzieren. Es gibt, wie Maurice Merleau-Ponty erläutert, auch ein körperliches Sehen der Tiefe, das dem körperlosen feststellenden Sehen der Wissenschaften entgegensteht,

in der Malerei aber ans Licht tritt (vgl. Merleau-Ponty 2003, 275–317). Pallasmaa spricht in Resonanz dazu von einer peripheren Sehweise – freilich mit gänzlich anderer Metaphernbildung (nicht Tiefe, sondern Peripherie): Sie „umgibt uns immer mit Raum, während eine streng ausgerichtete, fokussierte Sehweise uns aus ihm hinausdrängt und zu bloßen Zuschauern macht“ (Pallasmaa 2013, 17). Die periphere Sichtweise und das Sehen der Tiefe müssen dem zielgerichteten Sehen immer erst abgerungen werden und dieses verwandeln. Aber auch Merleau-Ponty sieht das Sehen dem philosophischen Diskurs näher als das Hören:

„Die Musik dagegen ist zu sehr diesseits der Welt und des Bezeichenbaren, um etwas anderes darzustellen als Aufrisse des Seins, sein Aufwallen und Verebben, sein Wachsen und Bersten, seine Strudel.“ (Merleau-Ponty 2003, 277)

Er erkennt im Hörbaren zwar den Rhythmus des Erscheinens und Verschwindens, der jeglichen Laut kennzeichnet, sieht alles Hörbare aber doch zu sehr in diesen Prozess eingelassen, um zu jener „immer neuen Wiedergabe der Welt“ (Merleau-Ponty 2003, 278) zu werden, in der die Welt in Malerei verwandelt wird.

Auf die Resonanz von Sehen und Denken weist auch Peter Sloterdijk hin:

„Ein guter Teil des philosophischen Denkens ist eigentlich nur Augenreflexion, Augendialektik, Sich-sehen-Sehen. Nötig sind dazu reflektierende Medien, Spiegel, Wasserflächen, Metalle und andere Augen, durch die das Sehen des Sehens sichtbar wird.“ (Sloterdijk 1983, 278, vgl. 277–280)

Vermittelt über eine Reflexionsfläche ist das Sehen jener Sinn, der sich selbst im selben Register, d. h. im Sehen, wahrnehmen kann. Im Sehen meinen wir, uns selbst zu sehen, scheint der Wahrnehmungsvorgang selbstreflexive Züge anzunehmen und sich dem Denken zu öffnen. Vielleicht ist jedoch diese Engführung von Sehen und Selbstreflexion zu suggestiv und gestaltet sich, wie Hegel im ersten Kapitel seiner *Phänomenologie des Geistes*, der *Sinnlichen Gewißheit* (vgl. Hegel 1986, Werke 3, 82–92; vgl. Auinger 2009, 9–103) zeigt, das Verhältnis von Sehen und Selbstreflexion wesentlich komplexer. Das bloße Sehen als Versuch einer unmittelbaren Gewissheit des In-der-Welt-Seins lässt sich weder festhalten noch direkt in eine Struktur des Selbstbewusstseins übersetzen. Zunächst führt es nämlich bloß in die Negation, insofern das Sehen im oder als Hier und Jetzt seines

Sehens kein Bleiben hat; das Angeschaute und das Sehen entziehen sich dem Bewusstsein beständig: Wenn die Zeit vergeht, ist das Jetzt des Sehens ein anderes, wenn ich mich umwende, auch sein Hier. Der erste Versuch, sich in der Welt zu verorten, läuft über das Sehen oder lässt sich am besten über das Sehen darstellen – und scheitert.

Als im zweiten Kapitel, der *Wahrnehmung* (vgl. Hegel 1986, Werke 3, 93–107), das Bewusstsein versucht, Gegenstände dauerhaft festzuhalten, lässt sich das Sehen von den anderen Sinnen gar nicht mehr isolieren: Salz wird mit seiner weißen Farbe gesehen, in seiner körnigen Struktur gefühlt, als salzig geschmeckt. Diese Akkumulation der Sinne genügt aber nicht. Der Weg ins Denken – und damit in die Selbstreflexion – führt, wie das Kapitel *Kraft und Verstand* zeigt (vgl. Hegel 1986, Werke 3, 107–136), über einen grundsätzlichen Bruch:

„Dem Bewußtsein ist in der Dialektik der sinnlichen Gewißheit das Hören und das Sehen usw. vergangen, und als Wahrnehmen ist es zu Gedanken gekommen, welche es aber erst im Unbedingt-Allgemeinen [das im nun folgenden Kapitel der Phänomenologie thematisch wird] zusammenbringt.“ (Hegel 1986, Werke 3, 107)

Die Struktur einer Präsenz nur im Verschwinden

Interessant ist, dass Hegel das auf dem Weg zum Denken nötige Scheitern der sinnlichen Gewissheit am Sehen durchgespielt hat. Anders als bei Sloterdijk sind Sehen und Selbstreflexion nicht positiv, d. h. direkt, miteinander verbunden, sondern negativ, d. h. über Schritte der Vermittlung. Nicht, dass sich das Hören unmittelbar gegenüber der Negativität halten könnte, auch es muss vergehen – allerdings wird die dem Hören eigentümliche Negativität erst viel später, auf einer höher vermittelten Ebene, nämlich im Kapitel über den *Geist*, thematisiert. Dort heißt es vom sprechenden Ich:

„Daß es vernommen wird, darin ist sein Dasein selbst unmittelbar verhallt [...]; und eben dies ist sein Dasein, als selbstbewußtes Jetzt, wie es da ist, nicht da zu sein und durch dies Verschwinden da zu sein“ (Hegel 1986, Werke 3, 376).

Die an der Sprache bewusst werdende Struktur einer Präsenz nur im Verschwinden, die nach Hegel grundlegend für das Denken ist, lässt sich am Klanglichen der Sprache, die vernommen wird, leichter darstellen als am Sehen. Sprache – aber das gilt für jede Form des Klanges – wird nur ver-

² Hinzuzufügen wären auch Gilles Deleuze und Felix Guattari, die in den *Tausend Plateaus* im Kapitel „Zum Ritornell“ dem Hören eine große Bedeutung geben (Deleuze/Guattari 1992, 423–479).

³ Unausgeschöpft vielleicht auch deshalb, weil mit der Renaissance einerseits in der bildenden Kunst die Zentralperspektive als gerichtetes Sehen in den Mittelpunkt rückt und andererseits die technischen Fortschritte in der Optik den Bereich der „visuellen“ Wahrnehmung in einer Weise ausdehnen, welche die Erweiterung der Bereiche anderer Sinne um ein Vielfaches übersteigt. Während die Schallgeschwindigkeit eine relative Größe im Rahmen unseres Vorstellungsbereiches ist, wird die Lichtgeschwindigkeit zu einer absoluten Größe, die jede natürliche Erfahrbarkeit übersteigt. Freilich ist bei Entwicklungen wie der behaupteten Vorherrschaft des Visuellen (Okularzentrismus) schwer zu sagen, wann sie begonnen haben und was sie ausgelöst hat – meist verweist eine solche Entwicklung auf ein Bündel an Faktoren. Hängt die Entwicklung mit dem Übergang vom murmelnden Sich-selbst-Vorlesen eines Textes zum stillen Erfassen der Buchseite als Seite zusammen (vgl. Illich 2010) oder mit dem Übergang von einer oralen zu einer schriftlichen Kultur? Steht sie in Zusammenhang mit der bereits erwähnten Entdeckung der Zentralperspektive oder mit den Erkenntnissen der Astronomie (vgl. Pallasmaa 2013, 30–33)?

stehbar, wenn und indem sie verhallt. Sonst würde jede Differenzierung in ein bloßes Rauschen übergehen.

In eine ähnliche Richtung geht auch Nancy. Zwar weist er darauf hin, dass die Philosophie (zumindest) von Kant bis Heidegger auf das Erscheinen und die „Manifestation des Seins“ konzentriert war. Erscheinen, wie hochvermittelt oder metaphorisch der Begriff auch immer zu verstehen sei, lasse sich nicht von der Notwendigkeit lösen, das Erscheinen von all dem abzuheben, was bereits erschienen war, und sei folglich auch mit einem Verschwinden verbunden. Müsse dann aber, „die letzte Wahrheit des Phänomens“, müsse dann die Wahrheit „als unablässige Transition eines Kommen-und-Gehens sich nicht eher hören als sehen lassen?“ (Nancy 2014, 11) Läge damit in der abendländischen Tradition auch eine Öffnung auf das Hören, die niemals zum Verstummen gebracht wurde und sich bei Platon, Hegel, Heidegger und Nancy andeutet,² die aber nicht ausgeschöpft ist?³

3 Resonanzen II: Sehen, Hören und Bauen

Als besonders herausfordernd erweist sich das Unterfangen, eine Modulation vom Sehen zum Hören vorzunehmen, vor allem dann, wenn es um Architektur geht, besteht doch, wie der finnische Architekt Pallasmaa in seinem viel beachteten Buch *Die Augen der Haut. Architektur der Sinne* ausführlich, „die vorherrschende Auffassung [...], dass die Baukunst nur rein visuelle Kunst sei“ (Pallasmaa 2013, 50). Dies sei freilich eine Entwicklung der Neuzeit, die mit einer bis auf die Vorsokratiker zurückgehenden Tradition bricht. Mit Anaximander beginnt das Vorhaben, Kosmologie und Kosmogonie mittels Zahlen und deren Verhältnis zu betreiben (vgl. Mansfeld 1999, 60–61), was in der Schule des Pythagoras ausgebaut und mit Musik parallelisiert wird, insofern auch Letztere sich, denkt man nur an die Intervalle, mit Zahlenverhältnissen beschreiben lässt (vgl. Mansfeld 1999, 105–110). Die Spekulation zu den kosmologisch relevanten Zahlenverhältnissen geht über Platons *Timaios* weiter bis zu Vitruv, der das einzige erhaltene theoretische Werk über Architektur der Antike verfasste. Im ersten Buch seines zehnbändigen Werkes fordert er, dass der Architekt neben anderen Wissensformen auch mit Musiktheorie vertraut sein solle: „Von der Musik muß er etwas verstehen, damit er über die Theorie des Klanges und die mathematischen Verhältnisse der Töne Bescheid weiß [...].“ (Vitruv 2008, Liber primus, I, 8) Wenig später kommt Vitruv dann explizit auf den Zusammenhang mit der Astronomie zu sprechen:

„Analog erörtern mit den Astrologen die Musiker gemeinsam die Wechselbeziehung der Sterne und der musikalischen Konsonanzen, der Quarten und Quinten, in Quadraten und Dreiecken [...].“ (Vitruv 2008, Liber primus, I, 16)

Die Verbindung von Kosmologie, Architektur und Musik währte bis in die frühe Neuzeit. Freilich wurde hier nicht Architektur vom Hören her gedacht, sondern gab es eine Resonanz von Kosmologie, Architektur, Mathematik und Musik aus dem Vertrauen in die der Welt zugrundeliegenden harmonischen Proportionen. Diese Verbindung brachte eine große Aufmerksamkeit für das Hören hervor, die in der Baukunst zu großartigen Leistungen auf dem Gebiet der Akustik führte. In der Neuzeit zerbrach das Vertrauen in die umfassende Ordnung der Proportionen.

Aufkommen des Okularzentrismus

Mit dem Aufkommen eines Okularzentrismus rückten die anderen Sinne mehr und mehr in den Hintergrund, was Pallasmaa zufolge eine Einführung in Architektur und Stadtplanung bedeutete (vgl. Pallasmaa 2013, 19–48). Zumeist wird Architektur nun von der Präsentation und der Manifestation im Sichtbaren her gedacht, nicht aber von ihren auditiven Qualitäten.⁴ Ist es ein Zufall, dass mit der Betonung der visuellen Komponente schließlich auch eine zunehmende Erhellung der Städte einhergeht? Aufgrund ihrer dauerhaften gleichmäßigen Ausleuchtung können Schatten und Übergänge von Licht und Finsternis immer weniger wahrgenommen werden. Mit dem zunehmenden Verlust des unendlich differenzierten Spiels aus Licht und Schatten droht die Stadt ihre Textur zu verlieren. Sie ist nicht mehr Partitur von Erhellungen und Verdunkelungen, sondern wird zur glatten Oberfläche. Stahl, Glas und Beton sind Reflexionsschirme des nie erlöschenden Lichtes:

„Als essenziell erscheinen deshalb dunkle Schatten und tiefe Dunkelheit, nehmen sie doch der visuellen Wahrnehmung ihre Schärfe, verleihen der Tiefe und Ferne wieder ihre Mehrdeutigkeit und laden so zu unbewusstem peripherem Sehen und zu den Fantasien des Taktilen ein.“ (Pallasmaa 2013, 58)

Sie laden aber auch zum Hören ein.

⁴ Peter Payer weist in einer großen Untersuchung über die Veränderung des Klangs der Großstadt Wien zwischen 1850 und 1918 darauf hin, wie schwierig es ist, der „weitgehende[n] Lautlosigkeit der Geschichte“, die uns vor allem stumme Dokumente der Stadt bietet – Bauten, Pläne, Stiche, Texte –, zu begegnen (Payer 2018, 13).

Jene vorherrschende Auffassung der Baukunst als visueller Kunst hat auch Hegel im Ohr, wenn er die „bekannte Einteilung“ (Hegel 1999, Werke 14, 256) wiedergibt, welche die Architektur den am Gesichtssinn orientierten *bildenden* Künsten zurechnet und diese von der am Gehör orientierten *tö-nenden* und der an der Vorstellung orientierten *redenden* Kunst unterscheidet (vgl. Hegel 1999, Werke 14, 255–257). Allerdings sieht er darin nur eine abstrakte Zuordnung, die nicht „aus dem konkreten Begriff der Sache selbst“ (Hegel 1999, Werke 14, 256–257) hervorgeht und relativiert sie mithin. Interessanterweise denkt Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* die Architektur ausgehend von der Musik. Er rechnet die Architektur der Plastik (in einem weiten Sinn verstanden) zu, der sie neben Basrelief und Plastik im engeren Sinn angehört. Im Rahmen dieser Zugehörigkeit zur Plastik repräsentiert sie die vorher bereits behandelte Musik, d. h., Schelling versteht sie analog zur Musik: „*die Musik in der Plastik ist die Architektur*“ (Schelling 1985, §107, 400 [572]), „Architektur = Musik“ (Schelling 1985, §107, 401 [573]). So erhellend Schellings Ausführungen zur Architektur sind, bleibt die postulierte Analogie zur Musik eher formal, hängt sie doch vor allem an der Beziehung von Organischem und Anorganischem (wie Schelling schreibt), die sich in Musik und Architektur in derselben Weise gestalten. Auch den Umstand, dass die Architektur wie die Musik arithmetischen (bzw. geometrischen) Verhältnissen folge, entfaltet Schelling wenig. Die Absicht Schellings scheint mir in diesen Abschnitten eher darin zu liegen, Resonanzen von Kunst- und Naturphilosophie zu entfalten als eine auditive Architektur. Dabei hat eine Kennzeichnung, welche Schelling der Architektur gibt, nämlich, dass sie erstarrte Musik sei, im 19. Jahrhundert weite Kreise gezogen und wurde zu einem Wort, das man in verschiedenen Abwandlungen unterschiedlichen Autoren zuschrieb. Das weit verbreitete Wort wurde jedoch eher als Bonmot oder Kuriosum gehandelt, denn zum Ausgangspunkt eines auditiven Erfassens von Architektur gemacht (vgl. Michailow 1991, 47–65).

Ein Plädoyer für eine Baukunst, die alle Sinne berücksichtigt

Pallasmaa, der seine Arbeit als ein Plädoyer für eine Baukunst, die alle Sinne berücksichtigt, versteht, nähert sich meines Erachtens der von Hegel geforderten Bestimmung der Architektur aus der Sache selbst sehr weit an. Architektur sei ein Werkzeug,

„mit dem wir uns mit Raum und Zeit in Beziehung setzen und ihren Dimensionen ein menschliches Maß geben. Architektur domestiziert den grenzenlosen Raum und die unendliche Zeit in einer Weise, dass sie überhaupt erst vom Menschen ertragen, bewohnt und verstanden werden können“ (Pallasmaa 2013, 21–23).

Im Ertragen ist ein existenzielles Timbre angesprochen, im Bewohnen der Verweis auf alle Sinne und im Verstehen der Bogen zum Denken. Architektur ermöglicht unseren Umgang mit Raum und Zeit, gibt dem Unendlichen eine Struktur und eröffnet damit eine Dialektik von Kontinuum (dem Unbegrenzten) und Diskretem (dem Abgegrenzten). Ohne einfachhin die antike Proportionenlehre und ihr Vertrauen in die Ordnung des Kosmos wieder aufzugreifen, nimmt Pallasmaa doch den von Anaximander entwickelten Gedanken wieder auf, dass über das Maß ein Umgang mit dem *apeiron*, dem Unendlichen, gefunden werden könne. Dem wird das Anschauen eines Gebäudes, das es zum bloßen Objekt der Betrachtung macht und Raum nur visuell konzipiert, allein nicht gerecht; ihm müssen andere Weisen der Wahrnehmung korrespondieren.⁵

Die grundlegende Bedeutung der visuellen Perspektive für die Architektur soll nicht infrage gestellt werden, ermöglicht sie doch die *Lokalisierung eines Gebäudes in Raum und Zeit*: Ein Gebäude hat hier und jetzt seinen konkreten Ort, der weder durch Reflexion noch durch Virtualisierung übersprungen werden kann. Allerdings gilt: „Ein Gebäude reagiert nicht auf unsere Blicke, doch seine Wände reflektieren unsere Klänge und Geräusche.“ (Pallasmaa 2013, 62). Dadurch gibt es *uns* eine Erfahrung unseres Aufenthaltes in Raum und Zeit; es wird zum Hörraum – in den Worten von Peter Androsch: „Tatsächlich ist Architektur stets gebaute Akustik.“ (Androsch/Sedmak 2009, 127)

Dies aber verlangt nach einer neuen Aufmerksamkeit für ein akustisches Bauen. Die heute bevorzugten Baustoffe „Glas, Metall und Beton sind akustisch kalt und bringen schlechte Voraussetzungen für akustisch angenehme Räume mit“ (Androsch/Sedmak 2009, 128). Dazu kommt der Einbau einer Vielzahl von technischen Einrichtungen (Klimageräten, Abluftsystemen etc.), die ein Grundrauschen erzeugen. Wie das Projekt „Auditive Architektur“ an der Universität der Künste Berlin zeigt, wird die akustische (Stadt-) Raumgestaltung meist bloß als nachrangige Aufgabe angesehen und Bauen primär an optischen und technischen Ansprüchen gemessen. „Die so mehr oder weniger zufällig entstandene Klangsphäre steht dann zumeist in keinem sinnvollen oder harmonischen Verhältnis“ (Androsch/Sedmak 2009,

⁵ „Eine architektonische Praxis, die auf die visuelle Gestaltung der physischen konstitutiven Elemente des Raumes beschränkt wird, ist weder in der Lage, ein fein differenziertes, dynamisches Gewebe von Raumqualitäten zu konzipieren, noch zu entwerfen und zu realisieren.“ (Arteaga 2010, 4).

129) zu Raum, Gebäude und Umgebung. Die Akustik ist eher ein Gegenstand nachträglicher Korrektur als vorausschauender Planung (vgl. Androsch/Sedmak 2009, 127–128). Es gibt „mit Ausnahme der Lärmbekämpfung, bislang praktisch keine bewusste Stadtklanggestaltung“ (Kusitzky 2021, 7). Demgegenüber steht das Verständnis der auditiven Architektur: „Im Gegensatz zu den traditionellen akustischen Teilgebieten der Bauphysik ist die Auditive Architektur eine Entwurfsdisziplin, deren Tätigkeit der raum- oder bauakustischen Planung vorausgeht.“ (Auditory Architecture Research Unit) Es geht mithin um die bewusste Gestaltung von Räumen als Klangsphären.⁶ Was aber bedeutet das, wenn wir nun auf christliche Sakralbauten zu sprechen kommen bzw. auf sie zu hören beginnen?

Die bewusste Gestaltung von Räumen als Klangsphären

Im Folgenden werden christliche Sakralbauten nicht primär funktional bestimmt als Versammlungsräume einer Gemeinschaft oder ausgehend von ihrer Repräsentationsfunktion, die auf Sichtbarkeit abzielt, sondern als Raum, der aus seiner Umwelt herausgehoben ist, um ein bestimmtes Hören zu ermöglichen. In drei Anläufen nähern wir uns dem an: Der erste beschreibt Sakralräume als differenziert gestaltete Klangwelten, der zweite fragt nach einer möglichen Erneuerung des Zusammenhangs von Kosmos, Musik und Architektur, und der dritte entwickelt die Gestalt des Sakralraumes als eines Hörraumes aus den biblischen Schriften.

4 Sakralräume als gestaltete Klangwelten

Wer einen Sakralraum betritt, wird nicht nur in eine andere klimatische Umgebung aufgenommen und findet sich nicht nur in ein spezifisches visuelles Bildprogramm (vgl. z. B. Bruckner 2023, 743) oder ein Programm der Bildlosigkeit (vgl. Stückelberger 2022) integriert, sondern erlebt auch den Übergang in eine andere klangliche Sphäre. Die Geräusche der Stadt oder der Natur treten in den Hintergrund und sind allenfalls noch als ein Rauschen zu vernehmen. So lesen wir etwa in der Beschreibung der neu gestalteten *Capella della Misericordia* der Architektin Mariangela Corrado: „Leise im Hintergrund zu hören, verbindet uns das Rauschen der Autobahn mit dem Leben, das um uns herum tobt.“ (Capella della Misericordia) Findet in einem Sakralraum gerade keine liturgische Feier statt, ist er weitgehend still, da in ihm zumeist keine geräuschintensiven Handlungen

⁶ So hat das kürzlich auch Peter Zumthor in einem Interview formuliert: „Wenn etwas gut klingen soll, braucht es einen Raum. Klang ist wesentlich. Ich versuche mir das beim Entwerfen immer vorzustellen“ (Zumthor 2023, 17).

vollzogen werden: Weder dient der Sakralraum dem Transit von A nach B (wie Straße, Kreuzung, Tunnel, Bahnhof, Fahrstuhl ...) noch der Produktion (wie Werkstatt, Fabrikhalle, Baustelle ...), der zyklischen Materialverwertung (wie Rohstoffgewinnung, Entsorgung, Recycling ...) oder dem Handel (wie Markt, Geschäft, Einkaufszentrum ...). Die kontinuierliche Beschallung, die den öffentlichen Raum zunehmend prägt, hat Sakralräume noch wenig erfasst – abgesehen vom Abspielen von Choral- oder Orgelmusik in stark touristisch frequentierten Kirchen, was eine Angleichung an den Soundteppich der Einkaufszentren bedeutet. Wer einen Sakralraum primär aus Kunstinteresse aufsucht, senkt zumeist die eigene Geräuschproduktion und nimmt mithin eher am Betreten eines Museums als an dem von Sportstätten Maß.

Liturgische Handlungen bilden eine ganz spezifische Lautgestalt aus.

Werden in einem Sakralraum liturgische Handlungen vollzogen, bilden diese eine ganz spezifische Lautgestalt aus. Diese hängt von vielen Faktoren ab, etwa von der baugeschichtlichen Epoche: So sind gotische „Kathedralen mit hohen Gewölbedecken und langen Kirchenschiffen perfekt für die langen Nachhallzeiten gregorianischer Gesänge“ (Kvíčalová 2018, 262), Barockkirchen hingegen eignen sich etwa für Musik mit Chor und Orchester. Die Lautgestalt hat aber auch konfessionsspezifische Unterschiede: In einer protestantischen Kirche soll man das verkündete Wort Gottes und die Stimme des Predigers an allen Stellen klar hören können, eine orthodoxe Kirche erkennt man an der Lautgestalt des Gesanges, die sich wiederum deutlich von der einer Pfingstkirche unterscheidet. Hierbei gibt es, wie Anna Kvíčalová betont, eine wechselseitige Beeinflussung von Raum und Gemeinde:

„Der konkrete Raum einer Kirche und seine Akustik fungierten also nicht als eine Kulisse, vor der sich religiöses Leben und dessen Veränderungen abspielten, sondern vielmehr als wichtige Akteure, die einerseits das religiöse Erleben formten und andererseits auch selbst von ihm transformiert wurden.“ (Kvíčalová 2018, 262)

So kann auch eine konkrete Kirchengemeinde eine spezifische Klangwelt bewohnen. Wenn etwa über längere Zeit derselbe Organist, dieselbe Organistin mit demselben Instrument den Gesang begleitet oder regelmäßig ein

bestimmter Chor durch die liturgische Feier führt, trägt dies zur Bildung einer auditiv wiedererkennbaren Gemeinschaft bei. Sloterdijk hat für die „Selbstbestimmung der Gruppe über das Ohr“ (Sloterdijk 2004, 381) den Ausdruck vom „sonosphärischen Zusammenhang“ (Sloterdijk 2004, 377) geprägt. Vielleicht können wir so weit gehen zu sagen, dass, wenn in einer Gemeinschaft ein bestimmtes Liedgut gepflegt wird, das mitunter eine größere Bedeutung für die Bildung einer gemeinsamen Sphäre haben kann als andere Faktoren, etwa das Profil, das man über Fragen ermitteln könnte wie: Wofür steht unsere Gemeinde? Was sind unsere Werte, was unsere Ziele? Ich kann mich der Prägung durch Klang nur über ein Beispiel nähern: Das im Jahr 1989 von Franz Thürauer für Vorsänger, Chor, Gemeinde und Orgel komponierte *Benediktuslied* wird im Benediktinerstift Melk jedes Jahr am Festtag des Heiligen Benedikt, dem 21. März, im Rahmen des gemeinsam mit der Schulgemeinschaft des Stiftsgymnasiums gefeierten Gottesdienstes gesungen. Es ist an dem einstimmigen, von der Orgel mit leisem Flötenregister intonierten Abgang, bestehend aus den Tönen c – h – g – e, der dann einen Ganzton höher zur Ruhe kommt (f# – f#), auch für das musikalisch nicht geschulte Ohr sofort erkennbar. Als das Lied vor einigen Jahren einmal ausgelassen wurde, haben es Schüler:innen mit ansonsten wenig Affinität zu liturgischen Feiern entrüstet eingefordert. Sein Klang gehört wesentlich zu diesem Feiertag. Oder: Wie der Gründonnerstag, der Karfreitag, die Osternacht in einer Gemeinde klingt, weiß, wer an diesen Feiern Jahre hindurch teilnimmt.

Die Klangraumgestaltung als integraler Teil der Pflege eines Sakralraumes

Die Sakralräume heben sich akustisch von der Umgebung ab und zeichnen sich durch eine differenzierte Klanggestaltung aus. Peter Sloterdijk bezeichnet die „Häuser Gottes“ als ein „reicher gegliedertes Phonotop [Hörort, Klanginsel] mit ungleichzeitigen Geräuschprofilen und ungleichen Verteilungen von Geräusch und Stille“. Davon lassen sich eine praktische und eine theoretische Konsequenz ableiten. Erstens sind die für Sakralräume und das dort stattfindende Leben verantwortlichen Personen angehalten, auch die Verantwortung für eine sensible Klangraumgestaltung zu übernehmen. Sie ist ein integraler Teil nachhaltiger Pflege eines Sakralraumes. Zweitens lassen sich Sakralräume über die akustische Differenz von ihrer Umgebung bzw. den alltäglichen Räumen abheben, ohne auf das Register des Verbotes mit seiner scharfen Distinktion sakral / profan zu re-

kurrieren: Räume erhalten ihre besondere Qualität durch ihre klangliche Gestalt, nicht aber primär durch die Inszenierung von ausgesonderten Zonen, die der Betretung entzogen sind.

5 Die Ordnung von Raum und Zeit oder deren Invertierung?

Über viele Jahrhunderte spielten die Zahlenproportionen, die Musik und Kosmologie miteinander verbanden, in der Architektur – nicht zuletzt der Sakralarchitektur – eine bedeutende Rolle. Lässt sich dieser Zusammenhang heute noch einmal auf produktive Weise erneuern? Benötigen wir in der späten Moderne, in der viele Ordnungen, die lange Zeit eine tragende Funktion für Gesellschaften hatten, zerbrechen, gerade wieder die Repräsentation der Stabilität des Kosmos in der räumlichen Gestalt der Sakralarchitektur?

Rudolf Schwarz, einer der im deutschsprachigen Raum einflussreichsten Architekten des Kirchenbaus nach dem Zweiten Weltkrieg, scheint ein solches Programm zu verfolgen. In seinem programmatischen Werk *Vom Bau der Kirche* aus dem Jahr 1947, das einen zutiefst mythischen Ton verbreitet, schreibt er etwa: „Unser ganzer Bau vertritt also die ganze Welt und wiederholt ihre Erbauung.“ (Schwarz 1947, 31) Freilich kann sich dieses Vorhaben nicht mehr unmittelbar in mathematischen Verhältnissen zum Ausdruck bringen: „Bauen heißt doch nicht, einen theoretischen Standort beziehen und von da aus die Menschen mit mathematischen Konstruktionen beglücken, sondern eine menschliche Lage klären und formen.“ (Schwarz 1947, 32) Bauen ist nur dann weltbildend, wenn es zum Ausdruck einer Offenheit wird, wenn es ins Offene weist: Gegen eine lange Tradition sagt Schwarz, dass der Mensch nicht schon Mikrokosmos sei, der im Bauen ein Abbild des Kosmos schaffen würde; vielmehr könne er „den Weltbau in sich erneuern“, nur „indem er sich selbst zur offenen Form macht und so die Offenheit des Weltalls und sein Hängen am Licht in sich selbst wiederholt“ (Schwarz 1947, 10). Wie der Bezug auf das Licht schon andeutet, ist das Grundsymbol des Offenen für Schwarz das offene Auge, nicht das Ohr, dem er wenig Aufmerksamkeit widmet (vgl. Schwarz 1947, 6–11).

Zeigt sich das Offene des Weltbaus in den klaren Formen, die Schwarz dem Sakralbau gibt, oder aber in deren Inversion, wie sie Fritz Wotrubas Kirche *Zur Heiligsten Dreifaltigkeit* am Georgenberg bei Wien kennzeichnet? Diese Kirche mit ihren über 150 ineinander geschachtelten Betonblöcken lässt die Versuche ihrer visuellen Strukturierung ständig abgleiten. Das Auge findet

in diesem Gebilde keine haltbaren und wiedererkennbaren Formierungen (vgl. Kirche ‚Zur Heiligsten Dreifaltigkeit‘). Kann ein solcher Bau in all seiner Unregelmäßigkeit vielleicht eher mit dem Hören erfasst werden, wenn man in die von ihm eröffnete Sphäre eintritt? Bei Nancy lesen wir: „Hören heißt in die Räumlichkeit eintreten, von der ich *zur selben Zeit* durchdrungen werde.“ (Nancy 2014, 26) Die sich dabei ergebenden Phänomene der Resonanz sind ein responsives Geschehen, in welchem sich Senden-Aufnehmen-Weitergeben durchdringen. Sie erfassen Raum immer schon als ein Ganzes, auch dort, wo der intentionale Blick – wie im Fall der Wotruba-Kirche – erst von Element zu Element gleiten muss, ohne irgendeine Regelmäßigkeit feststellen zu können.

Die Kirche als begehbare Skulptur

Könnte dieser von der Kirche eröffnete Raum, weil er sich jeder visuell-intellektuellen Bemächtigung entzieht, ein auditiv-eröffnendes Moment hervortreten lassen? Kann die Kirche als begehbare Skulptur, welche die regelmäßige Ordnung und deren harmonische Verhältnisse invertiert, wenn sie als Klangraum verstanden wird, dem Menschen ein Bewohnen der unübersichtlich gewordenen und im steten Wandel begriffenen Welt ermöglichen?

Zwei Grundformen des Entwurfs stehen einander exemplarisch gegenüber: Die reduzierten und klaren Formen der Kirchen von Schwarz, welche eine auf das Wesentliche konzentrierte visuelle Fokussierung ermöglichen, und die verworrenen Formen der Kirche von Wotruba, die sich als Eröffnung eines Resonanzraumes verstehen lassen.

6 Resonanzraum für das Wort Gottes

Sowohl das Motiv der Gestaltung der Sakralräume als differenzierter Klangwelten als auch die Frage nach der (Inversion der) Ordnung von Raum und Zeit haben uns zu einem Zusammenhang von Klang, Raum und Sakralbau geführt. Hat dieser Versuch, die Architektur von Sakralräumen stärker vom Hören her zu denken, auch einen Anhaltspunkt in der christlichen Tradition – genauer noch: im biblischen Text, auf den die christliche Tradition verwiesen ist? Das letzte Kapitel dieses Beitrags macht einen Vorschlag, wie wir diese Frage mit Ja beantworten und wie mithin alle bisherigen

Überlegungen in eine Resonanz zum biblischen Text selbst gebracht werden können.

Eines der ältesten Bilder für Kirche – und zwar sowohl für Kirchengebäude als auch für die Religionsgemeinschaft – ist das des Schiffes, das unzählige textliche und motivliche Anknüpfungspunkte bietet. Als biblisches Grundsymbol führt es zurück bis zu den ersten Kapiteln des Buches Genesis, der Erzählung von Noahs Arche (vgl. Ebach 2001; Deibl 2020). Diese ist ein Kasten oder Schiff, welches den Reichtum des Lebens in seiner Differenziertheit durch die bedrohlichen Chaosfluten hindurchführt. Seit Jahrhunderten werden Kirchengebäude, neben all den anderen Bedeutungen, die man ihnen *auch* gegeben hat, als im Stadtraum, im ländlichen Gebiet oder der Einsamkeit gelandete Archen verstanden.

Die Arche ist rettender Lebensraum, aber nicht Klangraum. Wie es in ihr geklungen hat, erfahren wir nicht, von Noah ist biblisch kein einziges Wort überliefert (vgl. Ebach 2001, 16–18). Anders verhält sich das mit einer „biblischen Variante der Geschichte von Noahs Arche“ (Ebach 2001, 205), der Erzählung von Jona. Das erste Kapitel dieser Erzählung spielt ebenfalls in einem Schiff, das in ein Unwetter gerät – allerdings kann hier das Schiff den Protagonisten Jona nicht mehr schützen, ist nicht mehr rettende Arche.

Jonas Gebet im Klangraum des Fischbauches

Ich muss viele Nuancen der Erzählung (vgl. Heinrich 1992, 61–128; Weimar 2017) übergehen und kann im Folgenden nur *einen* Aspekt herausarbeiten: Jona, dessen Geschichte in einem Zusammenhang mit dem Auftreten des erwähnten Unwetters steht, wird, um dieses zu beruhigen, ins Meer geworfen, findet in den tosenden Wassern aber nicht sein Ende, sondern wird von einem großen Fisch verschluckt, dessen Bauch – eine Transformation des Schiffsbauches der Arche – für ihn zum umschließenden und rettenden Raum wird. Anders als der Innenraum der Arche ist dieser Raum jedoch nicht stumm und klanglos, sondern Resonanzraum für das Wort Gottes. Jona spricht, wie das zweite Kapitel der Erzählung berichtet, im Inneren des Fisches ein Gebet. Der psalmartige Text stellt eine Collage aus anderen biblischen Gebetstexten, den Psalmen und den Klageliedern, dar. Jeder Vers nimmt zitierend andere biblische Texte auf und transformiert sie dabei leicht (vgl. Weimar 2017, 261). Der Innenraum des Fisches wird zu einem Klang- und Hörraum, in welchem eine kreative Verwandlung des Gotteswortes statthat. Es wird darin in neuer Gestalt hörbar. Die Erwähnung des Fisches im ersten und letzten Vers des zweiten Kapitels des Bu-

ches (Jona 2,1.11) rahmt das Gebet, schützt es und lässt die Zitate in seinem Inneren erklingen. Ebenso umschließen auch die Innenwände des Bauches des Fisches schützend den Propheten Jona und sind Fläche für die Resonanz der aus den biblischen Texten widerklingenden Worte. Aus der stummen Arche, die ein Urbild des christlichen Sakralbaus ist, wird ein Klang- und Hörraum für das Wort Gottes.

Gewiss waren Kirchenbauten in vielen Zeiten sichtbare Manifestation von Macht- und Geltungsansprüchen. Vielleicht kann eine Modulation, die sich vom sichtbaren zum hörbaren Register bewegt, helfen, sie allmählich auch als Hörraum zu verstehen, der seine Bestimmung nicht in der Repräsentation von Macht, sondern in der kreativen Transformation eines Textes (des biblischen Narrativs) hat, der sich in diesem Raum ausbreitet und ihn zum Klangkörper werden lässt. Freilich affiziert das Wiederhallen des Klanges immer auch die Quelle selbst, die vom Klang wieder erreicht und dadurch auch selbst angeregt wird (vgl. Nancy 2014, 17). Sie ist niemals bloßer Sender, sondern auch Empfänger und auf diese Weise wieder Sender. Das bedeutet ein Geschehen der Resonanz *zwischen* Quelle und Raum, Heiliger Schrift und Architektur. Wäre das *Wort Gottes als lebendiges* genau in diesem wi(e)dertönenden Zwischen zu finden? So kann der Sakralraum als architektonische Interpretation jener Einladung verstanden werden, die der Prophet Jesaja ausspricht: „Neigt euer Ohr und kommt zu mir, hört und ihr werdet aufleben! Ich schließe mit euch einen ewigen Bund“ (Jes 55,3).

Welche Potentiale können daraus für Sakralbauten im Zeitalter der Spätmoderne erwachsen? Ich möchte darauf mit einem Plädoyer für die *Entwicklung und Pflege einer differenzierten akustischen Kultur* antworten. Zuerst muss nichts neu erfunden werden: Der distinkte und sich von der Umgebung abhebende Höreindruck, den Sakralbauten gewähren, stellt eine wenig genutzte Ressource dar – was ein Akt des Bewusstmachens bereits ändern kann. Nach wenigen Besuchen eines Sakralraumes ist man normalerweise in der Lage, dessen optisches Erscheinungsbild einigermaßen gut zu beschreiben; kaum jedoch mag es auch nach regelmäßigen Aufenthalten ebendort gelingen zu erzählen, wie denn der Raum klingt. Eine Modulation hin von den bloß optischen Eindrücken zu den akustischen anzuleiten, könnte Teil der pastoral wie der kulturell ausgerichteten Arbeit der für einen Sakralraum verantwortlichen Personen sein. Auf diese Weise könnten Sakralräume zweitens zu einem Exit aus der Bilderflut, die uns in der Zeit der „Eroberung der Welt als Bild“ (Heidegger 2003a, 94) alle bedrängt, beitragen. Sie wollen dann nicht mehr mit den Reklameschildern außerhalb um die optische Aufmerksamkeit konkurrieren; das visuelle Bildprogramm

oder Programm der Bildlosigkeit wäre kein Selbstzweck, sondern müsste auch auf die Klangsphäre und das Hören verweisen. Darüber hinaus geht es drittens auch um eine aktive Gestaltung des Sakralraumes als Hörraum: Wie ist der Eingangsbereich, d. h. die Schwelle von einem zu einem anderen Klangraum, gestaltet? Wie fließt die akustische Gestaltung in die Planung, den Bau, die Renovierung des Raumes ein? Wie inszeniert man die liturgischen Feiern als auditives Geschehen? Können auf diese Weise Räume entstehen, die man deshalb als real bezeichnen kann, weil sie eine unverwechselbare, nicht virtualisierbare (d. h. von dem Kontext des Hier und Jetzt nicht ablösbare) Klanggestalt haben? Und schließlich können wir viertens fragen, ob die Sakralräume auch für Menschen außerhalb der ihnen zugehörigen Gemeinde und der entsprechenden religiösen Tradition einladend sind – als alternative Hörräume im städtischen und ländlichen Raum.

Literatur

Androsch, Peter / Sedmak, Florian (2009), Hörstadt. Reiseführer durch die Welt des Hörens, Wien: Christian Brandstätter Verlag.

Arteaga, Alex (2010), Auditive Architektur. Einführung in eine neue Disziplin, *kunsttexte.de* 4, 1–6. DOI: 10.48633/ksstx.2010.4.87901.

Auditory Architecture Research Unit. <https://www.udk-berlin.de/forschung/permanente-forschungseinrichtungen/auditory-architecture-research-unit/> [02.10.2023].

Auinger, Thomas (2009), Genese und Exposition der Erscheinung in Hegels Phänomenologie des Geistes, in: Appel, Kurt / Auinger, Thomas (Hg.), *Eine Lektüre von Hegels Phänomenologie des Geistes. Teil 1: Von der sinnlichen Gewissheit zur gesetzprüfenden Vernunft*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 9–103.

Bahr, Hans-Dieter (1994), *Die Sprache des Gastes. Eine Metaethik*, Stuttgart: Reclam.

Bruckner, Isabella (2023), Baptismal Aesthetics In-Between. Reflections on the Interplay of Text, Rite, and Image in the Sanctuaries of Ravenna, *Religions* 14, 743. DOI: 10.3390/rel14060743.

Capella della Misericordia. Una storia. Fraternità Tuscolano 99. Casa Don Giuseppe Nozzi. Via del Tuscolano 99 – 40128 Bologna: kein Verlag, keine Jahresangabe.

Deibl, Jakob Helmut (2020), Sacred Architecture and Public Space under the Conditions of a New Visibility of Religion (hrsg. von Günther Rösch, übers. v. Natalie Eder), *Religions* 11, 8, 379. DOI: 10.3390/rel11080379.

Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (1992 [1980]), *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Merve: Berlin.

Ebach, Jürgen (2001), *Noah. Die Geschichte eines Überlebenden*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1986), *Phänomenologie des Geistes*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Werke 3).

Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1999), *Ästhetik II*. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Werke 14).

Heidegger, Martin (2002 [1983]), *Aus der Erfahrung des Denkens. 1910–1976*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (Gesamtausgabe 13), 2. Aufl.

Heidegger, Martin (2003a [1989]), *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis)*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (Gesamtausgabe 65), 3. Aufl.

Heidegger, Martin (2003b [1950]), *Holzwege*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (Gesamtausgabe 5), 8. Aufl.

Heinrich, Klaus (1992), *Parmenides und Jona. Vier Studien zum Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.

Illich, Ivan (2010), *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos ‚Didascalicon‘*. Übers. von Ylva Eriksson-Kuchenbuch, München: C. H. Beck.

Kämper, Julian / Kruis, Felix (2021), kopf-hör-kunst. Sounddramatische Aspekte (zu K.O.P.F.), in: Essl, Karlheinz / Uhrmann, Erwin, K.O.P.F. Kartografisch orientierte Passagen Fragmente, Innsbruck/Wien: Limbus Verlag, 113–125.

Kirche ‚Zur Heiligsten Dreifaltigkeit‘, nextroom. <https://www.nextroom.at/building.php?id=2422> [12.10.2023].

Kusitzky, Thomas (2021), Stadtklanggestaltung. Konditionen einer neuen Entwurfs-, Planungs- und Entwicklungspraxis, Bielefeld: Transkript.

Kvíčalová, Anna (2018), Kirche. Übersetzt von Wilhelm von Werthern, in: Morat, Daniel / Ziemer, Hansjakob (Hg.), Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze, Stuttgart: Metzler, 262–265.

Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996 [1904]), Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Teil 1. Übersetzt von Artur Buchenau mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Ernst Cassirer, Hamburg: Meiner.

Mansfeld, Jaap (1999), Die Vorsokratiker I. Milesier, Pythagoreer, Xenophanes, Heraklit, Parmenides. Griechisch / Deutsch, Stuttgart: Reclam.

Merleau-Ponty, Maurice (2003), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Arndt, Claudia Brede-Konersmann, Friedrich Hogemann, Andreas Knop, Alexander Métreaux und Bernhard Waldenfels, neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung herausgegeben von Christian Bermes, Hamburg: Meiner.

Michailow, Alexander (1991), „... Architektura ist erstarrte Musika...“ Nochmals zu den Ursprüngen eines Worts über die Musik, *International Journal of Musicology* 1, 47–65.

Nancy, Jean-Luc (2014), Zum Gehör. Übers. v. Esther von der Osten, Zürich/Berlin: Diaphanes, 3. Aufl. [Orig.: À l'écoute, 2002.]

Pallasmaa, Juhani (2013), Die Augen der Haut. Architektur der Sinne. Vorwort von Steven Holl. Übers. von Andreas Wutz, Los Angeles, CA: Atara Press. [Orig.: *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, 2005.]

Payer, Peter (2018), Der Klang der Großstadt. Eine Geschichte des Hörens. Wien 1850–1914, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Platon (2005 [1971]), Politeia, in: Platon, Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch, Bd. 4, hg. von Dietrich Kurz, übers. von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 4. Aufl.

Platon (2005 [1972]), Timaios, in: Platon, Werke in acht Bänden Griechisch und Deutsch, Bd. 7, hg. von Gunther Eigler, übers. von Hieronymus Müller und Friedrich Schleiermacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 4. Aufl.

Schafer, R. Murray (2010), Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Übers. und hg. v. Sabine Breitsameter, Berlin: Schott. [Orig.: *The Tuning of the World*, 1977.]

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1985), Ausgewählte Schriften Band 2. 1801–03. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schwarz, Rudolf (1947), Vom Bau der Kirche, Heidelberg: Lambert Schneider, 2. Aufl.

Sloterdijk, Peter (1983), Kritik der zynischen Vernunft. Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Sloterdijk, Peter (2004), Sphären III. Schäume, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Stückelberger, Johannes (2022), Bilderlosigkeit und Bilder. Zur künstlerischen Ausstattung moderner Kirchen, in: Stückelberger, Johannes (Hg.), *Moderner Kirchenbau in der Schweiz*, Zürich: Theologischer Verlag, 25–42.

Vitruv (2008), *Zehn Bücher über Architektur*. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 6. Aufl.

Weimar, Peter (2017), *Jona*, Freiburg i. Br.: Herder.

Zumthor Peter (2023), „Klang braucht Raum“. Interview, geführt von Isabella Marboe, *Die Furche* 43, 25. Okt. 2023, 17.