



LIMINA

GRAZER
THEOLOGISCHE PERSPEKTIVEN

KLINGENDE WELTEN

Potentiale und Wirkweisen
von Klang und Musik



LIMINA

GRAZER
THEOLOGISCHE PERSPEKTIVEN

AUSGABE 2024 | 7:1

KLINGENDE WELTEN

Potentiale und Wirkweisen von Klang und Musik

Editorial Board

Peter Ebenbauer
Reinhold Esterbauer
Christian Feichtinger
Isabella Guanzini
Andrea Taschl-Erber
Wolfgang Weirer

UNIVERSITÄT GRAZ
Katholisch-Theologische Fakultät



Advisory Board

Kurt Appel (Fundamentaltheologie / Wien)
João Manuel Duque (Systematische Theologie / Braga)
Claudia Gärtner (Praktische Theologie / Dortmund)
Branko Klun (Philosophie / Ljubljana)
Stefanie Knauss (Philosophie / Villanova)
Benedikt Kranemann (Liturgiewissenschaft / Erfurt)
Mirja Kutzer (Systematische Theologie / Kassel)
Andrea Lehner-Hartmann (Religionspädagogik / Wien)
Norbert Mette (Religionspädagogik / Dortmund)
Ilse Müllner (Biblische Theologie / Kassel)
Marcello Neri (Fundamentaltheologie / Modena)
Henning Schluß (Empirische Bildungsforschung und Bildungstheorie / Wien)
Christa Schnabl (Sozialethik / Wien)
Friedrich Schweitzer (Praktische Theologie / Tübingen)
Pierangelo Sequeri (Systematische Theologie / Mailand)
Jakub Sirovátka (Philosophie / Prag)
Frank Stern (Zeitgeschichte / Wien)
Laurens ten Kate (Religionsphilosophie / Utrecht)
Angelika Walser (Moraltheologie / Salzburg)
Hans-Ulrich Weidemann (Neues Testament / Siegen)

Issue Editors

Peter Ebenbauer
Reinhold Esterbauer

Contributors

Dorothee Bauer (Wien)
Predrag Bukovec (Linz)
Andreas Burri (Wien)
Jakob Helmut Deibl (Wien)
Katharina Fuchs (Graz)
Magdalena Kraler (Graz)
Réka Miklós (Graz)
Günther Pöltner (Wien)
Ulrike Sallandt (Heidelberg)
Fritz Treiber (Graz)
Franz Josef Zeßner-Spitzenberg (Wien)

Cover image

© Peter Ebenbauer, 2024.
Detail einer „Traumleier“ aus der Werkstatt von Franz Bauer, Großgmain bei Salzburg.

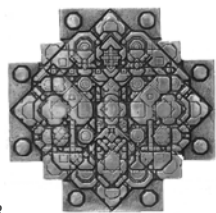
DOI: 10.25364/17.7:2024.1.0

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.
To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Supported by:

UNIVERSITÄT GRAZ



VEREIN ZUR
FÖRDERUNG DER
THEOLOGIE AN DER
KATHOLISCH-THEOLOGISCHEN FAKULTÄT
DER KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ

Editorial	Peter Ebenbauer und Reinhold Esterbauer Editorial <i>Editorial</i>	7
Items	Günther Pöltner Die Macht der Musik	15
	Dorothee Bauer Eschato-phonie Von der eschatologischen Dimension der Musik	34
	Jakob Helmut Deibl Christliche Sakralbauten als Hörräume Modulationen von einer visuellen zu einer auditiven Sprache	53
	Ulrike Sallandt Performative Räume im pentekostalen Gottesdienst Überlegungen zur räumlichen Atmosphäre von Tönen und Klängen	76
	Réka Miklós Neue Wege der Gregorianik Ein liturgisches Dienstmodell für die pastorale Erneuerung der Kirche	93
	Predrag Bukovec und Franz Josef Zeßner-Spitzenberg Die Taizé-Gebetsstunde mit Menschen in fortgeschrittener Demenz	115

	Katharina Fuchs	132
	Ich singe für meine Seele Über die musikalische Suche nach psychischen und spirituellen Ressourcen	
	Magdalena Kraler	152
	Hans Bemanns <i>Stein und Flöte</i> Die Zaubermacht des Klangs als Topos zeitgenössischer Naturspiritualität	
	Fritz Treiber	173
	Laugh at the devil Black Metal comedies or when devilish music is really funny	
	Andreas Burri	196
	Rousseaus Oper Eine Theologie der Musik anhand seiner Autobiografie	
Call for Papers	Call for Papers – LIMINA 8:1 (Frühjahr 2025)	225
	Was heißt Kindheit? Philosophische, kulturwissenschaftliche und biblisch-theologische Perspektiven	
	Call for Papers – LIMINA 8:1 (Spring 2025)	229
	What is childhood? Philosophical, cultural and biblical-theological perspectives	
	Imprint	233

Editorial

Klingende Welten. Potentiale und Wirkweisen von Klang und Musik



Die Ausgabe 7:1 der Zeitschrift **LIMINA – Grazer theologische Perspektiven** widmet sich den Potentialen und Wirkweisen von Klängen, Rhythmen und Musik. Die darin versammelten Beiträge nehmen nicht nur auf aktuelle Musik- und Klangforschung Bezug, sondern stellen neben kultur- und kunstwissenschaftlichen Reflexionen auch philosophische und theologische Überlegungen an. Die Autorinnen und Autoren fragen danach, inwieweit Klänge und Musik die Selbst- und Welterfahrung beeinflussen und ob auditive und musikalische Erlebnisse Transzendenz eröffnen oder vermitteln können. Möglicher Sprachlichkeit von Musik wird genauso nachgegangen wie deren Macht über zeitliche und rhythmische Ordnungen. Es gibt mittlerweile zahlreiche – auch neurobiologische – Untersuchungen des menschlichen Hörvermögens, der physiologischen Grundlagen des Musikerlebens und des Einflusses von Klang auf das menschliche Verhalten. Demnach erweist sich Musik als Stimulans emotionaler Regungen, unterschiedlicher Erinnerungsprozesse, verborgener Handlungsimpulse sowie sozialer Interaktionen. Die Beiträge dieses Heftes zeigen auf, dass die Ergebnisse empirischer Wissenschaften allein nicht genügen, um zu erfassen, was Klangwelten ausmacht. Sie können den Zusammenhang zwischen Hörerfahrungen und Transzendenzbezügen nicht hinreichend erschließen. In religiöser Hinsicht bilden das Hören sowie das Singen und Musizieren wesentliche Gestalten der Bezugnahme auf göttliche Wirklichkeit bzw. auf Transzendenz. „Der Glaube kommt vom Hören“ (vgl. Röm 10,17; Dtn 6,4) – so lautet ein zentraler Orientierungspunkt biblischer Religiosität. Die Antwort auf den im Hören und in zwischenmenschlicher Praxis angewandelten Glauben gestaltet sich nicht zuletzt in Klängen und Rhythmen, in Gesang, Musik und Tanz. „Zu hören, wie sich die menschliche Stimme

im Gesang erhebt“, ist nach Salman Rushdie eines jener Ereignisse, „bei denen die Riegel des Universums aufbrechen und uns einen kurzen Blick auf das Verborgene schenken; auf einen Zipfel des Unnennbaren.“ Besonders das Singen und Musizieren sowie das aktive Hören von Musik in der Liturgie und in Gottesdiensten, aber auch ganz allgemein in Sakralräumen erschließen geistliche und spirituelle Ressourcen. Nicht zuletzt besitzen Klänge therapeutische Kraft, die sich auf die soziale wie spirituelle Vitalität von Menschen auswirkt, wie einige Aufsätze herausarbeiten.

Die Vermittlung und Tradierung von Offenbarung im religiösen Sinn gewinnen ihre Effektivität nicht allein in der Konservierung und kognitiven Rezeption kanonischer Texte oder Traditionsgehalte, sondern in klingenden Akten des Rezitierens, des Kantillierens sowie der rhythmisierenden und musikalischen Aufführung, vornehmlich in gottesdienstlichen Kontexten. So hat beispielsweise eine Vielzahl religiöser Texte immer wieder Anlass zu musikalischer Auseinandersetzung und zu Neuvertonungen gegeben. Dadurch wurden bislang unbekannte Deutungen und Verständnisweisen hervorgebracht, die ihrerseits religiöse Praxis mitgeformt und bereichert haben.

Neben Philosophie, Theologie, Spiritualität oder religiöser Praxis haben Musik und Klang auch Bedeutung in kunst- und kulturwissenschaftlichen Zusammenhängen. Sie integrieren, verdichten und überschreiten kommunikative sowie sprachliche Möglichkeiten und erschließen auf diese Weise neue Formen menschlichen Selbstaudrucks. Für die Pflege kollektiver Erinnerungen und Bewusstseinsgehalte scheinen sie unerlässlich zu sein. Nicht selten haben Musik und Klang zudem in Literatur oder Film große Bedeutung, mitunter weisen sie philosophisch und theologisch relevante Implikationen auf, von denen einige auch in den Beiträgen dieser Ausgabe zur Sprache kommen.

Günther Pöltner analysiert in seiner philosophischen Arbeit Musik als Phänomen der Entsprechung und nicht bloßer Reaktion der Rezipierenden. Er führt aus, dass Musik einen ergreift und nicht vor allem Gefühle evoziert, sondern darüber hinaus in der Lage ist, den Menschen umzustimmen und auf diese Weise eine eigene Welt zu eröffnen. Die Macht der Musik besteht nach Pöltner darin, dass sie den Menschen unweigerlich seine eigene Weltbezogenheit erfahren lässt.

Dorothee Bauer thematisiert in ihrem Beitrag die eschatologische Dimension der Musik und begibt sich damit auf theologische Deutungsspuren. Diese reichen von der mittelalterlichen Vorstellung einer Engelsmusik bis zu den klingenden Jenseitsvisionen von Olivier Messiaen (1908–1992). Die

für das Christentum charakteristische Spannung zwischen einer anfanghaft bereits erfahrbaren Gnadenwirklichkeit und der noch ausstehenden Vollendung scheint im Musikerleben und in der kompositorischen Arbeit eine starke Entsprechung zu finden.

Jakob Helmut Deibl hingegen geht von christlichen Sakralräumen aus und erschließt sie als Hörräume. In deren Beschreibung macht er die Erfahrung, dass die Sprache vor allem eine visuelle ist, selbst wenn es darum geht, auditive Gegebenheiten zu ermitteln. So schlägt Deibl vor – und führt dies auch aus –, für Hörräume die entsprechende Sprache zu verwenden oder sogar zu schaffen und Motive für die Gestaltung von Sakralräumen auch im Wunsch zu sehen, Musik, kosmische Harmonie und Bauen wieder stärker miteinander zu verbinden, um einen Resonanzraum für das Wort Gottes zu schaffen.

Auf der Grundlage empirischer Forschung und Erfahrung im Pentekostalismus erschließt *Ulrike Sallandt* in ihrem Beitrag das akustische Geschehen pfingstkirchlicher Liturgien. In Anlehnung an den peruanischen Theologen Bernardo Campos Morante wird die räumliche und akustische Dynamik solcher Gottesdienste pneumatologisch gedeutet. Als ästhetische und kulturwissenschaftliche Analysekatoren fungieren Theorieelemente aus dem *spatial turn*, insbesondere das Konzept performativer Räume.

Réka Miklós entwirft auf der Basis der Gesangs- und Interpretationskunst des Gregorianischen Chorals ein musikalisch-pastorales Modell für kirchliche und gottesdienstliche Praxis an der Schnittstelle von Spiritualität, Selbstaussdruck und gemeinschaftlicher Glaubenserfahrung in Gesang und klingendem Bibelwort.

Einen besonders sensiblen Bereich religiöser Praxis erforschen *Predrag Bukovec* und *Franz Josef Zeßner-Spitzenberg*. In ihrem Beitrag untersuchen sie Spezifika und Potentiale bestimmter musikalischer und gesanglicher Handlungsformen von und für Menschen mit Demenz im Kontext von gottesdienstlichen Feiern in Pflegeheimen.

Der Beitrag von *Sr. Katharina Fuchs* ist noch stärker im therapeutischen Bereich angesiedelt. Anhand einer eindrücklichen Fallgeschichte lotet sie die Möglichkeiten und Grenzen musiktherapeutischer Interaktion aus und entdeckt dabei unverfügbare Spuren von Selbstentfaltung und Selbsttranszendenz.

Magdalena Kraller widmet sich in ihrem Beitrag dem monumentalen literarischen Werk *Stein und Flöte* von Hans Bemann (1922–2003). Sie bringt dessen zentrale musikalische Figuren in einen kultur- und geistesge-

schichtlichen Zusammenhang mit den Wandlungsformen einer Naturspiritualität, die mit Klängen und Rhythmen verbunden ist.

Jenseits romantischer und naturverbundener Musikästhetik befasst sich *Fritz Treiber* in seinem Beitrag mit dem Phänomen der Black Metal-Musik und deren filmischer Verarbeitung. Anhand dreier ausgewählter Filme zeigt Treiber, wie diese den dunklen Nihilismus und satanistische Aspekte der Black Metal-Subkultur in ironischer Brechung relativieren sowie Zuseherinnen und Zuseher auf komödiantische Weise zum Lachen bringen.

Im letzten Beitrag dieser Ausgabe entwirft *Andreas Burri* ein musiko-theologisches Porträt von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der während seiner gesamten Schaffensperiode auch als Musiker und Komponist tätig war. Burri untersucht das Thema „Musik“ in Rousseaus Autobiografie und kommt zum Schluss, dass diese rund um seine Oper *Le Devin du village* konzipiert ist und auf existentiellen theologischen Fragen fußt, die um Gericht und Versöhnung kreisen. Der Musik kommt darin versöhnende Kraft und Wirkung zu.

In ihrer Vielschichtigkeit spiegelt diese Ausgabe von LIMINA zum Schwerpunktthema „Klingende Welten“, wie tiefgreifend Musik in Kunst und Kultur, in individueller und sozialer Lebensgestaltung und Lebensdeutung, in religiöser Artikulation und Transzendenzerfahrung präsent und wirksam ist. Musik „eröffnet in unserer Lebenswelt eine je eigene Welt [...]. Der musikalische Einfall bleibt ein Erstaunen erregendes Geheimnis – erstaunlich wie das Wunder aller Wunder: dass Seiendes ist.“ (Günther Pöltner)

Tauchen Sie also ein in die Lektüre dieser Ausgabe und lassen Sie sich davon ermuntern, selbst Musik zu hören, die Sie weiter hineinführt in eine eigene Welt und in das Staunen über das Geheimnis des Seins!

Peter Ebenbauer und Reinhold Esterbauer
Issue Editors,
im Namen des gesamten Teams der Herausgeberinnen und Herausgeber

Editorial

Resonating worlds. The possibilities and effects of sound and music



Issue 7:1 of [LIMINA – Theological Perspectives from Graz](#) sets out to discover the possibilities and effects of sound, rhythm and music. The plethora of articles combine current ideas in music and sound research with insights from art and cultural studies and add reflections from a philosophical and theological dimension. The authors seek to understand how sound and music affect and effect our perception of the self as well as the world, and whether auditory and musical experiences can open up and transmit transcendence. They explore the potential linguisticity of music as well as its power to (re)shape the order of time and rhythm.

The human faculty of hearing, the physiology of experiencing music and the effect of sound on human behaviour have been extensively researched by scientists. Numerous studies show that music acts as a stimulant affecting mood, memory, subconscious behavioural triggers and social interactions. However – and as becomes clear in these articles – empirical science alone cannot explain the complexities at play in the world of sound. It does not reach far enough to understand the relationship between hearing and transcendence.

Within the context of religion, listening, singing and making music are fundamental forms of communicating the divine and accessing transcendence. “Faith comes from hearing” (cf. Romans 10:17; Deuteronomy 6:4) – this is a foundational principle in the Bible. Faith that is passed on in interpersonal exchanges and received through listening is also expressed in sounds and rhythms through music, song and dance. According to Salman Rushdie “hearing the human voice lifted in song” is one of those occasions “when the bolts of the universe fly open and we are given a glimpse of what is hidden; an eff of the ineffable”. Singing and making music as well as ac-

Translation:
Dagmar Astleitner MA
PRISM Translations, London

tively listening to music in liturgy and worship services, but also doing so in sacred spaces in general, allow us to access divine and spiritual resources. After all, sounds hold and provide a therapeutic power that connects to our social and spiritual vitality as human beings, as exemplified in several of the articles in this issue.

Revelation in a religious sense is communicated and disseminated through the preservation and cognitive reception of canonical scripture and traditions. What complements these strategies for a deeper understanding are resonating acts of recitation and cantillation, of rhythmic and musical expressions, which form an integral part of church services. It is this meaningful impact of music that has inspired and continues to inspire musical (re)interpretations of religious texts. It holds the key to unlock new perspectives and explanations that inform and enrich religious practices.

Music and sound also resonate beyond philosophy, theology, spirituality and religious practice in art and cultural spaces. They integrate, amplify and cross different dimensions of communication and language, thus creating new possibilities and forms of human self-expression. They hold vital potential for the preservation of collective memories and cultural consciousness. Often, music and sound play an important role in literature and film with added philosophical and theological implications, some of which will also be explored in the following articles.

Günther Pöltner's philosophical text analyses music not just as a phenomenon that triggers a reaction in the listener but as a phenomenon of correspondence. He describes the effect of music as something more than evoking emotions, it can attune us to different – our own – worlds. According to Pöltner, the power of music lies in its ability to make human beings intrinsically experience their relationship with the world.

Dorothee Bauer explores the eschatological dimension of music to trace and reveal theological meaning. Her journey takes us from medieval depictions of angel concerts to the otherworldly soundscapes of Olivier Messiaen (1908–1992). The tension between glimpsed experiences of grace and anticipated consummation, which is a defining characteristic of Christianity, appears to become viscerally tangible through musical experience and composition.

Jakob Helmut Deibl, on the other hand, explores sacred Christian buildings as listening spaces. In doing so, he discovers that the language we use, even in describing auditory experiences and spaces, is primarily a visual one. Deibl thus proposes – and also demonstrates – a purposeful application and creation of sound-specific language. He also finds inspiration

for the design of sacred buildings in the desire to reenforce the connection between music, cosmic harmony and construction in creating resonance chambers for the Word of God.

Ulrike Sallandt offers insights into Pentecostal liturgy based on her empirical research and experience in Pentecostalism. On the example of the Peruvian Pentecostal theologian Bernardo Campos Morante, she pneumatologically analyses the spatial and acoustic dynamics of Pentecostal worship within a theoretical framework of aesthetic and cultural categories in the sense of the spatial turn, and particularly within the concept of performative spaces.

Réka Miklós conceives a musical-pastoral model for church and worship practices that combines spirituality, self-expression and communal experiences of faith through song and melodious Bible verses inspired by Gregorian chant and its characteristic elements of singing and interpretation.

Predrag Bukovec and *Franz Josef Zeßner-Spitzenberg* discuss a particularly sensitive area of religious practice. Their research looks in detail at the potential and applicability of music and song in worship services for people with dementia in care homes.

Sr. Katharina Fuchs delves into the therapeutic dimension of music. She explores the possibilities and limitations of using music for therapeutic processes based on an insightful case study and discovers sacrosanct signs of self-realisation and self-transcendence.

Magdalena Kraler takes us onto a resonating journey through Hans Bemann's (1922–2003) literary masterpiece *The Stone and the Flute*. She places the central musical figure in a cultural and spiritual-historical context in relation to the transformative dimensions of nature spirituality accessible through sounds and rhythms.

Fritz Treiber presents a different musical aesthetic to the sounds of romanticism and nature in his essay on the phenomenon of Black Metal music and its cinematic representation. He shows how humour and irony serve to deconstruct the dark nihilism and satanistic aspects associated with Black Metal subculture based on the example of three films that also succeed in providing comedic entertainment.

Last but not least, *Andreas Burri* paints a musical-theological portrait of Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) who was also active as a musician and composer throughout his intellectual career. Burri follows “musical” traces in his autobiography and comes to the conclusion that it is in fact constructed around his opera *Le Devin du village* and anchored in foundational questions of justice and reconciliation. Music holds the key to forgiveness.

With this multi-dimensional exploration of “resonating worlds”, [LIMINA](#) hopes to reflect the profound effect and universal presence of music within art and culture, personal and societal approaches and interpretations of life, as well as religious expression and transcendental experiences. Music “opens up a singular world within our lifeworld [...]. The musical idea remains an awe-inspiring mystery – astonishing as the miracle of all miracles: that there is being.” (Günther Pöltner)

We invite you to immerse yourself in this issue of [LIMINA](#) and hope it inspires you to listen to music, to let music take you on a journey into a different world, a journey full of wonder about the miracle of being!

Peter Ebenbauer and Reinhold Esterbauer
Issue Editors, on behalf of the editorial team

Günther Pöltner

Die Macht der Musik

ABSTRACT 

Musik entfaltet ihre Macht, indem sie gehört wird. Die für das Sehen charakteristische gegenständliche Distanz ist im Hören aufgehoben. Das Gehörte steht uns nicht gegenüber, sondern umgibt uns als etwas Machtvolles. Das Hören selbst ist kein Reaktionsphänomen, sondern ereignet sich als Entsprechung, was sowohl für den Komponisten als auch für die Ausführenden und die Zuhörer gilt. Musik erzeugt weder Gefühle, noch ist sie deren Ausdruck, vielmehr ergreift sie den Menschen, indem sie ihn umstimmt und so eine Welt sui generis eröffnet. Musik lässt uns kraft ihrer Intentionlosigkeit das Dass unserer Weltbezogenheit erfahren. Darin liegt ihre Macht.

The power of music

The power of music unlocks through our sense of hearing. Hearing dissolves the distance between object and viewer, which cannot be overcome by seeing. Sound is not in front of us, it surrounds us; we are immersed in its effect. Hearing is not an act of reaction but rather a form of correspondence for composers, musicians and audiences alike. Music does not create nor express emotion, instead it persuasively moves and captures us, opening up a sui generis world. Music itself does not have an intention and thus allows us to experience the facticity of our relatedness to the world. That is the power of music.

| BIOGRAPHY

Univ.-Prof. Mag. Dr. [Günther Pöltner](#), Klavierstudium an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Abschluss mit Auszeichnung), Studium der Philosophie, Pädagogik und Geschichte an der Universität Wien (Promotion sub auspiciis), Forschungsaufenthalt an der Universität Freiburg i. Br., 1981 Professur für Philosophie an der Universität Wien. Gastprofessuren im In- und Ausland. Mitglied der Päpstlichen Akademie des hl. Thomas von Aquin sowie der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

E-Mail: [guenther.poeltner\(at\)univie.ac.at](mailto:guenther.poeltner@univie.ac.at)

| KEY WORDS

musikalische Erfahrung; Vollzug(sidentität); Sehen; Hören; Entsprechung; Erklingen; Gestimmtheit; Intentionslosigkeit der Musik; Musik als Welt-eröffnung

musical experience; performance (performative identity); seeing; hearing; correspondence; sounding; tuning; unintentionality of music; music as opening up a world

1 Zur Methodik

Gefragt soll werden nach der Macht von *Musik* – und nicht von etwas anderem wie z. B. Gebrüll, Lärm, Gekreisch. Die Frage setzt demnach eine Erfahrung mit Musik *als Musik* voraus. Dies zu betonen ist keineswegs überflüssig angesichts der Tatsache, dass man – zumindest in den westlichen Industriestaaten – von Musikkulissen dank entsprechender technischer Geräte fast überall umgeben ist. Man denke an die musikalischen Berieselungen in Einkaufszentren, Lokalen, Arztpraxen, in den telephonischen Warteschleifen bis hin zu Toilettenanlagen. Gewiss: Durch diese Art von ‚Beschallung‘, der man meist unfreiwillig ausgesetzt ist, kommt man zwar mit Musik in Berührung, aber deshalb hat man es mit ihr noch nicht *als Musik* zu tun, sondern mit ihr als einem zweckdienlichen Mittel (Erzielen erwünschter Verhaltensweisen, Beruhigung, Aufputsch), das im Grunde durch andere (wenn auch vielleicht weniger wirksame) Mittel ersetzt werden kann. Musik *hören* ist etwas anderes, als von ihr beschallt zu werden.

Die folgenden Überlegungen orientieren sich an der europäischen Musik und da wiederum in erster Linie an den großen Werken der Instrumentalmusik. Diese Beschränkung empfiehlt sich aus mindestens zwei Gründen. Zum einen lässt sich an den großen Werken eher erfahren, was es mit der Macht der Musik auf sich hat. Damit ist keine Wertung ausgesprochen, sondern es wird einfach der Überlegung gefolgt, dass man in der Regel groß Geschriebenes besser lesen kann als klein Geschriebenes.¹ Zum anderen will die Beschränkung offenlassen, wie es mit Phänomenen anderer Kulturkreise bestellt ist, die wir (ob zu Recht oder nicht) als ‚musikalisch‘ bezeichnen.²

Musik hat ihre Wirklichkeit im *Vollzug*, im Musizieren, im entsprechenden Hören. Vollzüge sind keine beobachtbaren Gegenstände, sondern dasjenige, *wodurch* und *worin* uns etwas gegenwärtig ist.³ Diese Gegenwart ist nicht bloß auf die Anwesenheit von leibhaftig Gegenwärtigem beschränkt, sondern umfasst die Anwesenheit von Abwesendem, sei es des Kommen- den oder des Gewesenen. Eines Vollzugs ist man *inne*. Vollziehend bin ich *meiner selbst* inne, bin ich mir selbst gegenwärtig. Etwas vollziehen heißt immer auch: sich selbst vollziehen. Es gibt keine freischwebenden Vollzüge – Vollzüge sind keine Naturereignisse – sondern allemal *jemandes* Vollzüge: Sie sind *Selbstvollzüge*.⁴ Wenn daher von Vollzügen die Rede ist, ist immer – ob ausdrücklich festgehalten oder nicht – vom *Vollziehenden* mit die Rede. Im Vollzug ist mir nicht nur das *Vollzogene* gegenwärtig, bin ich nicht nur *meiner selbst* gegenwärtig, sondern es ist mir auch die *Gegen-*

1 Dieser Überlegung folgt Platon in der *Politeia*: Was es mit der Gerechtigkeit des Einzelnen auf sich habe, sei dort leichter zu erkennen, wo sie sich im Größeren (im Gemeinwesen der Polis) finden lässt (vgl. Plato, rep. II, 10, 368e–369a).

2 Wer aus lauter Furcht, einem Eurozentrismus zu verfallen, das Wort ‚außer-europäisch‘ vermeidet, weil dieser Wortgebrauch seiner Meinung nach das Europäische zum Bewertungsmaßstab alles anderen mache, entkommt nicht der Frage, weshalb hier von kulturell unterschiedlicher *Musik* (‚afrikanischer‘, ‚japanischer‘, ‚chinesischer‘, ‚indigener‘) oder kulturell unterschiedlichen *musikalischen* (und nicht anders gearteten) Praktiken gesprochen wird. Es genügt auch nicht, einen Anti-Essentialismus zu etablieren, in der Meinung, auf diese Weise sich die Frage nach dem Gemeinsamen ersparen zu können. Hier hilft auch nicht der Ausweg in ‚Familienähnlichkeiten‘, weil Ähnlichkeit Gemeinsamkeit impliziert.

3 Man kann daher über Vollzüge nicht so reden, als wären sie experimentell zugängliche Beobachtungsgegenstände.

4 *Jemandes* Vollzüge, je meine, je deine – nicht Vollzüge einer transzendentalen Subjektivität.

wart mit-gegenwärtig, in der mir der Unterschied des anderen und meiner selbst aufscheint.⁵ Zwar bleibt in den meisten Fällen die Gegenwart selbst im unbeachteten Hintergrund, zuweilen kann sie aber in den Vordergrund treten: Jemandes Anwesenheit kann bedrücken, beschämen, erfreuen, beglücken.

Die Wirklichkeit der Musik liegt im Vollzug.

Wird nach der Macht der Musik gefragt, ist auf den *Vollzug* zu reflektieren, in dem sie ihre Wirklichkeit hat. Bei der Thematisierung eines Vollzugs kommt alles darauf an, ihn *wahrheitsgetreu* zu vergegenwärtigen, ihn nicht aus dem Auge zu verlieren und ihn nicht mit etwas anderem – z. B. seinen realen Bedingungen – zu verwechseln. Im Zeitalter der Wissenschaft kann darauf nicht oft genug hingewiesen werden. So wertvoll und zuweilen unerlässlich z. B. neurowissenschaftliche Befunde sein mögen, sie erklären allemal nur die Funktionsweise der realen Bedingungen menschlicher Vollzüge, nicht aber diese selbst. Wer es anders meint, propagiert Gehirnmythologie und verleugnet dabei sich selbst als Mensch. Neurowissenschaft betreiben ist kein Gehirnprozess, sondern ein menschlicher Vollzug. Frau Professor Müller betätigt sich wissenschaftlich, nicht aber ihr Gehirn. Ich bin nicht mein Gehirn, sondern habe es als eines meiner Organe. Das sagt aber nicht mein Gehirn, sondern ich selbst sage es. Mit ‚ich‘ meint der Sprecher sich selbst, nicht aber ein gespenstisches ‚das Ich‘, das in einem Körperding sein Unwesen treibt.

2 Musik und Hören

2.1 Sehen und Hören

Musik ist dem *Gehör* zugeordnet. Man kann zwar sehen, wie einer musiziert, das aber nur deshalb, weil man ihn musizieren hört. Musik kann man nicht sehen, auch nicht lesen, wenn darunter das Erfassen von intendierten Inhalten verstanden wird. Letzteres gilt klarerweise nicht nur für improvisierte, nicht notierte Musik, sondern auch für die notierte. Notationen sind Musizieranweisungen. Eine Partitur lesen heißt nicht, Notationen feststellen, sehen, wie etwas notiert ist, sondern das Notierte im vor-klanglichen Modus hören, ‚innerlich‘ hören, wie wir sagen. Es verhält sich hier ebenso wie beim Lesen eines Textes: Wer Buchstaben wahrnehmen kann, muss

⁵ Sie ist mit-gegenwärtig, weil sie selbst nicht etwas Gegenwärtiges ist. Die Gegenwart eines Menschen ist nicht ein gegenwärtiger Mensch.

deswegen noch nicht einen Text lesen (= sinnerfassend sich aneignen) können. Und wer das Geschriebene liest, hält sich nicht bei den Buchstaben auf, sondern bei der Sache, von der das Geschriebene handelt. Musik kann nicht erblickt, nicht gesehen, sondern einzig und allein gehört werden. Das gilt nicht bloß für den Zuhörer, sondern zu allererst für den, der sie zu Gehör bringt. Wer Musik nicht hört, kann sie auch nicht zu Gehör bringen, er musiziert dann nicht (trotz vorhandener technischer Fertigkeiten).

Musik entfaltet ihre Macht, indem sie gehört wird. Es empfiehlt sich, die Frage danach, was Hören heißt, im Blick auf einige wenige Unterschiede zwischen Sehen und Hören zu exponieren. Worin sie liegen, ist den beiden Vollzügen selbst zu entnehmen. Sie erschließen sich in *unserem* Sehen und Hören, in unserem wahrnehmenden *Vollzug*, und nicht erst im Blick auf die Physiologie des Auges oder Ohres. Beide Organe dienen dem Sehen bzw. Hören und sind in ihrer Funktionsweise nur von daher verständlich zu machen. Die Organe sind aber nicht der Grund, weshalb wir sehen bzw. hören, d. h. sehend beim Gesehenen, hörend beim Gehörten sein können. Bekanntlich sehen wir weder Lichtschwingungen, noch hören wir Schallwellen. Wir nehmen nicht Sinneseindrücke wahr, sondern wir sehen eine Menschenansammlung, spielende Kinder, zersiedelte Landschaften, entlaubte Bäume. Und wir hören den unerträglichen Verkehrslärm, aufgeregte Hilferufe, wir hören Vögel singen, hören das Blätterrauschen, wir hören eine Mozartsymphonie. Wir hören die Stille.

Wir hören all das *durch* unser Sinnesorgan. Eine Untersuchung der Schallwellen, die auf unser Hörorgan einwirken, erklärt weder das *Gehörte* noch das *Subjekt* des Hörens.⁶ Sie kann weder die Tatsache erklären, dass wir eben nicht Schallwellen, sondern etwas anderes, z. B. eine Mozartsymphonie, hören, noch kann sie erklären, dass nicht das Ohr, auch nicht mein Ohr, sondern ich selbst als leiblich-personales Wesen höre. *Wir selbst* hören. Wir hören durch das Ohr, nicht mit ihm. Das Sinnesorgan ist zwar eine Bedingung, aber nicht der ermöglichende Grund für die Präsenz des von uns Gehörten. Und wie die Fälle ertaubter Komponisten zeigen, hängt das Hören nicht von der Funktionstüchtigkeit des Gehörorgans ab.

„Die Weise, wie wir im Hören und Sehen etwas wahrnehmen, geschieht durch die Sinne, ist sinnlich. Diese Feststellungen sind richtig. Sie bleiben dennoch unwahr, weil sie Wesentliches auslassen. Wir hören zwar eine Bachsche Fuge durch die Ohren, allein wenn hier nur dies das Gehörte bliebe, was als Schallwelle das Trommelfell beklopft, dann könnten wir niemals eine Bachsche Fuge hören. Wir hören, nicht das Ohr. Wir hören

⁶ Und das einfach deshalb, weil sich Vollzüge aus *methodischen* Gründen einer Erklärung, d. i. einer Rückführung von Unbekanntem auf bereits Bekanntes, grundsätzlich entziehen.

allerdings durch das Ohr, aber nicht mit dem Ohr, wenn ‚mit‘ hier sagt, das Ohr als Sinnesorgan sei das, was uns das Gehörte ermittelt. Wenn daher das menschliche Ohr stumpf wird, d. h. taub, dann kann es sein, daß, wie der Fall Beethoven zeigt, ein Mensch gleichwohl noch hört, vielleicht sogar noch mehr und Größeres hört als zuvor.“ (Heidegger GA 10, 70 = Der Satz vom Grund)

Wir können sehen und hören, weil wir offenständig sind für das, was uns angeht und in Anspruch nimmt.

Wir nehmen jeweils etwas Bestimmtes wahr (solches und nicht etwas anderes), das in welcher Weise auch immer ist. Das Wahrgenommene ist etwas Wirkliches, ist ein bloßes Scheingebilde, ist etwas bloß Eingebildetes, ist etwas Geträumtes. Unser Wahrnehmen gründet im Verstehen von *Sein*. Über den Status des Wahrgenommenen können wir uns gegebenenfalls ja nur deshalb täuschen, weil wir uranfänglich damit vertraut sind, was es heißt zu *sein*. Wir können sehen und hören, weil wir *seinsverstehende*, im Allbezug stehende Wesen sind, weil wir offenständig sind für das, was uns als seiend so oder so angeht und in Anspruch nimmt.⁷ Deshalb – und nicht weil unser Hörorgan funktioniert – können wir hören. Um es pointiert zu formulieren: Wir können nicht deshalb hören, weil wir Ohren haben, sondern wir haben Ohren, weil wir hören können. Hörenkönnen ist nicht die Folge des Besitzes funktionstüchtiger Ohren.

2.1.1 Sehen

Im Sehen herrscht eine gegenständliche Distanz. Das Gesehene bildet mein Gegenüber, auf das ich mich richten kann. Es ist räumlich und zeitlich lokalisierbar – es ist hier (neben mir) oder dort (über mir), jetzt sichtbar, jetzt nicht mehr, in seinem Ruhen oder seiner Bewegung beobachtbar. Der Gegenstand des Sehens ist das Gegenwärtige im Sinne des in der Zeit Beharrenden, das Beständige, das Innerräumliche. Beständigkeit ist nicht mit messbarer Dauer zu verwechseln. Beständigkeit meint den Gegenwartsmodus einer räumlichen Ganzheit: Beständig ist ein solches Ganzes, dessen Teile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig gegeben sind. Wir sehen jeweils ein Gebilde.⁸

Die dem Sehen eigentümliche Distanz bringt es mit sich, dass all die Eigenschaften eines Dinges, die im sonstigen praktischen oder technischen Umgang mit ihm zutage treten – wie z. B. Härte, Geruch, Geschmack –, zugunsten seines reinen gestalthaften Anblicks zurücktreten. Im Sehen erfassen wir den reinen Anblick der Sache.

⁷ Die alte Formel für die Seinsweise des Menschen lautet: Er sei, wie es bei Aristoteles im dritten Buch *Über die Seele (de anima)* heißt, dank seiner Vernunftseele gewissermaßen alles („anima, quae quodammodo est omnia, sicut dicitur in III de Anima“, Thomas von Aquin, De Ver. 1, 1), d. h. er könne nach schlechthin allem fragen.

⁸ Das gilt auch dort, wo das Gesehene nur für kürzeste Zeit erfasst werden kann: Wir sehen auch einen Blitz als Gebilde.

Die gegenständliche Distanz erlaubt es, sich auf das Gesehene zu richten und bei ihm zu verweilen. Sichtbares lässt sich betrachten, kann zum Gegenstand der Kontemplation werden. Das Auge ruht, wie wir sagen, auf dem Gesehenen.⁹ Es ist der Anblick, der uns verweilen lässt.

Dem Sichtbaren sind wir nicht ausgeliefert.

Dem Sich-Richten auf das Sichtbare entspricht die Möglichkeit der Weg- oder Abwendung. Sichtbares kann ‚in den Blick genommen‘, ‚ins Auge gefasst‘ werden, wie wir umgekehrt uns abwenden können, indem wir die Augen schließen. Insofern sind wir dem Sichtbaren nicht einfach ausgeliefert. Das schließt nicht aus, von Gesehenem ergriffen und erschüttert zu werden. Aber diese Ergriffenheit hebt den Gegenüber-Stand des Gesehenen nicht auf: „[D]ie dem Auge eigentümliche Distanz bleibt auch in der Erschütterung, die jede Entdeckung der Phänomenalität von Phänomenen begleitet, erhalten“ (Picht 1996, 436).

Wir sehen nie nur einzelne Dinge. Das Gesehene ist allemal etwas so oder so Verstandenes. Es begegnet uns immer in einem bestimmten Beziehungsgeflecht, in das es eingebunden ist, einem Erscheinungsraum, in dem es als das Gesehene werden kann, was es ist. Was wir sehen, begegnet uns in und aus einer jeweils bestimmten Welt. Wer ein Geldstück auf der Straße liegen sieht, hat etwas gesehen, was der Welt der Wirtschaft angehört. Wem die Welt der Kunst verschlossen ist, erblickt in dem Gesehenen kein Kunstwerk, sondern etwas anderes, z. B. ein lukratives Verkaufsobjekt oder eine ‚Wandaktie‘. Im direkten Sehen von Gegenständen wird deren Welt, deren ungegenständlicher Erscheinungsraum, zwar immer mit-wahrgenommen, verbleibt aber für gewöhnlich im unthematischen Hintergrund. Im Sehen dominiert die gegenständliche Distanz.

2.1.2 Hören

Anders verhält es sich beim Hören. Im Hören ist die für das Sehen charakteristische gegenständliche Distanz aufgehoben. Dem Gesehenen stehen wir gegenüber, wir können uns ihm zuwenden oder abwenden. Das Gehörte hingegen bildet kein Gegenüber, auf das man zeigen oder nach dem man sich richten könnte, sondern umgibt uns. Wir können etwas zwar in den Blick, nicht aber ins Gehör nehmen. Dem Gesehenen können wir uns durch Schließen der Augen entziehen, und es uns so ‚vom Leibe halten‘, dem Gehörten hingegen sind wir so oder so, freiwillig oder unfreiwillig, ausgeliefert.¹⁰ Es betrifft uns unmittelbar. Augen lassen sich schließen, Ohren

⁹ Kant spricht von „ruhiger Kontemplation“ (AA Band V, 247 = Kritik der Urteilskraft).

¹⁰ Kant hat der Musik deshalb mangelnde Urbanität vorgehalten: „Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel an Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet und so sich gleichsam aufdringt, mit-hin der Freiheit anderer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut; welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will“ (AA Band V, 330 = Kritik der Urteilskraft).

nicht. Gehörtem können wir nur entkommen, indem wir ihm entfliehen. Töne können einen belästigen, ein sich ausbreitender Schall kann einem ‚durch Mark und Bein‘ gehen. Was wir hören, steht uns nicht gegenüber, sondern umgibt uns als etwas Machtvolles, das uns weit stärker in unserer leiblichen Grundverfasstheit anspricht, als das bei sonst Wahrnehmbarem der Fall ist.

Gehörtem können wir nur entkommen, indem wir ihm entfliehen.

Schallquellen lassen sich lokalisieren (sie sind hier oder dort), das Gehörte nicht. Die Frage, wo sich das Gehörte befindet, ist sinnlos. Es befindet sich nirgendwo, an keiner Raumstelle, es ist weder hier noch dort.¹¹ Es beharrt nicht wie etwas Sichtbares in der Zeit, sondern dauert. Es gehört zu den Zeitereignissen, dessen Momente nicht gleichzeitig, sondern nacheinander sind. Das Gehörte dringt in uns ein und umgibt uns, indem es uns gestimmt sein lässt. Es ist nicht räumlich – es ist kein einen Eigenraum einnehmendes Ding –, wohl aber „raumhaft“¹², indem es eine Atmosphäre stiftet und damit einen Raum möglicher Präsenz eröffnet.

Man denke an die verlautende Wortsprache. Tonfall, Klang, Sprachrhythmus, Sprachmelodie sind keinesfalls unwesentliches Beiwerk des Gesprochenen. Denn an der Art, *wie* gesprochen wird, wird die Gesprächsatmosphäre spürbar. Die jeweils herrschende Atmosphäre eröffnet oder verschließt Gesprächsmöglichkeiten. Sie bestimmt, was gesagt werden kann, was ungesagt bleiben muss, was sich bemerkbar machen kann und was nicht. Nicht das, worüber gesprochen wird, sondern *wie* darüber gesprochen wird, zeigt die Gesprächsatmosphäre an. Man muss hören, *wie*, d. h. in welchem Tonfall, gesprochen wird, um die Stimmung zu erfassen, die in einem Gespräch herrscht. Atmosphären sind keine Gegenstände, sondern ungegenständliche Räume möglicher Präsenz. Einer Atmosphäre steht man nicht gegenüber, sondern man ist ihrer in der Weise der Gestimmtheit inne. Dominiert im Sehen die gegenständliche Distanz, so im Hören ungegenständliche Nähe.

2.2 Hören als Antworten

Hören und Sehen weisen ungeachtet der eben skizzierten Unterschiede jedoch als spezifisch menschliche Vollzüge eine gemeinsame Struktur auf. Nicht erklingt zuerst etwas und dann wird es gehört, sondern es erklingt,

¹¹ Der Schall ist „nie im Gegenüber (wie die Farbe) oder im Hier (wie etwa ein Tasteindruck oder – im eminenten Sinne – der Schmerz), sondern geräumig, umhüllend, füllend, überall und nirgends“ (Plessner 1982, 189).

¹² Plessner spricht von den „raumhaften (nicht räumlichen!) Charakteren der Voluminosität“, die dem Schall eignen (Plessner 1982, 189).

indem es gehört wird. Erklingen und Hören sind nicht zwei hintereinander geschaltete Vorkommnisse, nicht zwei Ereignisse, von denen das eine dem anderen vorausgeht oder das eine das andere bewirkt, sondern ein einziges Geschehen. Das Erklingen geschieht *als* mein Hören. Es gibt hier kein *Davor* und *Danach*. Das eine geschieht *als* das andere. Es handelt sich hier um die Einheit eines einzigen Geschehens, um eine Vollzugsidentität (energetische Identität). Der Hörende *als* Hörender und das Gehörte *als* Gehörtes sind im Vollzug eins. Im Sinne dieser Vollzugsidentität *ist* der Hörende das Gehörte. Deshalb ist das Gehörte *als* solches von der Art meines Hörens mitbestimmt.

Der Hörende *als* Hörender und das Gehörte *als* Gehörtes sind im Vollzug eins.

Die Vollzugsidentität ist grundsätzlich nicht erklärbar (z. B. im Sinne des Reiz-Reaktions- oder Sender-Empfänger-Modells: zuerst die Reizübertragung, dann die Reaktion; zuerst wird gesendet, dann folgt nach dem Empfang die Informationsverarbeitung). Etwas ist präsent, *indem* es von uns vollzogen wird. Präsenz ist kein erklärungsbedürftiger Sachverhalt, weil Erklärungsbedürftigkeit selbst schon eine Form von Präsenz darstellt. Jede Erklärung kommt hier zu spät. Man kann zwar auf etwas Gehörtes reagieren, aber das Hören selbst ist kein Reagieren. Man kann *aufgrund* des Gehörten reagieren.

Die *energetische* Identität ist nicht mit der *ontischen* Identität zu verwechseln, gemäß der jegliches mit sich identisch und von allem anderen unterschieden ist. Dass das Erklingen, Ertönen *als* mein Hören geschieht, heißt klarerweise nicht, dass ich meine Identität verliere und zum Gehörten werde. Der Unterschied von Hörendem und Gehörtem bleibt gewahrt, aber zu ihm kommt es nur *in* der Vollzugsidentität. Der Unterschied von Hörendem und Gehörtem *gründet* in der Einheit des Vollzugs.

Weil Erklingen *als* Hören geschieht, ist Gehörtes und Hörender unterschieden – und nicht umgekehrt. Die Vollzugsidentität ist das Ursprüngliche. Sie impliziert den Unterschied, aber sie ist nicht dessen Resultat. Der Unterschied waltet nur in ihr, nicht aber geht er ihr voraus. Sie ist keine nachträgliche Synthese, keine Verbindung, die aus dem Zusammentritt von Hörendem und Gehörtem entsteht.

Ein rechtes Verständnis von Musik hängt am rechten Verständnis der Vollzugsidentität. Solch einem Verständnis steht die Verdinglichungstendenz des Denkens im Wege, die darin besteht, einen Vollzug in eine Beziehung

von Gegenständen umzudeuten. Wenn es geheißen hat, die Vollzugsidentität sei der Grund des Unterschieds von Hörendem und Gehörtem, dann ist *Grund* nicht mit einer gegenständlichen *Ursache* zu verwechseln – anderenfalls kommt es zur unsinnigen Vorstellung, die Vollzugsidentität sei die Ursache, dass es Menschen gibt, die hören, und Dinge gibt, die gehört werden können. Der Hörende steht *als* Hörender im Blick – und nicht, was er sonst noch sein mag (Bäcker, Sportler, Faulenzer). Und da gilt in der Tat: Ein *Hörender* – und nicht etwas anderes – bin ich, *weil* ich höre. Würde ich nicht hören, sondern etwas anderes tun (z. B. Rad fahren), wäre ich kein Hörender, sondern ein Radfahrer. Mein Hören ist der Grund, dass ich ein Hörender – und nicht etwas anderes – bin. Und ebenso ist das Hören der Grund des Gehörten *als* eines Gehörten. Was wir hören, mag sein, was auch immer sonst (ein Vogel, ein Auto) – ein Gehörtes ist es, *weil* es von wem auch immer gehört wird. Jemandes Hören ist der Grund des Gehörten als eines solchen.

Wo nicht gehört werden kann, kann auch nichts erklingen.

Kein Klingen ohne Hören. Wo nicht gehört werden kann, kann auch nichts erklingen. Nicht das Gehörte hört, sondern es *wird* gehört und kann deshalb erklingen. Erklingen kann es, weil es hörbar ist. Zwar erklingt es, indem es gehört wird, aber das Hören stiftet nicht die Hörbarkeit, sondern ist auf sie angewiesen, wie auch umgekehrt das Erklingen nicht mein Hörenkönnen erzeugt, sondern auf es angewiesen ist. Etwas wird nicht hörbar, weil ich es höre. Hörbarkeit ist keine Beschaffenheit, die etwas besitzt. Man kann etwas nicht zu etwas Hörbarem machen. Dass etwas überhaupt hörbar ist, ist nichts, was bewerkstelligt werden könnte, sondern uneinholbare Voraussetzung unseres Hörens. Umgekehrt ist Hörenkönnen keine im Lauf der Zeit erwerbende Fähigkeit. Hörenkönnen kann man nicht lernen so wie man Klavierspielen lernen kann. Hörenkönnen ist mit unserem Menschsein gegeben. Wer taub ist, hat deshalb nicht aufgehört einer zu sein, der hören kann.

Wenn nun mein Hören die Hörbarkeit nicht erzeugt, sondern voraussetzen muss, umgekehrt aber das Gehörte das Hörenkönnen voraussetzt, das Klingen als Hören geschieht, dann ist das Hören *in sich* ein Antworten – Antwort nicht im Sinne einer Gegenrede, sondern Antwort als *Entsprechung*. Hören heißt – wie die Sprache sehr genau sagt – etwas zu Gehör bringen, ihm den Raum für seine Präsenz offenhalten. Für die Musik gilt das

auf dreifache Weise: Es gilt für den Zuhörer, für den Musizierenden und zu allererst für den Komponisten sowie für den Improvisierenden.

Der Zuhörer ‚hat‘ die erklingende Musik, *indem* er sie hört. Spätestens am Hören von Musik zeigt sich, dass sich Hören keineswegs in einem bloß passiven Empfangen erschöpft, sondern in sich ein aktives Moment aufweist. Man muss sich von dem Gehörten mitnehmen, die Musik bei sich ankommen lassen. Anderenfalls hört man sie nicht, sondern macht sie zur Geräuschkulisse.

Auch der Musizierende (Instrumentalist, Sänger) muss, was er zu Gehör bringt, hören. Das fängt schon beim Üben, beim Erlernen technischer Fertigkeiten an. (Man muss die zu spielende Musik hören, um den entsprechenden Fingersatz wählen zu können.) Das Musizieren ist *in sich* ein Hören und damit ein Antworten. Die Musik beansprucht den Musiker. Damit ist in erster Linie nicht ein Anspruch an technisches Können gemeint (was technisch makellos gespielt wird, muss deswegen noch nicht musiziert sein), sondern ein Anspruch an das Hören: Musik will gehört sein. Wenn einer die Musik, die er spielen soll, im Spielen nicht hört, musiziert er nicht, sondern produziert Töne (er spielt fad, emotionslos, zu hastig, zu langsam etc.).

Vor allem aber ist der Komponist einer, der hört. Ein musikalisches Werk verdankt sich einem musikalischen Einfall. Gewiss, beim Einfall darf es nicht bleiben, es muss aus ihm ‚etwas gemacht‘ werden. Das Werk ist und bleibt deshalb des Komponisten Werk, ohne deshalb seine ausschließliche Leistung zu sein. Denn erstens will das Werk gelungen sein – es, das Werk, ist gelungen (man kann nicht etwas gelingen). Und zweitens ist es das Werk, welches einen ergreift – gegebenenfalls auch den sein Werk aufführenden Komponisten. ‚Machen‘ heißt nicht ‚verfertigen‘. Auch der Komponist *bringt* zu Gehör – freilich auf *ursprüngliche* Weise.

Wie kaum eine andere Erfahrung bezeugt die musikalische den Antwortcharakter des Hörens. Die in der Vollzugsidentität waltende Differenz weist eine *Fundierungsrichtung* auf. Den Vorrang hat das Gehörte, das Musizierte. Zwar erreicht das Musizierte seine ureigenste Möglichkeit nur in unserem Spiel, aber daraus folgt nicht, dass dieses die Hörbarkeit bewirkt. Das Gehörte ist zwar nicht ohne uns, aber es ist nicht durch uns, was es ist. Die Sprache ist auch hier sehr genau: Wer musiziert, *bringt* etwas zu Gehör. Das Musizieren ist *in sich* ein so und so gestimmtes Hören. Die Gestimmtheit ist kein Reaktionsphänomen, sondern ein *Antwortphänomen*. Musizieren heißt deshalb, sich ergreifen, d. i. durchstimmen zu lassen und so dem Hörbaren Raum zu geben.

3 Die welteröffnende Macht der Musik

3.1 Musik als Umstimmung

Dass die Musik (vgl. Scholz 1984) den Menschen in besonderer Weise ergreift, ist eine uralte, immer wieder bezeugte Erfahrung. Das Wichtigste in der Erziehung, so Platon, beruhe

„auf der Musik, weil Zeitmaß (RHYTHMOS) und Wohlklang (HARMONIA) vorzüglich in das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen, indem sie Wohlanständigkeit (EUSCHEMOSYNE) mit sich führen und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegenteil“ (Plato, rep. III, 12, 401d).

Und im 8. Buch der aristotelischen *Politik* heißt es: „Es ergibt sich daraus, daß in der Tat die Musik den Charakter der Seele zu beeinflussen vermag. Kann sie dies, so muß man auch die jungen Leute zu ihr hinführen und in ihr erziehen“ (Aristot., pol. VIII, 5, 1340b). Und Isidor von Sevilla bemerkt: „*musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus*“ („Die Musik bewegt die Affekte und versetzt in wechselnde Gemütszustände“; zit. nach Dahlhaus 1967, 29).

Wir reden zwar gerne von einer Wirkung, die die Musik auf den Menschen ausübt, aber diese Rede führt in die Irre, weil sie die Vorstellung einer gegenständlichen Kausalbeziehung erweckt: Der Gegenstand namens ‚Musik‘ bewirkt in einem anderen Gegenstand namens ‚Hörer‘ eine Veränderung dessen ‚Seelenzustandes‘. Allein die Musik ist nicht die Ursache einer an uns feststellbaren Wirkung, so wie die Wand deshalb gelb ist, weil sie der Malermeister gelb angestrichen hat. Die Rede von einer ‚Wirkung‘ verschweigt den Antwortcharakter des Hörens. Hören heißt zu Gehör bringen. Die Musik wirkt nicht auf uns, sondern sie ergreift uns, indem sie uns umstimmt und in eine Welt *sui generis* versetzt.

Musik betrifft den Menschen unmittelbar als leiblich-personales Wesen.

Musik ergreift. Sie ergreift den Menschen zur Gänze, sie betrifft ihn unmittelbar als leiblich-personales Wesen. Bekanntlich können Menschen durch Musik in Erregung, Erschütterung versetzt werden, sie können außer sich geraten. Musik betrifft den Menschen in seiner leiblich-personalen Ein-

heit. Sie bewegt ihn z. B. in der Gestik,¹³ oder ergreift ihn im Tanz: Die Musik ‚geht‘, wie wir sagen, ‚in die Beine‘. Die Musik ergreift uns in der ursprünglichen Einheit von Selbst und Leib. In der musikalischen Erfahrung geht mir auf besondere Weise auf, dass ich mein Leib bin.¹⁴

Stimmungen als Charakteristika unseres Weltbezugs

Ergreifen ist ein Phänomen, welches die gängige Unterscheidung von ‚aktiv / passiv‘, wonach diese Bestimmungen einen Gegensatz bilden, unterläuft. Ergreifen heißt: sich ergreifen *lassen*. Geht man von der gängigen Unterscheidung aus, muss man sagen, dass aktiv / passiv im Ergreifen keinen Gegensatz bildet, sondern sich durchdringt. Man *wird* ergriffen, indem man sich ergreifen *lässt*. Im Ergriffenwerden liegt das vergleichsweise passive, im Lassen das vergleichsweise aktive Moment, das eine bestimmt das andere und umgekehrt. Weil dem so ist, können wir bekanntlich sehen und doch nicht sehen, hören und doch nicht hören.

Die Musik ergreift, indem sie uns *durchstimmt*. Deshalb reden wir z. B. von einer fröhlichen, heiteren, traurigen, sehnsuchtsvollen, wehmütigen Musik – was, wie später noch anzumerken ist, keine Metaphorik darstellt. Musik erzeugt nicht eine Stimmung in uns, sondern sie *stimmt* uns *um*. Sie stimmt uns um, weil wir als weltoffenständige, im Weltbezug stehende Wesen nie ungestimmt sind.¹⁵ Eine Stimmung ist kein bloß subjektiver Zustand, sondern eine Weise der Welterschlossenheit. Stimmungen sind Charakteristika unseres Weltbezugs. Sie betreffen die Art und Weise, wie uns die Mitmenschen, die Dinge, wie uns etwas begegnet, wie uns etwas anspricht und in welchem Maße uns etwas ansprechen kann.¹⁶ In der Weise einer Stimmung sind wir der Welt inne.

Die Welt ist kein Gegenstand – Gegenstände sind allemal ‚weltlich‘, d. h. Gegenstände einer Welt. Welt ist zwar immer Welt von Gegenständen, aber sie ist nicht eine Ansammlung von Welt dingen, sondern ungegenständlicher Raum möglicher Präsenz von Gegenständen.¹⁷ Welt als ungegenständlicher Raum möglicher Präsenz ist kein Bereich neben anderen, weil alle Unterscheidungen in Bereiche (z. B. innen / außen) in ihr spielen. Der Weltbezug macht unser Wesen, d. i. unser Menschsein, aus. In der Gestimmtheit sind wir unseres Weltbezugs und damit unseres Wesens inne. In der Gestimmtheit ist uns unser Weltaufenthalt erschlossen. Indem die Musik uns *umstimmt*, verwandelt sie unseren *Weltbezug*. Wird die Welt in einen Bereich des Objektiven umgedeutet, dem ein Bereich des Subjektiven gegenüberliegt, kommt es zu charakteristischen Missdeutungen von Musik.¹⁷

13 Nach Plessner manifestiert sich das u. a. als „reiner Tanz und wahres Dirigieren“ (Plessner 1980, 228).

14 Daraus folgt nicht, dass ich nichts anderes wäre als mein Leib. Denn ich bin mein Leib, indem ich ihn *habe*.

15 Auch ‚Emotionslosigkeit‘, ‚nüchterne Sachlichkeit‘, ‚Wissenschaftlichkeit‘ z. B. sind Formen von Gestimmtheit. Wer ‚wissenschaftlich‘ vorgeht, ist auf ‚methodisches Vorgehen‘ gestimmt.

16 Gefühle und Stimmungen sind „nichts Seiendes, sondern Weisen des Offenständigseins, in denen unser Verhältnis zur Welt im Ganzen, zu den Dingen, den Mitmenschen und zu uns selbst schwingt. Sie sind damit meine Stimmungen, ohne deshalb innere Zustände und an mir feststellbare psychische Vorgänge zu sein“ (Baier 1994, 269).

17 Zur Zweiteilung kommt es, wenn die Vollzugsidentität übersprungen wird. Es entsteht dann das grundsätzlich unlösbare Problem, wie von der einen Sphäre in die andere zu gelangen ist – ein selbstgeschaffenes Problem, das mit Hilfe von Einfühlungs-, Projektions-, Übertragungs- oder Ausdruckstheorien verborglich zu lösen versucht wird.

18 „Die Stimmung ist sowenig darinnen in irgendeiner Seele des anderen und sowenig auch daneben in der unsrigen, daß wir viel eher sagen müssen und sagen: Diese Stimmung legt sich nun über alles, sie ist gar nicht ‚darinnen‘ in einer Innerlichkeit und erscheint dann nur im Blick des Auges; aber deshalb ist sie auch *ebensowenig draußen*. Wo und wie ist sie dann? Ist diese Stimmung [...] etwas, bezüglich dessen wir fragen dürfen, wo diese ist und wie? Die Stimmung ist nicht ein Seiendes, das in der Seele als Erlebnis vorkommt, sondern das Wie unseres Miteinander-Daseins“ (Heidegger, GA 29/30, 100 = Die Grundbegriffe der Metaphysik).

19 Mit ‚Gefühl‘ kann zweierlei gemeint sein: (1) ein Reduktionsprodukt einer Gestimmtheit (= subjektive Zuständlichkeit), (2) die un-reduzierte Gestimmtheit. In diesem Sinn kann Heidegger Stimmung und Gefühl gleichermaßen charakterisieren: „Das Gefühl ist nichts, was nur im ‚Innern‘ sich abspielt, sondern das Gefühl ist gerade jene Grundart unseres Daseins, kraft derer und gemäß der wir immer schon über uns weggehoben sind in das so und so uns angehende und nicht angehende Seiende im Ganzen. Stimmung ist nie ein bloßes Gestimmtsein in einem Innern für sich, sondern ist gerade und eigentlich zuerst ein so und so sich Be-stimmen und Stimmenlassen in der Stimmung. Die Stimmung ist gerade die Grundart, wie wir *außerhalb* unserer selbst sind, und das sind wir immer und wesentlich“ (GA 43, 117 = Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst; vgl. oben Heidegger, GA 29/30, 100 = Die Grundbegriffe der Metaphysik). Um Zweideutigkeiten zu vermeiden, wird in unserem Zusammenhang weiterhin von Gestimmtheit im Unterschied zu Gefühl gesprochen.

3.2 Missdeutungen

Im Zuge solch einer Zweiteilung werden die Gestimmtheiten in den Bereich des Subjektiven abgeschoben. Sie werden zu Gefühlen, d. h. sie gelten als subjektive Zuständlichkeiten, als seelische Vorkommnisse, die von Außenweltreizen verursacht sind. So wenig jedoch die Welt ein Bereich neben anderen auch noch ist, so wenig ist die Gestimmtheit im Bereich des Subjektiven, eines seelischen Innen, zu verorten. Geht man von der Unterscheidung ‚innen / außen‘ aus, muss man sagen, die Gestimmtheit ist weder innen noch außen – weil sie die Beziehung beider betrifft und die Unterscheidung von vornherein unterläuft.¹⁸ Beharrt man auf der Zweiteilung ‚subjektiv / objektiv‘, ohne sich zu fragen, wie man überhaupt zu ihr kommt, wird die Musik entweder zu einer Erzeugerin oder zu einem Ausdruck von Gefühlen.¹⁹

3.2.1 Musik als Erzeugerin von Gefühlen

Die Erklärung der Musik als einer Erzeugerin von Gefühlen folgt im Grunde dem Reiz-Reaktions-Modell. Die Gestimmtheit, in die uns Musik versetzt, gilt als Endprodukt neuronaler Verarbeitungsprozesse, die ihrerseits durch objektiv feststellbare Reize ausgelöst werden. Nach dieser Vorstellung müssten wir Gehirntätigkeiten, nicht aber Musik hören. Es dürfte konsequenterweise nicht mehr gesagt werden, die Musik selbst sei z. B. heiter, sondern es müsste heißen, was wir als heitere Musik bezeichnen, ist in Wahrheit das Resultat einer Gehirntätigkeit. Die Rede von einer heiteren oder wehmütigen Musik beruht auf einer undurchschauten Illusion. Wie leicht zu sehen ist, geht diese Erklärung nicht vom Gehörten *als Gehörten* aus, sondern von einer Reduktion des Gehörten auf seine faktischen Voraussetzungen (ontische Bedingungen). Die aber sind ebensowenig stimmungsvoll, wie es der gesamte neuronale Verarbeitungsprozess ist. Die Erklärung ist klarerweise keine. Sie besteht im Grunde darin, die Anfangsreduktion am Ende wieder rückgängig zu machen. Beim Endprodukt neuronaler Verarbeitungsprozesse angelangt, führt man das, was man von allem Anfang an ausgeschaltet hat, wieder ein.

3.2.2 Musik als Ausdruck von Gefühlen

Die Deutung der Musik als eines Ausdrucks von Gefühlen berücksichtigt den Umstand, dass wir die Musik nur ‚haben‘, indem wir sie hören. Weil

Hören ein subjektiver Akt ist, wird daraus der falsche Schluss gezogen, die dem Gehörten zugeschriebenen Charaktere seien subjektiven Ursprungs: Musik drücke subjektive Stimmungslagen aus, die im Hörer eine ähnliche Resonanz auslösen. Subjektives begegne in der Musik Subjektivem.

Auch nach dieser Deutung ist, genau genommen, nicht die Musik selbst z. B. heiter, sondern das Subjekt, das sich in der Musik einen Ausdruck seiner Seelenlage schafft. Das Problematische an dieser Deutung ist nicht so sehr die Kategorie ‚Ausdruck‘, sondern die Frage, was genau unter dem produktiven Subjekt zu verstehen ist. Die Kategorie ‚Ausdruck‘ muss ja nicht substanz-dualistisch im Sinne einer Innen-Außen-Relation (psychisches Inneres, physisches Äußeres) konzipiert sein, sondern kann auch realsymbolisch im Sinne der leiblich-personalen Einheit des Menschen verstanden werden: Leib als das Wesensmedium menschlicher Weltoffenheit. Die Rede von ‚Ausdruck‘ bleibt dennoch unsachgemäß, weil sie einen *ausschließlich subjektiven* Ursprung von Musik unterstellt.

Ist Musik der Ausdruck eines Seeleninhalts?

Musik als Ausdruck lässt zwei Verständnismöglichkeiten zu. Nach der einen ist sie Ausdruck der realen Seelenlage des Komponisten, nach der anderen ist sie Ausdruck nicht des realen, sondern des intelligiblen Ich des Komponisten (vgl. Dahlhaus 1967, 36).²⁰ Dahlhaus ist zuzustimmen, wenn er bemerkt, ein Hörer verhalte sich „außerästhetisch und trivial“, wenn er „nach der biographischen Wirklichkeit fragt, von der er vermutet, daß sie in ein Stück Musik eingegangen sei“, und fortfährt: „Musikalischer Ausdruck ist nicht unmittelbar auf den Komponisten als reale Person zu beziehen“ (Dahlhaus 1967, 36). Selbst die extremsten Expressionisten des 18. Jahrhunderts, so Dahlhaus, zeigten in ihrem musikalischen Ausdruck „nicht ihre empirische Privatperson, sondern ihr ‚intelligibles Ich‘, das Analogon zum ‚lyrischen Ich‘ der Dichtung“ (Dahlhaus 1967, 36).

Hier hilft es allerdings nicht weiter, wenn man an die Stelle des realen Ich des Komponisten ein komponierendes intelligibles Ich einführt. Denn jetzt fragt es sich, wer nun komponiert (oder auch improvisiert). Hat Schumann oder sein intelligibles Ich komponiert? Abgesehen von der Frage, wie sich reales und intelligibles Ich des Komponisten zueinander verhalten, verfehlt die Ausdruckstheorie insofern ihren Gegenstand, als sie den Komponisten als einen *Hörenden* nicht ernstnimmt. Ein musikalischer *Einfall* kann nicht erzeugt werden, er ist, was er ist: ein Einfall eben – nicht aber ein in einem Ich (sei es einem realen oder intelligiblem Ich) beheimateter Seeleninhalt.

²⁰ An dieser Stelle bemerkt Dahlhaus, die Vorschrift, eine musikalische Stelle ‚con espresione‘ zu spielen, dürfe nicht als Eingeständnis missverstanden werden, „daß die Musik unter dem Zwang und Diktat eines realen Gefühls entstanden sei. Spieltechnische Anweisungen sind keine ästhetischen Geständnisse“. Und weiter: Dass nach C. Ph. E. Bach nur der selbst gerührte Musiker rühren könne, ist „zweifellos primär als Theorie der musikalischen Reproduktion zu verstehen“ (Dahlhaus 1967, 37). Das heißt, der Musizierende muss – das technische Können vorausgesetzt – sich selbst von dem Gespielten ergreifen lassen.

4 Musik – eine Welt sui generis²¹

Musik durchstimmt uns infolge der ihr eigenen Intentionlosigkeit. Musik meint nichts, sie informiert über nichts. Sie hat keinen verstehbaren Inhalt, sie erzählt keine Geschichten, sie handelt von nichts. Sie durchstimmt uns, aber sie gibt uns nichts zu verstehen.

Das Gesagte bedarf einer leichten Korrektur insofern, als menschliches Hören allemal ein *verstehendes* Hören ist. Zwar haben Töne keine gegenständliche Bedeutung, aber deswegen mangelt es der Musik nicht gänzlich an Verstehbarem: Sie besitzt eine wie auch immer geartete *Struktur*.

„Musik besteht aus mehreren Klängen und sie bestimmt sich aus deren Dauer und Stellung zueinander. Sie ist also ein Beziehungsgeflecht, das zugleich ein abgeschlossenes Ganzes bildet. Merkwürdigerweise nehmen wir das auch als solches wahr. Wir hören nicht einen Ton unvermittelt nach dem anderen, sondern das Ganze. Und darin zeigt sich schon ein Verstehen“ (Reymaier 2014, 326).

Zum musikalischen Hören gehört das Erfassen der Struktur des musikalischen Geschehens. Sich-durchstimmen-Lassen und musikalisches Verständnis bedingen einander.

Musik gibt nichts zu verstehen.

Musikalische Töne haben keine Bedeutung und geben nichts zu verstehen, sie zeigen nichts an. Geräusche verweisen auf ihre Ursache, sie werden lokalisiert gehört und geben in einer (mehr oder weniger vertrauten) Umwelt etwas Bestimmtes zu verstehen und können deshalb ein entsprechendes Handeln veranlassen. Musik hat zwar auch eine lokalisierbare Quelle (das Orchester dort, die Sängerin hier), aber sie verweist nicht auf sie.²² Musik verweist auf nichts, sie meint nichts, sie ist primär intentionlos, sie hat kein Worüber wie die Wortsprache, in der man über etwas reden kann. Sie steht nicht (wie die gesprochene Sprache) in der Möglichkeit einer Selbstvergegenständlichung. Man kann weder musizierend argumentieren noch über Musik musizieren.

Diese ihre Ungegenständlichkeit ist alles andere als eine Schwäche, sondern ihre durch nichts ersetzbare Stärke: Musik eröffnet eine Welt. Was sonst in allen Formen unserer Lebenspraxis für gewöhnlich im unthematischen Hintergrund bleibt, wird in der Musik thematisch, ohne seine Un-

²¹ Siehe dazu auch Pöltner 2000, 153–169; Pöltner 2009, 143–154.

²² Im musikalischen Hören geht es nicht um Raumorientierung und Ortsangaben.

gegenständlichkeit zu verlieren: unsere Weltbezogenheit. Indem sie uns umstimmt, werden wir auf ausdrückliche Weise unserer Weltbezogenheit inne. *Die Macht der Musik liegt darin, unseren Weltbezug ausdrücklich erfahrbar zu machen.* In ihrer Gegenstandslosigkeit kehrt sie den ungegenständlichen Weltbezug hervor.

Die Musik eröffnet eine *Welt sui generis*. Dies hängt auch, aber nicht nur damit zusammen, dass die Präsenzweisen von Auge und Ohr nicht austauschbar sind, nicht bloße Modifikationen ein und desselben Inhalts darstellen. Musik ahmt nichts nach, ist keine Umsetzung eines außermusikalischen Inhalts. Musik ist inhaltslos, sie hat kein Was. Man kann von ihr nicht auf ein ihr zugrundeliegendes Programm schließen, auch eine sogenannte Programmmusik erlaubt solch einen Schluss nicht. Sie ist auch kein Ausdruck einer subjektiven Innerlichkeit. Musik drückt nicht Sehnsucht oder Heiterkeit oder Traurigkeit aus, sondern *sie selbst* ist sehnsuchtsvoll oder heiter oder traurig, d. i. die in ihr eröffnete *Welt* ist es. Bestimmungen einer Welt sind nicht mit gegenständlichen Eigenschaften oder nach außen projizierten seelischen Zuständlichkeiten zu verwechseln.

Gestimmtheit umfasst beides: die gehörte Musik als auch den Hörenden.

Die Rede von einer traurigen, heiteren oder sehnsuchtsvollen Musik ist deshalb keine Metaphorik. Eine Metaphorik setzt zwei getrennte Bereiche voraus, damit eine Wortbedeutung von dem einen Bereich auf den anderen übertragen werden und von eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung gesprochen werden kann. Solch eine Bereichsdifferenz liegt aber im Falle der Musik nicht vor. Diesbezügliche Vorstellungen gehen an der Sache vorbei, weil sie von einer Scheidung in Bereiche ausgehen, ohne sich gefragt zu haben, ob sie überhaupt zu Recht besteht. All diejenigen Worte, mit denen wir die Musik charakterisieren und die scheinbar nur subjektiven Zuständlichkeiten anzeigen, beziehen sich in Wahrheit auf den von der Musik eröffneten *Weltbezug*. Weil eines als das andere geschieht – das Erklingen als verstehend-gestimmtes Hören –, umfasst die Gestimmtheit von vornherein beides, sowohl die gehörte Musik als auch den Hörenden.

Eine Musik mag uns traurig stimmen, aber diese Traurigkeit ist nicht jene Trauer, die uns z. B. angesichts des Verlusts eines geliebten Menschen befällt. Musikalische Welt und Lebenswelt sind unterschieden. Die Nivellierung dieser Differenz führt zu Ästhetizismus und zu einer Überforderung von Kunst, und die Musik wird schlimmstenfalls zum Ort einer Weltflucht.

Musik ist kein Mittel zur Bewältigung von Lebensproblemen, ebensowenig wie Religion durch Kontingenzbewältigung definiert ist. Musik kann uns auf verschiedene Weise umstimmen. Sie eröffnet in unserer Lebenswelt eine je eigene Welt und macht uns kraft ihrer Intentionslosigkeit das *Dass unserer Weltbezogenheit* erfahrbar.

Der Komponist ist nicht Ursprung, sondern Adressat.

Das Faktum Musik ist ebenso unerklärlich wie das Faktum Mensch. Wir brauchen nur daran denken, was wir als musikalischen Einfall bezeichnen – auch ein sogenannter ‚musikalischer Gedanke‘ ist ein solcher. Einen Einfall kann man nicht machen, man kann ihn nicht herbeiführen. Gewiss gibt es Umstände, die ihn, wie zahlreiche Selbstzeugnisse von Komponisten zeigen, begünstigen (Tageszeiten, Landschaften), aber diese Umstände können ihn nicht erwirken. Ein Einfall lässt sich auf nichts zurückführen, von nichts ihm Vorausliegendem ableiten. Er selbst ist keine Wirkung einer hinter ihm liegenden Ursache. Er entsteht auch nicht allmählich, ist kein Entwicklungsprodukt (was soll sich denn zu einem Einfall entwickeln?). Der Einfall entstammt auch nicht der Subjektivität des Komponisten oder der Komponistin. Denn der musikalische Gedanke ist *ihm / ihr* eingefallen.²³ Der Komponist ist nicht der Ursprung des Einfalls, sondern dessen Adressat. Den Einfall gibt es nicht ohne den Komponisten, aber er entstammt nicht aus ihm.

Es bleibt dabei: Bei einem Einfall stoßen wir auf etwas Ursprüngliches, Unableitbares – das dennoch sein Woher hat: Ein Einfall *entspringt*. Fragen wir, woraus er entspringt, müssen wir uns eingestehen: weder aus diesem noch auch aus jenem. Woraus er entspringt, ist mit nichts Gegenständlichem identifizierbar. Sein Woher ist, so gesehen, – nichts, nichts Gegenständliches, freilich auch nichts Nichtiges. Sein Woher bekundet sich in ihm, indem es in ihm sich entzieht. Es bekundet sich im Entzug. Der musikalische Einfall bleibt ein Erstaunen erregendes Geheimnis – erstaunlich wie das Wunder aller Wunder: dass Seiendes ist.

²³ Nicht ich kann etwas einfallen, sondern es ist mir etwas eingefallen. „Einfallen“ ist objektlos; grammatisch: ein intransitives Verbum.

Literatur

- Aristoteles (1976), Politik. Übersetzt und herausgegeben von Olof Gigon, München (dtv tb 6022), 2. Aufl.
- Baier, Karl (1994), Gefühl und Leiblichkeit bei Hermann Schmitz, Daseinsanalyse 11, 254–272.
- Dahlhaus, Carl (1967), Musikästhetik, Bergisch Gladbach.
- Heidegger, Martin (1975 ff.), Gesamtausgabe. Hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. (zit.: GA mit Bandzahl und Seitenzahl).
- Kant, Immanuel (1902 ff.), Gesammelte Schriften. Hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin (zit.: AA mit römischer Bandzahl, arabischer Seitenzahl).
- Picht, Georg (1996), Kunst und Mythos, Stuttgart 1996, 5. Aufl.
- Platon (2005), Politeia. Bearbeitet von Dietrich Kurz. Griechischer Text von Émile Chambry. Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt, 4. Aufl. (Werke 4).
- Plessner, Helmuth (1980), Gesammelte Schriften 3, Frankfurt a. M.
- Plessner, Helmuth (1982), Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a. M.
- Pöltner, Günther (2000), Sprache der Musik, in: ders. (Hg.), Phänomenologie der Kunst, Frankfurt a. M., 153–169.
- Pöltner, Günther (2009), Emotion und Musik, in: Esterbauer, Reinhold / Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.), Emotionen im Spannungsfeld von Phänomenologie und Wissenschaften, Frankfurt a. M., 143–154.
- Reymaier, Konstantin (2014), Musik ist eine Welt ‚ganz für sich‘, in: Wessely, Christian / Ebenbauer, Peter (Hg.), Frage-Zeichen. Wie die Kunst Vernunft und Glauben bewegt. Festschrift für Gerhard Larcher, Regensburg, 325–334.
- Scholtz, Gunter (1984), Art. Musik, in: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel. DOI: 10.24894/HWPh.2627.

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 Unausprechliche 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 ich stückweise, dann aber werd ich 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.

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 Bezeichnens, 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 Quartan 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.

Ulrike Sallandt

Performative Räume im pentekostalen Gottesdienst

Überlegungen zur räumlichen Atmosphäre von Tönen und Klängen

ABSTRACT 


Im vorliegenden Beitrag möchte ich das akustische Geschehen im pentekostalen Gottesdienst betrachten. Dabei konzentriere ich mich auf die religionsästhetische Bedeutung von Tönen und Klängen in den performativen Räumen im liturgischen Geschehen. Auf der Grundlage meiner empirischen Forschung und Erfahrung im Pentekostalismus (Lateinamerika / Peru) beschreibe und deute ich das dynamische Phänomen. Anhand des peruanischen Pfingsttheologen Bernardo Campos Morante analysiere ich die ambige performative Räumlichkeit im Gottesdienst pneumatologisch, die im Sinne des *spatial turn* im Spannungsfeld von Verräumlichung und Ent-räumlichung als spirituelle Atmosphäre wahrnehmbar wird.

Performative spaces in Pentecostal worship. Examining the spatial atmosphere of tones and sounds

In this article, I study acoustic elements in Pentecostal worship with a focus on the religious-aesthetic significance of tones and sounds in the performative spaces of liturgical events. My description and interpretation of this dynamic phenomenon are based on my empirical research and experience in Pentecostalism (Latin America / Peru). On the example of the Peruvian Pentecostal theologian Bernardo Campos Morante, I pneumatologically analyse the ambiguous performative spatiality in worship, which can be experienced as a spiritual atmosphere in the sense of the spatial turn in the field of tension between spatialisation and de-spatialisation.

| BIOGRAPHY

PDⁱⁿ Dr.ⁱⁿ theol. [Ulrike Sallandt](#), Akademische Mitarbeiterin am Institut für Philosophie und Theologie an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg (Evangelische Theologie/Systematische Theologie, Grundfragen der Bildung); Master in Philosophie; Ord. Pfarrerin der Lutherischen Kirche in Peru (ILEP).

ORCID  0009-0004-5894-8467

E-Mail: [sallandt\(at\)ph-heidelberg.de](mailto:sallandt(at)ph-heidelberg.de)

| KEY WORDS

Pentekostalismus; Ästhetik; Akustik; *spatial turn*; Pneumatologie
Pentecostalism; aesthetics; acoustics; spatial turn; pneumatology

Einleitung

Vor dem Hintergrund meiner bio-bibliografischen Erfahrungen im latein-amerikanischen Pentekostalismus möchte ich das pentekostale Gottesdienstgeschehen liturgisch in den Blick nehmen. Als ein Raum der performativen Inszenierung nimmt er in der sinnlichen Erfahrung der Einzelnen (und) in der Gemeinschaft Gestalt an. Die gottesdienstliche Geist-Gemeinschaft ermöglicht nach pentekostalem Verständnis Zugang zum heiligen Raum, in dem die Gläubigen die Begegnung mit Gott suchen. Dieser Begegnungsraum, so bereits Walter J. Hollenweger, konstituiert sich als „Kathedrale der Klänge und Töne“ (Hollenweger 1997, 251) sinnlich. Körperlich spüren die Gläubigen, so wurde mir immer wieder berichtet, eine konkrete Veränderung an sich. Nicht selten deuteten sie diese Veränderung im Glauben als Gegenwart Gottes, ihrer / seiner schöpferischen Kraft im räumlichen Augenblick. Tanya Luhrmann hat in ihrem Buch *When God Talks Back. Understanding the American Evangelical Relationship With God* (2012) auf der Grundlage umfassender empirischer Daten Erfahrungsnarrative herausgearbeitet, die diese Tendenz bestätigen.

Die schöpferische Kraft Gottes im räumlichen Augenblick

In Pfingstgottesdiensten spielen dabei Klänge und Töne eine besondere Rolle. Körperlich, zum Teil tänzerisch, antwortet die Gemeinde. Es wirkt, als ob die Gläubigen sich von der Schwere des Alltags, ihres Lebens, frei tanzen würden. Körperlich spüren sie eine Entlastung, einen Moment der Erbauung (*empowerment*), so belegen es zum Teil ihre Zeugnisse (vgl. Sallandt 2007). Birgit Meyer hat in dieser Hinsicht den englischen Begriff *sensation* in seiner Doppeldeutigkeit im Kontext ihrer Pentekostalismusforschung genutzt (vgl. Meyer 2010, 742–743). Zum einen bedeutet er ein aufsehenerregendes, unerwartetes und außergewöhnliches Ereignis, zum anderen drückt er eine subjektive körperliche Empfindung aus. Diese Doppeldeutigkeit findet Meyer in pentekostalen Gottesdiensten wieder und verdeutlicht damit die enge Verbindung von spiritueller Erbauung des Einzelnen und dem gemeinschaftsstiftenden Potenzial im Gottesdienst. Dabei, so Meyer, spielen die sinnlichen Formen von Emotion und Affekten eine wesentliche Rolle (vgl. Meyer 2010, 751).

Theologisch handelt es sich aus meiner Sicht um das verborgene Phänomen des unverfügbaren Handelns Gottes, das Meyer auf der Grundlage von sinnlicher Erfahrung empirisch wahrzunehmen und in deutende Worte zu fassen versucht. In der räumlichen Wirkung des schöpferischen Geis-

tes stifte sich im Gottesdienst eine neue aufkommende Selbstwirksamkeit, die die Gläubigen – aus der sogenannten Geist-Taufe – innerlich gestärkt hervorgehen lasse, so die Deutung des Pfingsttheologen Bernardo Campos Morante aus Peru (vgl. Campos Morante 2019, 121). In dieser Hinsicht erscheint es mir kohärent, dass die neue Generation der Pfingsttheolog:innen den Gedanken einer *spiritual theology* in den theologischen Diskurs einbringen (vgl. Kärrkäinen 2010, 227). Die schöpferische Kraft im Geist, die die Menschen als Geist-Gabe – sichtbar im Zungengebet, in den Heilungen, Wundern etc. – empfangen und deuten, konstituiere den Ausgangspunkt theologischer Rede von Gott. Im spürbaren Empfang der *ruach* am eigenen Körper entstehe (theologische) Erkenntnis. Der Zusammenhang von sinnlicher Erfahrung und (theologischer) Erkenntnis rückt folglich in den Vordergrund.

Im folgenden Beitrag möchte ich ausgehend von skizzenhaften religionsästhetischen Überlegungen zur Bedeutung von Tönen und Klängen im pentekostalen Gottesdienst sowie nach Klärung des *spatial turn* und des Performance-Begriffs, erstens, das liturgische Geschehen in den Blick nehmen. Dabei nähere ich mich unter Berücksichtigung der Überlegungen zur Performativität dem Phänomen der Pfingstgottesdienste im Sinne der „dichten Beschreibung“ (Clifford Geertz 1997). Auf dieser Grundlage ist es zweitens mein Anliegen, das Verständnis des sich immer wieder vollziehenden klingenden Zwischenraums zu vertiefen. Ausgehend von dem peruanischen Pfingsttheologen Bernardo Campos Morante analysiere und deute ich drittens das akustische Geschehen pneumatologisch. Dabei sensibilisiere ich dafür, die Doppeldeutigkeit der performativen Räumlichkeit theologisch als Möglichkeit anzuerkennen, das schöpferische Handeln des Geistes Gottes als sich immer wieder neu vollziehende räumliche spirituelle Atmosphäre zu deuten.

1 Theoretischer Rahmen: Religionsästhetische Überlegungen

Vor dem Hintergrund körpersensibler Religionsästhetik, insbesondere der Methode der „ästhetischen Simulation“ (Koch 2007, 203), auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden kann, blicke ich auf einen sinnlichen performativen Zusammenhang von Sinnlichkeit / Körperlichkeit des Menschen und Gottes Geistes. Meine These ist, dass in pentekostalen Gottesdiensten räumliche Atmosphäre vorwiegend sinnlich, vornehmlich in Gestalt von Tönen und Klängen, empfunden, insofern primär mit den Sinnen erfahr- und begreifbar wird. Mir ist bewusst, dass eigentlich nur

die Kommunikation *über* die Erfahrung, nicht die sinnlich-körperliche Erfahrung selbst, beobachtet werden kann. Insofern konkretisiert sich meine Aufgabe darin, (religiöse) Erfahrung ‚im doppelten Sinne‘ zu untersuchen (vgl. Frembgen 2020, 227–229). Jürgen Wasim Frembgen verdeutlicht dabei, dass es um die Erfahrung der Gläubigen und die der Beobachtenden gleichermaßen gehe. Insofern nähere ich mich – um genau zu sein – meinen Erfahrungen mit den Erfahrungen der Gläubigen im Gottesdienst (vgl. Koch 2007, 204).

Das körperliche Mitmachen als Zugang zum Glauben anerkennen

Im Zuge der intensiven Beschäftigung mit religionsästhetischen Methoden ist es im pentekostalen Gottesdienst entscheidend, das körperliche Mitmachen in Form von rhythmischem Klatschen, körperlichen Tanzbewegungen oder dem fast unhörbaren Mitsingen in Form von Mundbewegungen in seiner Wirkung auf den eigenen Körper nicht nur wahrzunehmen, sondern, so meine Beobachtung, in seiner Funktion als Zugang zu Glauben und theologischen Überzeugungen anzuerkennen. Anne Koch spricht hier von einem Indiz für das „Körperwissen des Anderen“, als „Nachhall des Anderen im eigenen Körper“ (Koch 2007, 207). Religionsästhetisch muss dieser Wechselwirkung zwischen Eigenleib, den eigenen Erfahrungen, und denen im Untersuchungskontext eine besondere Bedeutung zukommen. Dabei wird die Eigenständigkeit von Sinnlichkeit und Körperlichkeit als primärer Ausgangspunkt für theologische Reflexion und Deutung aufgewertet. Körperliche sinnliche Erfahrungen nehme ich daher eingebettet in der Umgebung des Geschehens im und ans Ganze(n) wahr und deute sie analog im Kontext pentekostaler Diskurse. So sind Geräusche, Lautstärke, Gerüche, Temperatur, Tempo in der Umgebung ebenso wichtig wie der eigene Puls, die eigene Herzfrequenz und Transpiration und müssen religionsästhetisch wahrgenommen und anschließend theologisch gedeutet werden (vgl. Koch 2007, 207).

2 Gottesdienstgeschehen

2.1 Spatial turn

Als *spatial turn* wird eine u. a. durch Michel Foucault geprägte und seit den 1980er-Jahren diskutierte kulturelle Wende bezeichnet. Der *spatial turn* ist

ein Produkt der Postmoderne (vgl. Bachmann-Medick 2010, 284). Es geht um ein raumgeprägtes Verständnis von Wirklichkeit. Der Raum, die Synchronie, steht der Zeit, der Diachronie, gegenüber. Das Anliegen des *spatial turn* liegt darin, die Dichotomien des Denkens von Zeit und Raum zu überwinden. Dabei geht es darum, den über eine lange Zeit dominanten Fokus auf die zeitbezogene evolutionäre Vorstellung von Entwicklung und Fortschritt einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Letztere war und ist vordergründig durch das Erbe der Aufklärung und des darin enthaltenen Verständnisses von kolonialen Entwicklungsstrukturen und Fortschrittsdenken entstanden.

Im Spannungsfeld von Raumkonstruktion und Enträumlichung

Die „Renaissance des Raumbegriffs“ (Bachmann-Medick 2010, 286) bedingt sich primär durch die politisch-gesellschaftlichen Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die Aufhebung der Blockbildung, der politischen Polaritäten, die Öffnung der Grenzen hin zu einer Verschiebung Zentraleuropas nach Osten (vgl. Bachmann-Medick 2010, 287), Kapitalismus, Globalisierung und der damit einhergehende Schwerpunkt auf und die Bedeutung von Netzwerk- und Beziehungsstrukturen, globalen wechselseitigen Abhängigkeiten. Grenzen werden neu gezogen, Raumansprüche ändern sich, d. h. „neue Raumkonstruktionen“ (Bachmann-Medick 2010, 287) nehmen Gestalt an. Im Spannungsfeld von Raumkonstruktion einerseits und Enträumlichung im Zuge der Digitalisierung (*global village*) andererseits (vgl. Bachmann-Medick 2010, 288) geht es darum, die unterschiedlichen Raumperspektiven anhand neuer kritischer Raumbegriffe zu berücksichtigen und zu erschließen. Geprägt ist der Umbruch vom Gegensatz zwischen Transiträumen bzw. Transitidentitäten und dem Streben nach Stabilität in einer erneuten Zuwendung zum lokalen Vertrauten.

2.2 Performative Räume

Die Überlegungen zum Begriff der Performanz stehen aus meiner Sicht im engen Zusammenhang mit der Entwicklung des Raumbegriffs im Zuge des *spatial turn* in den Kulturwissenschaften. Im Kontext der Praktischen Theologie spricht Florian Dinger zu Recht von einer Vielfalt von performativen Ansätzen (Dinger 2018, 10). Die etymologische Problematik konstituiert sich bereits im Verständnis des deutschen Begriffs der Performanz. Einerseits mit dem englischen Ausdruck *performance*, andererseits mit dem

deutschen der Performativität gelesen, bedeuten sie je unterschiedliches. Während *performance* – das didaktische Arrangement bzw. die Inszenierung im Sinne eines Theaterstücks – auf Vollzug und Aktion ausgerichtet sei, drücke Performativität die Kraft und die Resonanz des (stillen) Handelns aus (vgl. Zilleßen 2008, 34; Dinger 2018, 84). Dabei gehe es um die Wirkung dessen, was sich unverfügbar, entsprechend unplanbar im performativen Geschehen vollzieht. Methodisch handelt es von der Förderung des Wissens und zugleich davon, den Umgang mit Nichtwissen zu begleiten (vgl. Zilleßen 2008, 32).

Unter Berücksichtigung meiner allgemeinen religionsästhetischen Vorüberlegungen und denen zu Raum und Performativität nähere ich mich im Folgenden dem Phänomen des Pentekostalismus, indem ich mittels der Methode der „dichten Beschreibung“ versuche, ausgehend von meiner empirischen Forschung (vgl. Sallandt 2007) ein typologisches Bild von dem Geschehen zu skizzieren und es unter Berücksichtigung pentekostaler Stimmen zu deuten.

2.3 *Das liturgische Geschehen: eine dichte Beschreibung (Clifford Geertz)*

Die ritualisierte Eingangsphase des Gottesdienstes bietet den Gottesdienstbesucher:innen Gelegenheit, sich im von Gott gegebenen Raum einzufinden. Dieser scheint ihnen zu ermöglichen, jegliche Ablenkungen des Alltags hinter sich zu lassen und „a real state of common with the divine“ (Cooper 2017, 85) zu spüren. Im Anschluss folgt ein längerer Zeitraum, den ich aus meiner Erfahrung dahingehend lese, dass jede:r Einzelne danach strebt, sich immer mehr der Gemeinschaft mit Gott hinzugeben. Nach pentekostaler Deutung erfülle die Gegenwart des Heiligen Geistes den Raum, zu gleicher Zeit konstituiere der Raum sich (erst) im Vollzug. Gefühle aller Art können dabei auftreten, meistens geprägt von körperlichen Begleitscheinungen. Die Gläubigen lachen, weinen, rufen, schreien, tanzen, singen; sie befinden sich in einem körperlich sichtbaren emotionalen inneren Zustand. Körperlich inszeniert sich dieses herausfordernde Grenz- und Übergangsgeschehen von der menschlichen zur Gemeinschaft mit Gott, so die Deutung. Theologisch ist es aus meiner Sicht angemessener, von einem „Transformations-“ anstatt von einem Konversionsgeschehen zu sprechen: „The materiality of the human embodiment exceeds one’s spiritual aptitudes“ (Cooper 2017, 89), da die Veränderung sich nicht vom Wechsel von einem in einen anderen Zustand abbildet, sondern es sich vielmehr um ein komplexes, nicht graduelles lineares Kausalgeschehen handelt.

Für den peruanischen Pfingsttheologen Bernardo Campos Morante wiederholt sich in den pentekostalen Gottesdiensten das Pfingstfest (Apg 2). Die pentekostale Liturgie diene dazu, dieses schöpferische Erleben im Geist immer wieder am eigenen Körper zu spüren und damit lebendig zu halten (vgl. Campos Morante 1997, 97). Die sich darin ausdrückende spirituelle Suche nach Gott sei eine Suche im Geist, die immer wieder neu und anders in gottesdienstlicher Gemeinschaft sinnlich erlebt werde. Es handelt sich Campos Morante zufolge um eine dynamische Ekklesiologie, die sich vom persönlichen Geisterlebnis, der inneren Gewissheit der Erlösung und Befreiung in Jesus Christus, klangvoll ergreifend (anstatt begreifend) ereigne (vgl. Campos Morante 2014). Dieses persönliche, affektiv erlebte und sinnlich erfahrene Rettungsgeschehen wirke jenseits vom klassischen Verständnis der Soteriologie (insofern) sinnstiftend. Das Geschehen der Verkörperung stellt dabei aus meiner Sicht dogmatische Lehrsätze immer wieder infrage.

Ein persönliches, affektiv erlebtes und sinnlich erfahrene Rettungsgeschehen

Zu Recht spricht José Sánchez Paredes in seiner Studie über die Pfingstkirche in Lima von einem *Widerstandspotential*, dass sich diachron und asymmetrisch (zunächst) unsichtbar vollziehe (vgl. Sánchez Paredes 2018, 81). Sein Gehalt lasse sich nicht von außen begreifen, vielmehr widerstehe das Geschehen der Eindeutigkeit von Begriff und Kategorie, drücke sich nicht kognitiv aus, sondern berühre Einzelne und die Gemeinschaft körperlich-sinnlich. Äußerliche Zuschreibungen, so Sánchez Paredes, die Menschen stigmatisieren, werden im Augenblick aufgebrochen (*Befreiungspotential*) (vgl. Sánchez Paredes 2018, 257–258). Der peruanische evangelische Anthropologe Rubén Paredes Alfaro (2006) stellt in seiner Studie über die Erneuerung der Liturgien diese befreiende Wirkung pentekostaler Frömmigkeitsstile heraus. Er erkennt in den stark körperlich geprägten Ritualen die Sprache einer tief in der peruanischen Kultur verwurzelten Festivität, deren bevorzugte körperliche Ausdrucksweisen im Tanz und in der Musik liegen. Akustische Elemente schaffen als bedeutende Begleiter im Gottesdienst eine befreiende Atmosphäre, in der die Gläubigen ihren Alltag hinter sich lassen. Indem sie sich auf den Klang der Musik konzentrierten, mitsängen und mittanzten, würden sie einen neuen, sich im Augenblick konstituierenden Raum des Heiligen Geistes betreten, so Paredes Alfaro (vgl. 2006, 10). Darin lasse sich ihre Bereitschaft und Offenheit, sich dem Wort Gottes zu öffnen, ablesen: „[Die Gottesdienstbesucher:innen] erhe-

ben ihre Hände zum Himmel, schließen ihre Augen und treten ein in [...] die Aura des Heiligen Geistes“ (Sallandt 2007, 50). Ihre äußerlich ritualisierten Bewegungen verinnerlichen sich. Es scheint, als ob sie nicht mehr nur die körperliche Beziehung untereinander, sondern die dahinter-, genauer gesagt, davorliegende materielle Anbindung an den Geist der Schöpfung (Gen 1,2) spürten (vgl. Wilkinson 2017, 20). Körper und Sinne lassen das Unverfügbare vor allen binären Deutungs- und Interpretationskategorien sichtbar werden. Befreit von gesellschaftlichen Kategorien, Systemen der Unterdrückung und Herrschaft, die eine solche Art der *embodied encounter* verhindern, öffnet sich im gottesdienstlichen Ereignis der Verkörperung immer wieder der Raum, „the sacred has become present“ (Chiquete 2020, 6), der körperlich-sinnlich erlebt und als Anwesenheit Gottes deutend wahrgenommen werde.

Der untrennbare Zusammenhang zwischen meinem Leib und dem Leib Christi in der Gemeinschaft aller Gläubigen

Das liturgisch immer wieder neu erlebte Pfingstfest, die Ausgießung des Heiligen Geistes über alles Fleisch, begründet bibeltheologisch den untrennbaren Zusammenhang zwischen Körper und Geist, zwischen meinem Leib und dem Leib Christi in der Gemeinschaft aller Gläubigen. Die Doppeldeutigkeit des Performanzbegriffs (vgl. 2.2), Inszenierung einerseits, Wirkung stillen Handelns andererseits, konkretisiert das Gottesdienstgeschehen als eine sich immer wieder vollziehende Raumkonstruktion und Enträumlichung zugleich.

2.4 Ekklesiologie: Wesen und Vollzug performativer Räume

Auf der Grundlage der Ausführungen in Kapitel 2.2 vertiefe ich im Folgenden die Bedeutung der performativen Räume im Gottesdienst, insbesondere als sinnliches Hör- und Klanggeschehen. Der liturgisch gestaltete Raum des Gottesdienstes, „dynamic, embodied and motive“, so Daniel Chiquete, ermögliche die Begegnung mit Gott in / durch die Erfahrung mit dem Heiligen Geist. Hier zeigt sich die erste Bedeutung der Performativität, indem die akustische Gestaltung mittels der Töne und Klänge den Raum der möglichen Begegnung in gewisser Weise vorbereitet. Die Gläubigen können affiziert werden. Ob die Möglichkeit eintritt, hängt von der zweiten Bedeutung der Performativität ab, nämlich davon, ob die innere unverfügbare Kraft es bewirkt. Im Spannungsfeld von räumlicher Inszenie-

rung und räumlicher Wirkung drücken die Gläubigen aktiv im liturgischen Geschehen ihren Glauben aus und gestalten auf diese Weise das räumliche Geschehen mit (Selbstwirksamkeit).

Für die Gläubigen erfahrbar, für Außenstehende verborgen

Chiquete betont, gerade die liturgische Gemeinschaft „becomes dynamic and energized“ (Chiquete 2020, 3). Es entstehe eine räumlich spürbare besondere Atmosphäre. Die Wirkung Gottes vollziehe sich für die Gläubigen erfahrbar, für Außenstehende verborgen. Pentekostaler Überzeugung zufolge müsse daher der sich immer wieder vollziehende spirituelle Raum, in dem die Gläubigen ihre religiösen Erfahrungen machen, geschützt sein. Es handle sich um einen intimen Raum, der sich aus der individuellen Erfahrung in Gemeinschaft und im Glauben immer wieder neu vollziehen und bewahrheiten müsse (vgl. Chiquete 2020, 3). Theologisch bedeute das, dass die Begegnung mit Gott nicht im materiellen Raum der Kirche stattfinde, sondern ganz im Sinne reformatorischer Überzeugung im Gottesdienst (vgl. Chiquete 2020, 3).

„Therefore, it is understood that if the physical place does not promote nor guarantees the encounter between believers and the Holy Spirit, the construction of worship places within pentecostalism is determined by a pragmatic criterion, and not by symbolic, spiritual, or liturgical motivations“ (Chiquete 2020, 3).

Der Raumbegriff muss demnach aus pentekostaler theologischer Perspektive non-materialiter verstanden werden. In gewisser Analogie zum *spatial turn* konstituiert sich sein Verständnis im performativen transformativen Spannungsfeld von (liturgischer) Raumkonstruktion einerseits und Ent-räumlichung (im Geist) andererseits, d. h. im dynamischen Zwischenraum. Auch hierbei geht es um die Erschließung von Transiträumen bzw. Transitidentitäten und das Streben nach Stabilität im liturgischen Vertrauten. Letzteres entspricht aus meiner Sicht dem, was u. a. der Pfingsttheologe Chiqueta als räumliche Atmosphäre im Gottesdienst umschreibt.

Aufgrund meiner teilnehmenden Beobachtung und Erfahrung teile ich Campos Morantes theologische Deutung des Gottesdienstgeschehens, in dem die liturgische Gemeinschaft das sich immer wieder wiederholende Erleben des Pfingstfestes suche und erleben könne. Die Wirkung von Tönen und Klängen berührt die Gläubigen sinnlich. Das sich im Anschluss immer wieder neu und anders bedingende Zusammenspiel von Hören, Mithören

und Singen der Gläubigen nutzt und gestaltet die räumliche Atmosphäre zugleich. Religionsästhetisch (s. o.) spreche ich vom körperlichen Nachahmen (Echo), theologisch in Anlehnung an Hollenweger vom unverfügbaren Augenblick, in dem die Gläubigen die Gegenwart Gottes suchen. Dabei verkörpert die Geisttaufe – hörbar in der Zungenrede – auf ganz besondere unverfügbare Weise die „Kathedrale der Töne“, als „ein sozio-akustisches Heiligtum“ (Hollenweger 1988, 315–316; 1997, 251). Sie, so meine Deutung, liest sich als Ergebnis dessen, was im performativen ambigen Spannungsfeld klingend / akustisch sichtbar, zugleich unverfügbar bleibt (Röm 8, 26–27).

Die aufbrechende akustische Wirkung des Geistes

Entscheidend ist diesbezüglich zu erwähnen, dass die vermeintliche Vermittlung der akustisch wahrnehmbaren Geisttaufe, die Glossolie, nicht im klassischen Sinne sakramental zu verstehen ist (vgl. Macchia 2014, 250). Der wirkungsvolle akustische Aufbruch im Geist ermöglicht es erst, die entstehende räumliche Atmosphäre nachvollziehen zu können und epistemologisch zu verstehen, dass dieses Ereignis losgelöst von traditionellen Formen und Strukturen theologisch erfasst werden muss (vgl. Macchia 2014, 252). Ob und inwiefern das diverse Feld der Pfingsttheologien eine sakramentale Auffassung vertritt oder nicht, soll hier nicht weiter diskutiert werden.

Neben der Wirkung von Gemeinschaft und Akustischem im Gottesdienst haben auch die Worte in ihrer akustischen Dimension räumlich-sinnlich Bedeutung. Es geht also nicht darum, die sinnliche Dimension im engeren Sinne der verbal-kognitiven gegenüberzustellen, sondern vielmehr das gesamte Gottesdienstgeschehen akustisch wahrzunehmen. Theologisch deute ich folglich, dass es gilt, die Grenze von Sinnlichem und Kognitivem im Sinne des performativen Raumverständnisses kontinuierlich transzendierend zu denken. Raumkonstruktion (Selbstwirksamkeit) und Enträumlichung (Unverfügbarkeit) vollziehen sich theologisch in einem permanenten Prozess der Vorläufigkeit (Transformation). Inmitten dieses Prozesses erfahren die Gläubigen die Worte der Verkündigung als konstitutiven Teil des sich vollziehenden dynamischen Transformationsprozesses. Diese performative Transformation trägt sich aus meiner Sicht als permanentes akustisches Gemeinschaftsgeschehen. Weder die Gläubigen selbst stehen dem Prozess gegenüber noch die Person der Forscherin, die ihrerseits die Erfahrungen der Gläubigen individuell erfährt; vielmehr ent-

steht die Erzählung aus der Vorläufigkeit des Akustischen. Diese räumliche Beziehung bedingt sich in der spirituellen Atmosphäre, die auch im narrativen Zeugnis der Gläubigen (Selbstwirksamkeit), das in Wechselwirkung mit und in der Gemeinschaft erzählt wird, akustisch schöpferisch wirkt. Dabei ist zu unterstreichen, dass die Erzählung sich im Moment des gemeinschaftlichen Erlebens immer wieder neu vollziehen kann, das heißt, dass die Gläubigen sich im Moment intensiver religiöser Gemeinschaftserfahrung immer wieder neu und anders ausdrücken; zugleich immer wieder anders gehört und wahrgenommen werden.

„Dieses Narrativ bietet also die Grundlage für eine (theologische) Reflexion, die sodann in zukünftige Reflexionen einfließt. [...] Positiv bedeutet das, dass die theologische Reflexion das narrative Moment der Erfahrung nicht vernachlässigen [darf].“ (Maltese 2013, 64)

Der Artikulationsprozess selbst, das Ausdrücken in hörbaren Lauten, scheint dabei kohärenter Weise von größerer Bedeutung als der konkrete Inhalt zu sein; dies sowohl bei den Sprechenden als auch bei den Adressat:innen. Diese Lesart rechtfertigt sich darin, dass es sich, wie deutlich geworden sein sollte, um die räumlich-leiblichen Übergänge handelt, die die Gläubigen die Grenzen von Raum (*spatium*) und Zeit (*chronos*), von konkretem Ort (*topos*) und Augenblick (*kairos*) fluide – und daher immer wieder neu und anders – erfahren lassen.

3 Pneumatologische Vertiefung

Das ambige Differenzverhältnis von performativer Inszenierung und stiller performativer Wirkung konstituiert eine räumliche Atmosphäre, die im Sinne eines möglichen transzendenten Beziehungsraums erfahren werden kann, für den es aber keine Garantie gibt. Methodologisch begegne ich hier dem bekannten wissenschaftlichen Problem, (religiöse) Erfahrungen anderer zu untersuchen und zu deuten (vgl. Heidemann 2019, 459). Wie ich zu Beginn meines Beitrags deutlich gemacht habe, geht es bei der Untersuchung von (religiöser) Erfahrung darum, die Einbettung des Untersuchungsgegenstands in seiner (Mit-)Welt zu berücksichtigen, zugleich der eigenen Körperlichkeit Beachtung zu schenken. Dieses triadische prozessartige Wirkungsverhältnis zwischen Gottes Wirken (Affizieren) und menschlichem Antworten (Selbstwirksamkeit) im komplexen Transformationsgeschehen vertiefe und analysiere ich theologisch ausgehend von

Campos Morantes Forderung, Pentekostalität als weitere *nota ecclesia* anzuerkennen (vgl. Campos Morante 2019, 122–123). Pentekostalität definiert Campos Morante als

„eine universelle Erfahrung, die ihren Ausdruck im Pfingstgeschehen in seiner Eigenschaft als Ordnungsprinzip derer findet, die sich mit dem Pfingsterweckungserlebnis identifizieren und dadurch eine Pfingstidentität entwickeln.“ (Campos Morante 2019, 125)

Campos Morantes These verortet sich im Kontext seiner Beobachtung, dass es sich im pentekostalen Kontext in Lateinamerika um eine dynamische Ekklesiologie handelt, die sich – wie dargelegt – ausgehend vom religiösen Erleben und Erfahren sinnlich konstituiert. Theologisch bzw. pneumatologisch fordert er, den Geist als Ursprungsort der Kirche im Sinne des Pfingstfestes den traditionellen Kennzeichen der Kirche an die Seite zu stellen, und betont dabei das ökumenische Potenzial über konfessionelle Grenzen hinweg (vgl. Campos Morante 2019, 126). Ferner greift er die schöpferische Beobachtung von anderen pentekostalen Theolog:innen auf, dass die Schöpfung Gottes im Buch Genesis sich von der Gegenwart des Schöpfergeistes ausgehend entwickelt (vgl. Dabney 2014, 234). Im Widerspruch zur Tradition der *creatio ex nihilo* wird auf den unverfügbaren Geist vor dem schöpferischen Wort verwiesen. Inwieweit steht Campos Morantes Forderung mit den hier dargelegten Überlegungen zum Wesen und zur Bedeutung performativer Räume in Beziehung?

Es geht um das schöpferische Hören an-sich anstatt um das intentionale Hören von etwas.

Theologisch relevant und für die Deutung des akustischen Raumgeschehens in pentekostalen Gottesdiensten entscheidend ist es, anzuerkennen, dass es um das schöpferische Hören an-sich geht anstatt um das intentionale Hören von etwas. Die Gegenstandslosigkeit des Hörgeschehens, Ausdruck für die Leerstelle, für das Unverfügbare oder auch für das Absolute des akustischen Raums, konstituiert die allein spürbare und zu empfangende spirituelle Atmosphäre. Gerade weil sie sich intentionslos / unverfügbar und unerwartet ereignet, ist sie bedeutsam. Das Absolute begründet sich im Sinne Campos Morantes im Wirken des Geistes Gottes, dem die ganze performative Aufmerksamkeit in pentekostalen Gottesdiensten gehöre. Die Weite der „Kathedrale der Töne“ öffne den Gläubigen ein unge-

ahntes, sich selbst konstituierendes, einzigartiges Geist-Erleben, das auf den zentralen Aspekten der Christologie, der identitären Pentekostalität und der Hermeneutik des Geistes beruhe (vgl. Campos Morante 2019, 115). Campos Morante zeigt, dass die Erfahrung an-und-für-sich schöpferisch konstitutiv wirkt. Ihre Gegenstandslosigkeit als Zeichen der Unverfügbarkeit von Gottes Handeln deute ich in seinem Sinne pneumatologisch als sich permanent vollziehenden Grenzraum, in dem es möglich wird, das Unverfügbare zu spüren, ohne es begrifflich kategorisch festzusetzen. Hermann Schmitz, Vertreter der neuen Phänomenologie, spricht von der Ausleibung, einem „Zustand des Versinkens und der Versunkenheit“ (Schmitz 2011, 50). Exemplarisch verweist er u. a. auf die *unio mystica*. Schmitz' Worte drücken körperlich-sinnlich das Wirken Gottes aus, zugleich die Dimension menschlicher Erfahrung, (in) diesem transzendenten Leib ausgeliefert zu sein. Dieses Erfahrungsgeschehen wertet Campos Morante theologisch auf, indem er seine Anschlussmöglichkeiten einer *Spiritual theology* pneumatologisch auslotet. Der sich im Geist immer wieder vollziehende schöpferische Raum, besser die Räumlichkeit, stellt theologisch die einzige archaische Möglichkeit dar, Gottes Geist zu denken. Unvorstellbar, zugleich leiblich abhängig und erfahrbar, konstituiere sich ein neuer Denkraum. Jenseits unseres Bewusstseins, d. h. präreflexiv, sei es möglich, so Campos Morante, die Trennung von Erfahrung und Theologie immer wieder zu unterlaufen. Folgen wir diesem Gedanken, wird der leibliche Raum zum Ort theologischer Erkenntnis, die sich – wie jede andere Quelle auch – mit der Herausforderung der Verständigung auseinanderzusetzen hat.

Ausblick

Die Überlegungen zu performativen Räumen im pentekostalen Gottesdienst haben die Bedeutung von akustischen Elementen, Klängen und Tönen, sichtbar gemacht. Die Aufwertung der religiösen Erfahrung, indem das gegenstandslose Hören in den Vordergrund rückt, öffnet den Blick, um atmosphärische Momente wahrzunehmen. Neue Räume von Spiritualität werden im Verlassen auf die präkognitive Dimension sichtbar. Insbesondere pneumatologisch kann aus meiner Sicht das absolute Wesen der (religiösen) Erfahrung, die im Einzelnen und gemeinschaftsbildend nachklingt und wirkt, gedeutet werden. Gott stellt sich auf weiten Raum (Ps 33) und ‚spricht‘ anders zu seinen Geschöpfen. Die Bedeutung der Räume, von denen hier die Rede ist, liegt folglich darin, Gottes Handeln, jenseits von

Wort und Begriff, wahrzunehmen, ferner nicht nur über Sinnlichkeit und auditive Ausdrucksweisen zu sprechen, sondern sie vielmehr in ihrer Wirkung theologisch ernst zu nehmen und ihre wissenschaftliche Tragfähigkeit auszuloten. Letzteres muss in einer anderen Studie vertieft werden.

Literatur

Bachmann-Medick, Doris (2010) [2006], *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg: Rowohlt, 4. Aufl.

Campos Morante, Bernardo (1997), *Experiencias del Espíritu Santo Claves para una interpretación del pentecostalismo*, Quito: CLAI.

Campos Morante, Bernardo (2014), *Situación del Pentecostalismo en Peru hacia 2013*, <https://de.slideshare.net/ipermaster/situacion-de-los-pentecostalismos-en-el-peru-2013> [01.04 2019].

Campos Morante, Bernardo (2019), *Grundlegende Aspekte der Pfingsttheologie. Eine Annäherung aus der Perspektive Lateinamerikas*, in: Krämer, Klaus / Vellguth, Klaus (Hg.), *Pentekostalismus. Pfingstkirchen als Herausforderung in der Ökumene*, Freiburg i. Br.: Herder, 113–128.

Chiquete, Daniel (2020), *Places of the Spirit? Spatial Representations in the Pentecostalism of Latin America*, Vortrag auf der GloPent Conference, Oktober 2020.

Cooper, Travis W., (2017), *Worship Rituals, and Pentecostal-Charismatic “Techniques du Corps” in the American Midwest*, in: Wilkinson, Michael / Althouse, Peter (Hg.), *Pentecostals and the Body*, Leiden: Brill (Annual Review of the Sociology of Religion 8), 77–101.

Dabney, D. Lyle (2014), *Die Natur des Geistes. Schöpfung als Vorahnung Gottes*, in: Hauerstein, Jörg / Maltese, Giovanni (Hg.), *Handbuch pfingstliche und charismatische Theologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 232–248.

Dinger, Florian (2018), *Religion inszenieren. Ansätze und Perspektiven performativer Religionsdidaktik*, Tübingen: Mohr-Siebeck.

Frembgen, Jürgen Wasim (2020), *Klänge, Düfte, Geschmäcke: Türöffner in die Welt des Verborgenen. Grenzerfahrungen im Sufi-Islam Pakistans*, in: Schwaderer, Isabella / Waldner, Katharina (Hg.), *Annäherungen an das Unaussprechliche. Ästhetische Erfahrung in kollektiven religiösen Praktiken*, Bielefeld: transcript, 227–245.

Geertz, Clifford (1987), *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Grieser, Alexandra K. / Johnson, Jay (2019), *What is Aesthetics of Religion? From the Senses to Meaning—and Back again*, in: dies. (Hg.), *Aesthetics of Religion. A Connectiv Concept*, Berlin/Boston: de Gruyter, 1–50.

Heger, Johannes (2017), *Wissenschaftstheorie als Perspektivenfrage?! Eine kritische Diskussion wissenschaftstheoretischer Ansätze der Religionspädagogik*, Paderborn: Ferdinand Schöningh.

Heidemann, Frank (2019), *Social Aesthetics, Atmosphere and Proprioception*, in: Grieser, Alexandra K. / Johnson, Jay (Hg.), *Aesthetics of Religion. A Connectiv Concept*, Berlin/Boston: de Gruyter, 457–464.

Hollenweger, Walter J. (1988), *Geist und Materie*. München: Chr. Kaiser.

Hollenweger, Walter J. (1997), *Charismatisch-pfingstliches Christentum. Herkunft, Situation, ökumenische Chancen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Kärrkäinen, Veli-Matti (2010), Pneumatologies in Systematic Theology, in: Anderson, Allan / Bergunder, Michael / Droogers, André / Van der Laan, Cornelis (Hg.), *Studying Global Pentecostalism. Theories + Methods*, Berkley: University of California Press, 223–244.
- Koch, Anne (2007), *Körperwissen: Grundlegung einer Religionsästhetik*, Habilitationsschrift, Univ. München. DOI: 10.5282/ubm/epub.12438.
- Luhrmann, Tanya M. (2012), *When God Talks Back: Understanding the American Evangelical Relationship with God*, New York: Alfred a Knopf Inc.
- Macchia, Frank D. (2014), Zungen als Zeichen. Wege zu einem sakramentalen Verständnis pfingstlicher Erfahrung*, in: Haustein, Jörg / Maltese, Giovanni (Hg.), *Handbuch pfingstliche und charismatische Theologie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 249–266.
- Maltese, Giovanni (2013), *Geisterfahrer zwischen Transzendenz und Immanenz. Die Erfahrungsbegriffe in den pfingstlich-charismatischen Theologien von Terry L. Cross und Among Young im Vergleich*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meyer, Birgit (2010), Aesthetics of Persuasion: Global Christianity and Pentecostalism's Sensational Forms, *South Atlantic Quarterly* 109, 4, 741–763. DOI: 10.1215/00382876-2010-015.
- Paredes Alfaro, Rubén (2006), *Con permiso para danzar*, Lima: CEMAA.
- Sánchez Paredes, José M. (2018), *Cultura y conversión pentecostal: individuo, cuerpo y emociones en la dinámica religiosa de sectores populares de Lima. El caso del Centro Misionero Ríos de Agua Viva de San Juan de Lurigancho*, Lima: PUCP.
- Sallandt, Ulrike (2007), *Der Geist Gottes im Süden Perus. Risiken und Chancen charismatisch – pfingstlicher Verkündigung am Beispiel der AdD*, Münster: Lit.
- Schmitz, Hermann (2011), *Der Leib*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter.
- Schüler, Sebastian (2015), *Der Körper, die Sinne und die Phänomenologie der Wahrnehmung. Vom Embodiment-Paradigma zur Religionsästhetik*, in: Klinkhammer, Grit / Eva Tolksdorf (Hg.), *Somatisierung des Religiösen. Empirische Studien zum rezenten religiösen Heilungs- und Therapiemark*, Bremen: Universität, 13–46.
- Vondey, Wolfgang (2017), *Embodied Gospel. The Materiality of Pentecostal Theology*, in: Wilkinson, Michael / Althouse, Peter (Hg.), *Pentecostals and the Body*, Leiden: Brill (Annual Review of the Sociology of Religion 8), 102–118.
- Wilkinson, Michael (2017), *Pentecostalism, the Body, and Embodiment*, in: Wilkinson, Michael / Althouse, Peter (Hg.), *Pentecostals and the Body*. Leiden: Brill (Annual Review of the Sociology of Religion 8), 17–35.
- Zilleßen, Dietrich (2008), *Performativer Religionsunterricht? Gedankengänge im unsicheren Gelände*, *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 60, 1, 31–39.



Réka Miklós

Neue Wege der Gregorianik

Ein liturgisches Dienstmodell für die pastorale Erneuerung der Kirche

ABSTRACT 

In den vergangenen Jahrzehnten geriet die katholische Kirche in Europa in eine akute Krisenperiode. Gleichzeitig sind die Mitglieder unserer säkularisierten Gesellschaft auf einer permanenten Suche nach Formen der gelebten Hierophanie. Der Mensch sehnt sich nach einer Beziehung zu dem Heiligen. Die Gregorianik ist die Wiege der abendländischen Musikkultur. Die gregorianischen Gesänge, deren musikalische Dokumentation bis zum 9.-10. Jahrhundert zurückreicht, zeugen von einer hohen Singkultur und einer feinen Rhetorik, bei der die Theologie eine führende Rolle spielte. Diese Musikgebete behalten ihre Aktualität vom Mittelalter bis in unsere Gegenwart. Die Botschaft der Gregorianik im 21. Jahrhundert wäre es, neue Möglichkeiten anzubieten, nicht nur für ausgebildete Konzertsänger:innen, sondern auch für Kirchenmusiker:innen / Liturgiker:innen im Rahmen der pastoralen Tätigkeit. Begegnungen, die den spirituellen Durst der Menschen stillen, könnte die katholische Kirche auch (aber nicht exklusiv) mittels Gregorianik anbieten, und zwar durch professionell ausgebildete Kirchenmusiker:innen, die den Schatz des Gregorianischen Chorals, diese Form des gesungenen Gebetes, als gelebte Theologie im Rahmen der Evangelisierung darstellen könnten. Beim Vermittlungsprozess in der pastoralen Arbeit treten begleitende Disziplinen wie Stimmbildung oder Religionspädagogik hinzu. In der pastoralen Erneuerung der Kirche bietet die Kirchenmusik explizit durch die Gregorianik – mit ihren spirituellen Wurzeln – eine hervorragende Energiequelle für suchende Menschen. Die Einführung des doppelten Dienstes „Kirchenmusiker:in / Liturgiker:in“ in den Gemeinden könnte diese Formen der pastoralen Tätigkeit fördern. Durch die Kirchenmusik und speziell die Gregorianik könnte eine der möglichen pastoralen Lösungen für die kirchliche Krise entwickelt werden.

New paths in Gregorian chant. A liturgical model for a pastoral renewal of the Church

Over the last decades, the Catholic Church in Europe has entered a period of acute crisis. At the same time, our secularised society is continuously searching for forms of lived hierophany. People long for a relationship with The Sacred.

Gregorian chant is the cradle of Western musical culture. Its origins can be traced back to the 9th to 10th centuries and show a highly developed tradition of song and rhetoric with strong theological influences. These musical prayers from the Middle Ages still resonate in our modern age. In the 21st century, Gregorian chant can open up new possibilities, not only for trained concert singers, but also for church musicians/liturgists performing pastoral ministry. The Catholic Church could offer an answer to society's spiritual thirst through Gregorian chant. Professionally trained church musicians could present these song prayers as a form of lived theology and an experience of evangelisation. Voice training and religious education would underpin this kind of pastoral work. With its deep spiritual roots, Gregorian chant offers an excellent source of energy for people looking for new inspiration and motivation. The creation of a dual ministry – church musicians/liturgists in parishes – could promote these forms of pastoral ministry and reinvigorate Church practices. The various forms of sacred music and especially Gregorian chant can offer an effective pastoral means to respond to the spiritual crisis of the Church and society today.

BIOGRAPHY

Réka Miklós PhD, geboren 1979 in Sf.-Gheorghe, Rumänien, studierte Musikpädagogik und Katholische Kirchenmusik. Sie promovierte 2016 an der Kunstuniversität Graz mit der Studie *Der Seckauer Liber Ordinarius A-Gu 1566*. Réka Miklós ist Vorstandsmitglied der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH), Referentin für Gregorianik im Evangelischen Kloster Schwanberg (Communität Casteller Ring CCR und Geistliches Zentrum Schwanberg), Rödelsee, und seit 2021 auch Oblatin der Communität. Seit Oktober 2022 ist sie zudem Lektorin für Gregorianik an der Kunstuniversität Graz; seit März 2023 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der „Gál Ferenc“ Universität in Szeged, Ungarn, tätig. Internationale Vortragstätigkeit und Publikationen im Bereich Gregorianik und Hymnologie. E-Mail: reka.miklos(at)kug.ac.at

KEY WORDS

Kirchenmusik; Gregorianik; Neumennotation; singende Gemeinde; pastorale Tätigkeit

Church music; Gregorian chant; Early neume notation; singing congregation; pastoral ministry

1 Einleitung

Im Europa der letzten Jahrzehnte hat die katholische Kirche Höhen und Tiefen erlebt. Nach fünfzig Jahren Schweigen ist das kirchliche Leben in den postkommunistischen Ländern wieder aufgeblüht. Mit dem neuen Jahrtausend wurde aber immer deutlicher, dass die christliche – und darunter die katholische – Kirche in Europa dringend neue Wege braucht, die bevorstehende Krise zu bewältigen. Die sinkende Zahl der Gläubigen, hauptsächlich derjenigen in den westlichen Teilen Europas, steht unmittelbar im Zusammenhang mit den Enttäuschungen, die zu Kirchenaustritten der einstigen – oft sogar aktiven – Kirchenmitglieder führten.

Der moderne Mensch lebt in einer säkularisierten Gesellschaft. Dementsprechend soll er sich selbst als ein säkularisiertes Individuum, sozusagen als ein „Produkt“ der modernen Gesellschaft definieren. Oder doch nicht? Eine Ahnung von den unterschiedlichen, nicht verzweckbaren menschlichen Grundbedürfnissen ist wohl nach wie vor gegeben. Zu diesen gehören auch die von der säkularisierten Welt wenig beachteten spirituellen Bedürfnisse, die allerdings im Rahmen der heutigen kirchlichen „Angebote“ selten gestillt werden können.

Nach wie vor ist eine Ahnung von den unterschiedlichen, nicht verzweckbaren menschlichen Grundbedürfnissen gegeben.

Wir müssen die Kirche(n) und die heutige Gesellschaft besser kennen(lernen), damit wir ein „Warum?“ für den spirituellen Durst überhaupt formulieren können. Die Kirche der Zukunft müsste sich anders verstehen als bisher, „ohne dabei in einen bloßen Aktivismus zu verfallen und kurzfristigen Moden aufzusitzen.“ (Berg 2021, 92)

Die Bevölkerung Europas ist 2023 durch eine Vielfalt von vertretenen Religionen und Konfessionen bis hin zum absoluten Atheismus charakterisiert. Das Europa der Gegenwart präsentiert sich prinzipiell als eine geöffnete Gesellschaft mit einheimischen Bewohnern und Bewohnerinnen und einer bunten Vielfalt von verschiedenen Nationen, Kulturen usw. Abhängig vom kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund variiert auch die jeweilige Religionsausübung. Prinzipiell ist in den mittel- und osteuropäischen Ländern, die fünfzig Jahre lang unter dem Verbot der Religionsausübung standen, die Zahl der Kirchenbesucher und -besucherinnen im Vergleich zu den westlichen Ländern noch immer relativ hoch. Die Gesellschaft wirkt

wie ein Schmelztiegel in unserer Zeit; die Entwicklung ist durch verschiedenste Strömungen geprägt. Die katholische Kirche folgte ab der Periode nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil mit Verspätung diesem Schmelztiegel der Gesellschaft. Dabei fehlte oft die Initiative für eine offene Kommunikation zwischen allen Ebenen kirchlichen Lebens.

Damit die spirituellen Bedürfnisse der Menschen gestillt werden können, sollte man ihnen vor allem *Kirche* anbieten.

- Kirche bedeutet einerseits *das Gebäude*, in dem die Liturgie gefeiert wird. Als Ort ist sie vor allem durch das gelesene, gesprochene oder gesungene Gebet „lebendig“.
- Kirche ist zweitens *die Gemeinschaft* der Gläubigen, die gemeinsam feiern, beten und singen. Durch den gemeinsamen gottesdienstlichen Akt (Lesen, Sprechen, Singen, Körperbewegung usw.) wird das Gebet nicht nur lebendig, sondern stärker. Die Kirche als spirituelle Gemeinschaft braucht sowohl eine äußere als auch eine innere Beweglichkeit, die sie zu immer neuer Selbstreflexion zwingt und sie damit lebendig hält (vgl. Berg 2021, 92).

Das pastorale Potenzial der Gregorianik, aber auch die Gefahr der fehlenden Fachkenntnisse

Im folgenden Beitrag möchte ich einen möglichen Weg für die pastorale Erneuerung der Kirche – geöffnet für Katholik:innen, Nichtkatholik:innen und auch Atheist:innen – durch die Gregorianik anbieten, die einen Spezialbereich der katholischen Kirchenmusik bildet. Luigi Agustoni, eine der Schlüsselfiguren der Gregorianik-Forschung und Interpretation im 20. Jahrhundert, hat bereits vor mehr als dreißig Jahren auf das pastorale Potenzial der Gregorianik, aber auch auf die Gefahr der fehlenden Fachkenntnisse hingewiesen:

„Bei der ganzen Frage des Stellenwertes des Gregorianischen Choralis in der heutigen Liturgie ist genau zu unterscheiden und abzuwägen zwischen pastoralen und musikwissenschaftlichen Erfordernissen. Unkenntnis, ungenügende Informationen oder verabsolutierende Vorstellungen bezüglich der einen oder anderen Erfordernisse führen zu ungenauen Behauptungen und Standpunkten, wie es meist der Fall ist, wenn man polemisch oder apologetisch argumentiert.“ (Agustoni 1993, 209)

Weil hier eben ein Spezialbereich genannt wurde, so verlangen die wissenschaftlichen und praktischen Basiskenntnisse der Praktizierenden – wie oben schon erwähnt – eine akademische Ausbildung.

Zuerst werde ich die theoretischen und wissenschaftlichen Basiskenntnisse der Gregorianik andeuten. Es folgen dann konkrete Beispiele, die ich aufgrund ihres praktisch-theologischen Potenzials als verwendbares Material für eine zukünftige pastorale Arbeit betrachte.

2 Gregorianischer Choral: Definition und Repertoire

Eine Definition des Gregorianischen Chorals versucht das Lexikon *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) folgendermaßen zu formulieren:

„Gregorianischer Gesang oder Choral ist die Bezeichnung für die mittelalterliche Gesangsüberlieferung des römischen Ritus sowie für das in den liturgischen Büchern zusammengestellte, auf diese Überlieferung zurückgreifende und durch Nach- und Neukompositionen ergänzte Gesangsrepertoire der römischen Liturgie.“ (Hucke/Möller 1995, Sp. 1609)

Das würde bedeuten, dass außer dem lateinischen Kernrepertoire mit mehreren Entwicklungsphasen bis zum 10. Jahrhundert auch die „spätmittelalterlichen“ Gesänge bis zum 15. Jahrhundert und die „neueren“ (ab dem 15. Jahrhundert bis heute) Gesänge einbezogen sind, ja, dass sogar die volkssprachigen Neuschöpfungen von der Reformationszeit bis heute unter dem Fachbegriff gregorianische Gesänge einzuordnen sind.

3 Singen der gregorianischen Gesänge nach den ältesten Musikquellen

Die ältesten handschriftlichen liturgischen Quellen gesungener Gebete, die mit musikalischer Notation versehen sind, stammen aus dem 10. bis 11. Jahrhundert. Gemäß der damaligen Musiknotation wurden spezielle Zeichen, die so genannten Neumen, über die Textzeilen geschrieben. Dieser Typus von Neumenzeichen heißt „adiastematisch“: Die Neumen geben keine Auskunft über die genaue Tonhöhe (Diastemie), es wird noch kein Liniensystem verwendet. Die Neumenschrift dokumentiert meistens die Zahl der Töne über einer Silbe, die melodischen Bewegungen und eventu-

ell die Tonsprünge. Die Neumen geben dennoch, als Erinnerungsstützen für die Sänger und Sängerinnen, feine Nuancierungen, Artikulationen und Ausdrucksmöglichkeiten des Wort-Ton-Verhältnisses wieder. Die Musikquellen aus dem 10. und 11. Jahrhundert stammen aus einer Epoche hoher geistlicher Gesangskultur in der abendländischen Kirche. Diese Periode gilt gleichzeitig als Anfang der Dekadenz im Bereich der Semiologie. Die Semiologie beruht auf der Neumenkunde (Paläographie), führt diese aber weiter, indem die Neumenschrift – mit ihren nuancierten rhetorischen Elementen sowie mit der daraus resultierenden Interpretation – als Träger der theologischen Botschaft zu verstehen ist.

Eine Intensivierung der religiösen Praxis durch die Vermittlung der semiologischen Interpretation des gregorianischen Repertoires

Das heißt nicht, dass im Fall des späteren Gregorianikrepertoires ähnliche Qualitäten nicht präsent sind – zahlreiche, im 20. Jahrhundert geschaffene Neukompositionen ähneln durch den semiologischen Aspekt genau den Gesängen des historischen Bestandes. Die nuancierte Rhetorik des Kernrepertoires, das prinzipiell bis zum 8. oder 9. Jahrhundert geformt wurde, konnte mit der Musiknotation noch im 10. Jahrhundert schriftlich dokumentiert werden. „Semiologische Interpretation“ oder „Semiologische Schule“ heißt im heutigen Fachbereich der Gregorianik, dass die Sängerinnen oder Sänger (solistisch oder in Gruppen) beim Vortragen der liturgischen Gesänge erstens die Neumenkunde mit der Stilistik der in mittelalterlichen Musikquellen dokumentierten Neumen verwenden, und zweitens, dass sie diese gesungenen Gebete mit den Neumen samt ihren theologischen Inhalten vortragen. Die Vermittlung der semiologischen Interpretation des gregorianischen Repertoires in der Gegenwart trägt zur Intensivierung der religiösen Praxis und Erfahrung bei und ist gleichzeitig wie eine theologische Legitimation kirchenmusikalischen Tuns zu rezipieren (vgl. Berg 2021, 87).

4 Das Potenzial der pastoralen Erneuerung durch die gregorianischen Gesänge

Mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil ist es theoretisch möglich geworden, die aktive Teilnahme der Gläubigen auch durch den Schatz des gregorianischen Repertoires anzuregen. Das offizielle Buch mit den gregoriani-

schen Gesängen für die Feier der Messe im römischen Ritus, das *Graduale Romanum* (1974), enthält jene Wechselgesänge der Messe (auf Latein), die für professionelle Scholasängerinnen und -sänger gedacht sind. Für professionelle Scholen stehen ebenfalls neue, kritisch revidierte Bände des *Graduale Romanum* bereit: Das zweibändige *Graduale Novum* (2011/2018) bietet das vollständige Repertoire für das Temporale sowie die wichtigsten Gesänge für die Heiligenfeste.

Die oben genannten Bücher sind für Gregorianik-Spezialist:innen gedacht, für Laien sind sie aber nicht so gut geeignet. Der Schatz des gregorianischen Messrepertoires wurde ursprünglich nicht für das Volk, sondern für eine privilegierte, ausgebildete Gruppe mit hoher Gesangskultur geschaffen. Die *participatio actuosa* des Volkes ist deshalb mit diesem Repertoire (hier sind besonders die Gesänge des Messproprium zu nennen) weniger gut vereinbar.

Einfachere, kürzere Gesänge bietet das *Graduale Simplex* an. Dieses Buch (erste Auflage 1967) wurde infolge der Konzilsdekrete ins Leben gerufen und richtete sich ursprünglich an die kleineren Pfarrkirchen, wo keine Möglichkeit für eine professionelle Schola bestand. *Simplex* heißt es deshalb, weil die einfacheren Melodien meistens aus dem Repertoire des Stundengebets stammen oder weil sie in ähnlicher Form neu geschaffen wurden. Auf diese Melodien wurden dann die Propriumstexte der lateinischen Messe gesetzt.

Kirchenmusik in jenen gottesdienstlichen Formen, die auch von Laien geleitet werden können

Das größte Potenzial der Kirchenmusik, insbesondere der Gregorianik, für eine offene Kirche sehe ich in bedeutendem Maße in jenen gottesdienstlichen Formen, die auch von Laien geleitet werden können. Erstens: Nicht wenige Gemeinden sind es, die an Priestermangel leiden. Zweitens: Selten wird ein Priester musikalisch so hoch ausgebildet, dass er die reich verzierten solistischen Gesänge der Gregorianik auf hohem künstlerischem Niveau (wie ein Absolvent einer akademischen Stimmbildungsklasse) vortragen kann. Nicht weniger zu beachten sind die unterschiedlichen liturgischen Rollen (Priester ist nicht gleich Vorsänger / Kantor und umgekehrt). Als Leiter oder Leiterin dieser gottesdienstlichen Formen könnte also eine neue liturgische Person, der / die Kirchenmusik-Liturg:in, in den Vordergrund treten.

Wahrscheinlich stellen sich manche die Frage, ob ich hier nicht einfach Kantorenamt sagen wollte. Der Träger des ältesten musikalischen Amtes im Gottesdienst ist ja der Kantor gewesen. Wir kennen diese Rolle auch aus dem heutigen Gottesdienst: Dies ist der Vorsänger oder die Vorsängerin des Antwortpsalms und des Hallelujarufes mit dem dazugehörigen Vers.

Das Tätigkeitsfeld des / der Kirchenmusik-Liturg:in wäre aber mehr als bloß dasjenige eines Kantors bzw. einer Kantordin. Natürlich sind die gemeinsamen historischen Wurzeln der beiden liturgischen Personen in der jüdischen Tempel- und Synagogenliturgie zu suchen, aber dennoch haben die Kantorenämter in der Ost- und Westkirche voneinander unabhängige Entwicklungen genommen (vgl. Eham 1993, 477–481). In der Ostkirche war es üblich, dass der Kantor, durch den Bischof geweiht, einem niederen geistlichen Stand angehörte. In der abendländischen Kirchenmusikpraxis etablierte sich der Kirchenmusiker, der mit der Zeit in einer Person als Organist, Kantor(lehrer) und Chorleiter tätig war.

Die Verbindung der mittelalterlichen Gesangstradition mit Fachkompetenzen der Theologie

Das neu eingeführte Amt des / der Kirchenmusik-Liturg:in könnte die mittelalterliche Gesangstradition der Gregorianik mit Fachkompetenzen der Theologie verbinden. Das bedeutet aber, dass die Person, die als Laie (d. h. nicht geweihte Person) die Leitung dieser gottesdienstlichen Formen übernimmt, die Fachbereiche Musikwissenschaft und Theologie in solchem Maße verbindet, dass er oder sie über eine akademische Ausbildung im Fach Gregorianik und ein dementsprechendes Studium im Fach Theologie verfügt, ergänzt durch regelmäßige Meisterkurse. Das verwendete gregorianische Material würde sich mehr am Gesangsrepertoire des Stundengebets ausrichten.

Ganz wichtig ist die theologische Rezeption der Gesänge durch die leitende Person und die Weitergabe dieser Botschaft an die Gemeinde in Form von geistlichen Impulsen bzw. Kommentaren zwischen den Gesängen. Diese Formen erfordern einen strukturierten Aufbau (Personen, Repertoire, Ort etc.) und bestimmte pastorale Ziele (Stärkung der Gemeinde, Wecken des Wunsches nach regelmäßigen Treffen usw.). Als Ort kann eine Kirche, eine Kapelle oder ein anderer, für das Gebet geeigneter Raum gewählt werden, wo die versammelte Gemeinde ungestört beten und singen kann.

Der Aufbauprozess einer Gemeinde braucht ein solides Fundament, biblisch gesagt: ein gutes Senfkorn. Dadurch kann das Gebet inmitten der Ge-

meinde wachsen und stärker werden. Das Urgestein der Kirche ist die gemeinsame Psalmodie. Nichts könnte am Anfang besser geeignet sein als einige Psalmverse, die abwechselnd mit einigen Akklamationen zusammen in der Muttersprache gesungen werden. Gemeinschaft bedeutet nicht unbedingt eine große Gruppe, sondern wo zwei oder drei im Namen Christi versammelt sind (Mt 28,20) – in Person eines Leiters oder einer Leiterin mit zwei, drei Interessierten –, dort könnte die Botschaft entfaltet werden. Es gibt mehrere Möglichkeiten für den Aufbau solcher gottesdienstlichen Formen, die als liturgisch-musikalisches Material die Gregorianik verwenden könnten.

Prinzipiell plädiere ich für jene Gebetsstunden, bei denen biblische und nichtbiblische Lesungen (Kirchenväter usw.) und kleine Impulse für unsere Lebenssituationen im Alltag mit musikalischen Gebeten (gemeinsam und / oder solistisch gesungen) kombiniert werden. Das Abwechseln der aktiven und kontemplativen Teile würde die Aufmerksamkeit der Gemeinde erhalten und ihr während dieser ca. halben Stunde eine schützende Herberge abseits von Stress und Hektik des Alltags bieten.

Das Repertoire des Gregorianischen Chorals ist aufgrund der gesungenen liturgischen Form, der Funktion in der Liturgie usw. sehr vielfältig. Für teilnehmende Laien sind im ersten Augenblick folgende Merkmale sehr auffällig: die Notenzahl über einer Silbe sowie die Sprache.

Dieses Repertoire lässt sich abhängig von der Funktion im Rahmen der pastoralen Arbeit in folgende Gruppen einteilen:

1. Gesänge, bei denen die aktive Teilnahme der Gemeinde stufenweise gefördert wird;
2. Gesänge, die in der Interpretation professioneller Sängerinnen und / oder Sänger solistisch erklingen und welche als Meditationen zwischen Lesungen, Impulsen usw. dienen.

4.1 Gesänge mit aktiver Teilnahme der Gemeinde

Der ersten Gruppe gehören jene Gesänge an, deren Schwierigkeitsgrad als niedrig eingestuft wird. In der Regel sind dies kürzere Rufe, Akklamationen o. ä. Sie weisen wenige Töne auf einer Silbe auf, sind auf Latein oder Deutsch (Volksprache) und eignen sich optimal für das Einstudieren in einer Gemeinde.

- a. Responsorialgesänge (Lateinisch und Deutsch);
- b. Antiphonen mit Psalmodie (Lateinisch und Deutsch, vor allem die Psalmodie der Gemeinde auf Deutsch).

Im Folgenden möchte ich das wesentliche Potenzial der Gregorianik durch einige Beispiele näher erläutern.

4.1.1 Antiphonen



Abb. 1: Antiphon *Ego dormivi, et somnum cepi: et exsurrexi, quoniam Dominus suscepit me, alleluia, alleluia.*

Notenmaterial: *Psalterium currens*, 12. Text: Ps 3,6

Deutsche Übersetzung: Ich legte mich nieder und schlief und ich erhob mich,

denn der Herr steht mir bei, halleluja, halleluja. (<https://gregorien.info/chant/id/2777/o/de> [26.03.2024])

Diese Antiphon stammt aus dem Repertoire des Stundengebets und ist auch in den ältesten Musikquellen, nämlich im *Hartker-Codex* aus Sankt Gallen (Cod. 391, Ende des 10. Jahrhunderts), mit Neumennotation dokumentiert. Für die pastorale Arbeit empfehle ich in diesem Fall das Buch *Psalterium currens*, eine moderne Edition der Antiphonen aus dem *Hartker-Codex*, mit Doppelnotation. Die Liniennotation dient der genauen Intonation, während die Neumennotation der Hand des Neumenschreibers folgt (Abb. 1). Im Musikbeispiel verwende ich diese graphische Darstellung erstens wegen des kritischen Aspektes dieser Edition (sämtliche Antiphonen im *Psalterium currens* sind kritisch revidierte Melodiefassungen von Fr. Kees Pouderoijen OSB), zweitens wegen des handschriftlichen Charakters der gedruckten Noten. Die im mittelalterlichen Europa verbreiteten Notationen der gregorianischen Melodien entstanden nicht aus schriftlichen, sondern aus mündlichen Traditionen. Dementsprechend ist, wenn man gregorianische Gesänge einstudiert, auch heutzutage primär die mündli-

che Praxis anstelle des schriftlichen Notenlesens zu bevorzugen. Deshalb sind vom Leiter/von der Leiterin beim Einstudieren die Fertigkeiten eines mit Laien arbeitenden Chorleiters gefragt. Häufig wird man mit kleineren melodischen Motiven, so genannten Zellen, arbeiten. Diese sollten öfters samt der Chironomie (Handbewegungen, an denen die feine Artikulation der Neumen abzulesen ist) möglichst ohne vorliegendes Notenmaterial, ob gedruckt oder auf einem Bildschirm, vorgesungen werden. Für eine durch Handbewegung dargestellte Gestik eignen sich die adiastematischen St. Gallen-Neumen sehr gut. Für die Stimulierung des kurzfristigen, durch mündliche Überlieferung gestärkten (trainierten?) Gedächtnisses der Beteiligten ist die Verwendung der Körperbewegung anstelle des Notenmaterials sehr wirksam. Es ist natürlich erwünscht, dass der Leiter oder die Leiterin gute praktische Kenntnisse im Bereich der Erwachsenenpädagogik hat und die verwendeten Methoden an die momentane psychologische Kapazität der jeweiligen Gruppe anpassen kann.

Diese Antiphon im *Hartker-Codex* dokumentiert in der Neumennotation eine besondere Rhetorik. Über dem Wort *coepi* befinden sich zwei Töne im Abstieg: Dies ist eine Neume, die *Clivis* genannt wird. Die Clivisvariante, die wir hier sehen, trägt die Zusatzinformation, dass beim Ausführen artikuliert, quasi leicht verzögert wird. Die Artikulation ist durch ein so genanntes Episem dargestellt, das oberhalb der Neume notiert ist. Sehr plastisch wirkt all das im Kontext, sogar wie ein echter Zeitfaktor: Der Schlaf setzt beim Verb *coepi* (begonnen) ein. Nach dem „Sekundenschlaf“ wacht der Psalmist plötzlich auf (ein Moment, der durch ein dreiklangartiges Signal dargestellt ist) und beginnt den Herrn zu preisen.

Das Notenbeispiel *Ego dormivi* könnte durch reiche Symbolik und Rhetorik mehrfach als Ausgangspunkt der pastoralen Arbeit verwendet werden:

- bei einem meditativen Impuls,
- in der Chorpraxis,
- in der Seelsorge.

Zum biblischen Text 1Tim 1,1–2.12–14 findet sich in der Ausgabe vom September 2023 des *Te Deum – Stundengebet im Alltag* der Benediktiner-Abtei Maria Laach / Verlag Katholisches Bibelwerk ein Impuls, der einerseits die Autorität der leitenden Person, Timotheus, reflektiert und andererseits diejenige der damaligen Jesusgemeinde. Beide Punkte könnten eng mit der Antiphon *Ego dormivi* verbunden werden: Die Autorität des Timotheus steht für die Autorität all jener, die Verantwortung in den Gemeinden haben (vgl. Kraft 2023, 158). Das mögliche Kirchenmusik-Liturgen-Amt mit dem Profil Gregorianik zeigt also eine starke pastorale Verzweigung, indem diese

Person den Schlaf und das Aufwachen der Gemeinde nicht nur symbolisch vortragen, sondern auch stimulierend leiten kann: Gott ist es selbst, der Paulus in seinem Erbarmen ruft, der ihn auserwählt hat. Vielleicht steckt in uns allen ein Paulus – die Frage lautet, ob wir möglicherweise diesem Gedanken auch etwas für unser eigenes Leben abgewinnen könnten (vgl. Kraft 2023, 159).

Vielleicht steckt in uns allen ein Paulus?

In der Chorpraxis können kurze Antiphonen oder Teile davon als motivische Zellen für Einsingübungen verwendet werden, wobei der ganze Körper (hören, sehen, den Körper bewegen) einbezogen wird. Das von Körperbewegungen begleitete Singen ermöglicht den Teilnehmenden, dass sie die eigene Stimme frei dirigieren und sich im Raum bewegen können. Dadurch entsteht eine neue, organische Chironomie, die zu einer neuen Wahrnehmung des Raumes und der Zeit führt. Die bewusst aufgebauten methodischen Schritte können die Atemtechnik der Teilnehmenden verbessern; Muskelverspannungen und sogar psychische Blockaden können durch Stimmbildungstechnik mit Hilfe der Gregorianik abgebaut werden.

Einfache Antiphonen des Stundengebets, die aus dem Grundrepertoire der Gregorianik stammen, bieten oft eine besondere Rhetorik, die aus den dokumentierten Musikquellen mit Neumennotationen des 10. und 11. Jahrhunderts entziffert werden kann. Die mit Gregorianik und besonders Semiologie verbundene Stimmbildungstechnik leitet die Teilnehmenden der Chorproben und Chor-Workshops einerseits zu einer neuen Wahrnehmung der rhetorischen Höhepunkte, andererseits zu einer organisch aufgebauten, gesunden Rhetorik der Psalmodie. Wichtig ist dabei wiederum die fachliche Professionalität der leitenden Person.

Bei diesen Gelegenheiten könnten bei den Teilnehmenden die ganzkörperliche Wahrnehmung der Wortakzente, der prä- und posttonischen Silben gemäß der „Arsis-thesis“-Theorie stimuliert werden. Diese aus der griechischen Musiktheorie stammende, kontinuierliche „Spannung-Entspannung“-Theorie und -Praxis ist nicht nur innerhalb der Worte, sondern auch in jedem Psalmvers, der rezitiert wird, wiederzufinden. Das Asteriskus-Zeichen zeigt denjenigen Moment, wo die Entspannung (Ausatmen) in die Spannung (Einatmen) wechselt. Das „Arsis-thesis“-Prinzip fand im Lauf der Jahrhunderte in verschiedenen musikalischen Stilepochen der abendländischen Musikkultur wieder Verwendung (z. B. bei den Kadenzformeln); nicht zuletzt blieb diese Theorie und Praxis der organischen,

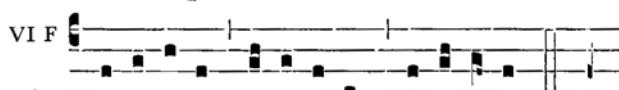
rhythmischen Grundphänomene in mehreren außermusikalischen Fachbereichen und sogar im alltäglichen Leben präsent.

Über die Verwendung der Rhetorik in der evangelischen Seelsorge hat Eike Kohler bereits berichtet und entsprechende Fachliteratur vorgelegt (vgl. Kohler 2021). Die Rhetorik, die in den ältesten erhalten gebliebenen Musiknotationen des 10. und 11. Jahrhunderts zu finden ist, bietet eine reiche Quelle für verschiedene pastorale Arbeiten, auch in katholischen seelsorglichen Tätigkeiten. Ein/e Kirchenmusik-Liturg:in ist freilich kein Religionstherapeut. Dennoch ist die Rolle eines Vorstehers/einer Vorsteherin, der oder die mit der Kraft der Kirchenmusik, insbesondere der gregorianischen Gesänge, inmitten der Gemeinde arbeitet, nicht zu unterschätzen. Ein katechetisch-fokussiertes Theologiestudium, eventuell ergänzende Studien in Psychologie, können dazu beitragen, dass die leitende Person die verwendeten Methoden gemäß den spirituellen und sozialen Bedürfnissen der Teilnehmenden auswählt, bei Bedarf ändert oder an den jeweiligen Moment anpasst.

4.1.2 Responsorialgesänge

Die Wurzeln der in den heutigen kirchlichen Gottesdiensten gebräuchlichen kurzen Gemeindeantworten und Akklamationen – wie *Alleluja*, *Amen* usw. – gehen auf die synagogale Praxis zurück. Die elementaren Akklamationen sind solche rituellen Elemente jeder Gemeinschaft, die zusammen gebetet werden. Einfach und kurz sind sie auch in gesungener Form leicht zu merken und bleiben als „Ohrwurm“ länger im Gedächtnis. Die zyklisch wiederkehrenden, laut gesprochenen oder eben gesungenen Akklamationen stärken die Kirche als Gemeinde. Auf diese Weise wird die Zeit durch die Präsenz und die gottesdienstlichen Akte der Anwesenden geheiligt (vgl. Eliade 1987, 68; 89).

Antiphona II ad communionem



A l-le-lú-ia, * alle-lú-ia, alle-lú-ia.

Abb. 2: Alleluia, alleluia, alleluia.

Graduale Simplex, 163

Wie schon früher erwähnt, wurde das *Graduale Simplex* für diejenigen Pfarrgemeinden zusammengestellt, die einfachere Melodien nach Kräften singen können, dabei aber keine distanzierende Haltung zu Gesängen in lateinischer Sprache haben.

Der Ruf *Alleluia* auf der Seite 163 des *Graduale Simplex* wird wie eine Antiphon zur Kommunion verwendet (Abb. 2). Laut antiphonaler Praxis wird der Psalm am Anfang und am Ende durch die Antiphon umrahmt. Dieser kurze Ruf kann aber auch responsorial – wie ein wiederkehrendes Element in ständigem Wechsel von Solist:in und Gemeinde – gesungen werden. Weil der Text immer der gleiche ist, treten solche Elemente in den Vordergrund, die ausschließlich durch Musik verstärkt wahrgenommen werden: Modalität, Rhetorik, Rhythmus und Charakter. Nicht zuletzt wird die Gemeinde auch über die organisch geführte „Arsis-thesis“-Praxis gestärkt. Der Ruf, der nach jedem Psalmvers (auf Latein oder auf Deutsch) gesungen wird, hat eine stimulierende Wirkung auf die Gemeinde.

Ant 4
II

H al- le- lu- ja, * hal- le- lu- ja, hal- le- lu- ja.
*R. Halle-lu- ja. **R. Hal-le-lu- ja.

Psalm 150

HALLELUJA! Lobt Gott in seinem Heiligtum, - *R.
Lobt ihn in seiner mächtigen Feste! - **R.

Halleluja! Lobt ihn ob seiner gewaltigen Taten, - *R.
lobt ihn in der Fülle seiner Hoheit! - **R.

Halleluja! Lobt ihn mit dem Schall der Posaunen, - *R.
lobt ihn mit Harfe und Leier! - **R.

Halleluja! Lobt ihn mit Pauke und Reigen, - *R.
lobt ihn mit Flöten und Saitenspiel! - **R.

Halleluja! Lobt ihn mit hellen Zimbeln, /
lobt ihn mit schmetternden Zimbeln! - *R.
Alles, was Atem hat, lobe den HERREN! - **R.

*Nach der letzten Wiederholung von **R. schließt sich noch einmal die Antiphon an (Vorsänger *Alle).*

Abb. 3: Psalm 150: Halleluja

Benediktinisches Antiphonale I, 622

Das Antiphonale von Münsterschwarzach ist ein modernes, in Volkssprache gesetztes Gebetbuch mit Musiknotation für das monastische Stundengebet. Es beinhaltet drei Bände für die monastische Gemeinde und ein Vorsängerbuch. Obwohl das Buch ausschließlich auf Deutsch ist, folgen sämtliche Gesänge, eigentlich Neukompositionen, denjenigen Prinzipien des gregorianischen Repertoires, welche die ältesten lateinischen Musikquellen der Gregorianik wie etwa den *Hartker-Codex* des späten 10. Jahrhunderts charakterisieren. Das gelungene Werk ging aus der langjährigen Arbeit einer Exegetengruppe unter der Leitung von Godehard Joppich hervor, die den gesamten Psalter neu übersetzte und dabei auf singbare Textbetonungen gemäß der gregorianischen Modologie (Lehre von der tonalen Struktur) achtete.

Der hier vorgestellte Responsorialpsalm hat einen Kehrvers, der das gesungene Gebet einrahmt, und zwei verschiedene Antworten, die nach den Halbversen von der Gemeinde gesungen werden (Abb. 3). Der ständige Wechsel der zwei Antworten erhält die Aufmerksamkeit der Gemeinde und gleichzeitig regt er sie dazu an, am gemeinsamen Lobgesang aktiv teilzunehmen.

4.2 Gesänge als musikalische Meditationen

Als meditative Impulse dienen diejenigen anspruchsvollen Gesänge, die durch Melismen reich verziert sind. Kennzeichnend für diese gesungenen Gebete ist, dass der Neumenbestand viel größer als der Silbenbestand ist. Was heißt das?

Bei den syllabischen Gesängen steht ein Ton (seltener zwei oder drei) auf einer Silbe; die oligotonischen Gesänge stellen eine Zwischenstufe (zwei bis drei oder bis zu vier oder fünf Töne pro Silbe) dar; im Fall der melismatischen Gesänge sind längere melodische Abschnitte, oft mit zehn bis zwanzig oder sogar noch mehr Tönen, auf einer Silbe zu finden. Von den melismatischen Gesangsgattungen möchte ich hier *Graduale*, *Alleluia*, *Offertorium* und *Responsorium prolixum* erwähnen.

Im Rahmen der pastoralen Arbeit sind diese anspruchsvollen, solistisch vortragenen Gesänge in der Lage, die Gemeinde durch die rezipierte Stilistik und semiologische Interpretation in eine kontemplative Haltung (Musik der Stille) führen zu können. Das Vortragen dieser gesungenen Gebete setzt aber ein langjähriges Studium im Fachbereich Gregorianik, in gleichem Maße sowohl im wissenschaftlichen (Quellenstudium, Gattungen, Semio-logie, Liturgiewissenschaft, Musiktheorie usw.) als auch im praktischen Bereich (Stimmbildung, Vorsängerdienst, Chorleitung), voraus.

Offert.
III.

E X-SUL- TA sa- tis fi- li- a Si- on,

praédi- ca fi- li- a Je-rú- sa- lem: ecce Rex

tuus ve-nit ti- bi sanctus, et salvá- tor. V. l. Lo-

qué- tur pa- cem gén-

ti- bus: et pot-é- stas e-

ius a ma- ri usque ad ma- re: et a flú- mi- ne us-

que ad tér-mi- nos or-bis ter- rae. * Ex-

sul- ta. ¶.2. Qui- a ec- ce vé- ni- o et

ha-bi-tá-bo in mé-di- o tu- i, di- cit Dómi- nus omní- pot-

ens : et confú- gi-

ent ad te in il- la di- e o- mnes

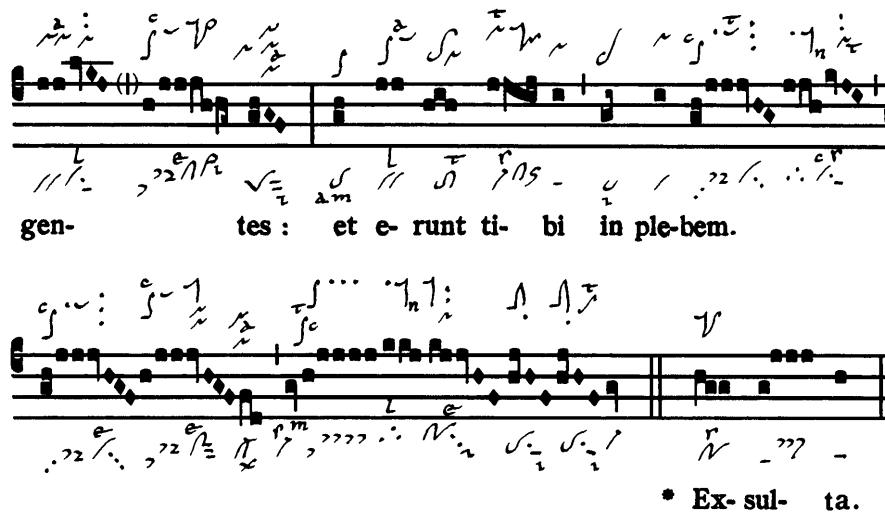


Abb. 4: *Offertorium Exsulta satis, filia Sion, quia ecce rex tuus venit tibi, iustus et salvator.*

Notenmaterial: *Graduale novum II, 11*; *Beiträge zur Gregorianik* Nr. 67, 78–80.

Deutsche Übersetzung: *Juble laut, Tochter Zion! Sieh, dein König kommt zu dir als Gerechter und Heiland.*

(<https://gregorien.info/chant/id/3181/5/de> [26.03.2024])

Vers 1:

Loquetur pacem gentibus: et potestas eius a mari usque ad mare: et a flumine usque ad terminum orbis terrae.

Er verkündet für die Völker den Frieden; seine Herrschaft reicht von Meer zu Meer und vom Fluss [Eufrat] bis an die Enden der Erde.

Vers 2:

Quia ecce venio et habitabo in medio tui, dicit Dominus omnipotens: et confugient ad te in illa die omnes gentes: et erunt tibi in plebem.

Denn siehe, ich komme und werde in deiner Mitte wohnen, spricht der Herr, der Allmächtige. Und zu dir werden an jenem Tag alle Völker sich flüchten und sie werden vor dir ein Volk sein.

Das Offertorium ist eine anspruchsvolle musikalische Gattung der Gregorianik. Dieser Gesang wird während der Gabenbereitung in der Messe von der Schola vorgetragen, das Offertorium wird also zur Begleitung einer Prozession gesungen. Die ältesten Musikquellen dokumentieren neben dem Chorstück (Hauptteil des Gesangs) auch einen oder mehrere Verse. Dies entspricht der damaligen Praxis, dass die Prozession, also das zu begleitende Ritual zur Gabenbereitung, zeitlich etwas ausgedehnt war. Die Melodierestitutionsgruppe der Gregorianik, die über ihre Forschungsergebnisse regelmäßig in den *Beiträgen zur Gregorianik* berichtet, begann ab der Nr. 67 (2019) zum Singen geeignete Offertoria zu publizieren. Unter diesen erschien das melodisch restituierte Offertorium *Exsulta satis* (Abb. 4). Mit seinen zwei Versen präsentiert sich der Gesang mit einem beeindruckenden Umfang. Obwohl das Vortragen des gesamten Stückes mit einer sol-

chen zeitlichen Ausdehnung höchstens bei den mit Inzensierung begleiteten Messfeiern erklingen kann, stellt sich die Frage, welches Potenzial die reiche Melismatik und besonders die zeitliche Extension im Rahmen der pastoralen Arbeit inmitten der Gemeinde entfalten. Nicht zuletzt stellt die Ausführung eine große stimmliche Herausforderung an die Vortragenden dar. Wenn jedoch die klingende Theologie stimmlich professionell vorgebracht zur Geltung kommt, ändert sich der grundsätzliche Rahmen für die Rezeption, welcher in erster Linie die Heiligung der Zeit und des Raumes während des Gebets betrifft (vgl. Eliade 1987, 59). Die Gemeinde wird in eine kontemplative, meditative Haltung geführt.

Das Offertorium ist wie eine Einladung.

Dieses Offertorium ist wie eine Einladung: Die Gemeinde wird dazu angeregt, in das tiefe theologische Konzept einzutreten, indem sie sich als Teil des auserwählten Gottesvolkes erfährt. Symbolisch wirkt die Zunahme der Töne über einer Silbe vom Anfang bis zum Ende des zweiten Verses: Auf der posttonischen Silbe des Wortes *plebem* (Volk) sind in beeindruckender Weise nicht weniger als 53 Töne zu sehen!

Der mystische Exkurs während des Offertoriums zur heiligen Stadt Jerusalem (Raum) und der Moment des Ankommens (Zeit) spielt in der Musik eine bedeutende Rolle. Die Mystik der Kontemplation in den gregorianischen Gesängen besteht darin, dass solche Exkurse durch semiologische Interpretation des Vorsängers oder der Vorsängerin während des Singens, also beim Vortragen, verwirklicht werden. So stellt die Person des Vorsängers oder der Vorsängerin eine Brücke zwischen der theologischen Botschaft und der jeweiligen Gemeinde dar.

5 Zeit und Raum in der Gregorianik

Grundsätzlich sind es zwei Dimensionen, die beim Prozess der Sakralisierung durch gregorianische Gesänge beteiligt sind: Zeit und Raum. Ob ein gemeinsam gesungenes Gebet oder ein solistisch vorgetragener, reich verzierter, melismatischer Gesang gemeint ist, gemeinsam ist beiden die über den aktuellen Zeitpunkt hinaus gestreckte Erfahrung von Zeit und Raum. Die versammelte Gemeinde erlebt die Erfahrung der Zeit während des Gebetes gemeinsam und diese Erfahrung ist wohl auch eine eschatologische: Die Stunde, die im Gebet geheiligt wird, steht nicht als eine quantifizierba-

re Zeiteinheit von sechzig oder dreißig Minuten, sondern als ein stehendes Jetzt da (vgl. Dober 2009, 71–72).

Bei den öffentlichen gottesdienstlichen Formen bilden die versammelten Menschen eine Gemeinde, die den Raum als Ort der Versammlung erfährt. Einerseits steht der Raum als ein Ort des Gebetes mit lebendigen Menschen (Kirche als Gemeinde) da, deren Atem, Körperwärme usw. spürbar zugegen ist. Während der Online-Gottesdienste der Coronapandemie wurde zuerst diese Ebene verletzt, indem am Bildschirm die direkte menschliche Nähe nicht spürbar war. Das Hören von Wort und Musik wirkt in einem Raum, in dem die Menschen sich versammeln, trotz verwendeter Lautsprecheranlage völlig anders, als wenn sie entfernt voneinander via Onlineplattform verbunden sind.

Ein stehendes Jetzt. – Ein Vorgeschmack auf das himmlische Jerusalem.

Der Raum bildet zusammen mit der Zeit eine elementare Grundlage der Liturgik und ist auch eschatologisch wahrzunehmen: In seiner Form und Ausführung soll jeder christliche Kirchenbau einen Vorgeschmack auf das himmlische Jerusalem bieten. Das Repertoire der Gregorianik, unter professioneller Leitung und theologisch sowie stimmbildungstechnisch hochqualifiziert vorgetragen, braucht aber nicht unbedingt eine Kirche oder Kapelle, um „sakral“ zu klingen. Da die Gregorianik solche musikalischen Gebete umfasst, die eine andere Erfahrung des Raumes ermöglichen, ist sie – geleitet von dem / der Vorstehenden – in der Lage, unterschiedlichste Orte durch Gebet zu heiligen.

6 Schlussfolgerungen

Was für ein Potenzial hat die Gregorianik im 21. Jahrhundert, um die Kirche wieder zu beleben? Eine einfache Antwort auf diese Frage lässt sich noch immer nicht formulieren. Durch die Einführung gregorianischer Gesänge in die pastorale Arbeit könnten dennoch mögliche Änderungen auf mehreren Ebenen beobachtet werden: Der Raum und die Zeit werden geheiligt; die gregorianischen Gesänge wirken glaubensstärkend und haben nicht zuletzt eine heilende und stärkende Wirkung auf die Anwesenden selbst.

Die Sakralisierung der Zeit und des Raumes steht zweifellos in engem Zusammenhang mit dem religiösen Ritual. Bei der pastoralen Arbeit, die auf Gregorianik fokussiert ist, ist es erwünscht, dass Tradition und Verleben-

digung einander ergänzen und durchdringen (vgl. Meyer-Blanck 2019, 33). Der Umgang mit neuen Ritualen erfordert Maß und Beweglichkeit: Nicht in jeder Situation ist das gleiche Ritual angemessen (vgl. Dober 2009, 93). Die in den Fächern Kirchenmusik und Liturgik ausgebildete, leitende Person der oben angedeuteten gottesdienstlichen Feier- bzw. Andachtsformen könnte neue Rituale inmitten der Gemeinde schaffen, welche die Freiheit nicht behindern, aber dennoch die Gemeinde samt ihrer spezifischen Erfahrung der gemeinsam geheiligten Zeit fördern und stimulieren. Wenn schon die *Regula Benedicti* bei den zyklischen Psalmordnungen eine Option der freien Wahl ermöglicht, ist die leitende Person in der Lage, mit der Gregorianik neue Wege in der pastoralen Arbeit zu gehen.

Literatur

Agustoni, Luigi (1993), Gregorianischer Choral, in: Musch, Hans (Hg.), Musik im Gottesdienst, Regensburg: Con Brio, 199–335.

Beiträge zur Gregorianik 67 (2019).

Berg, Stefan (2021), Die künftige Kirche und ihre Musik. Überlegungen zur Zukunft der Kirchenmusik in evangelischer Perspektive, in: Hopping, Helmut / Wahle, Stephan / Walter, Meinrad (Hg.), Gottesklänge, Freiburg i. Br.: Herder, 86–105.

Dober, Hans Martin (2009), Die Zeit ins Gebet nehmen. Medien und Symbole im Gottesdienst als Ritual, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie 55).

Eham, Markus (1993), Der Dienst des Kantors in der Liturgie, in: Musch, Hans (Hg.), Musik im Gottesdienst, Regensburg: Con Brio, 475–520.

Eliade, Mircea (1987) [1957], Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt a. M.: Insel, 3. Aufl.

Hucke, Helmut / Möller, Hartmut (1995), Art. Gregorianischer Gesang, in: Finscher, Ludwig (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik [1949–1986], Sachteil, Bd. 3., Kassel: Bärenreiter, 2. Aufl., Sp. 1609–1621.

Kohler, Eike (2006), Mit Absicht rhetorisch: Seelsorge in der Gemeinschaft der Kirche, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie 47).

Kraft, Sigisbert (2023), [Impulse für Freitag, den 15. September 2023], in: Te Deum. Das Stundengebet im Alltag, Ausgabe September 2023, Maria Laach/Stuttgart: Klosterverlag Maria Laach/Verlag Katholisches Bibelwerk.

Meyer-Blanck, Michael (2019), Das Gebet, Tübingen: Mohr Siebeck.

* * *

Benediktinisches Antiphonale (1996), hg. von Godehard Joppich, Bd. 1., Münsterschwarzach: Vier-Türme.

Graduale novum de dominicis et festis (2011), I., hg. von Christian Dostal et al., Regensburg: ConBrio.

Graduale novum de feriis et sanctis (2018), II., hg. von Christian Dostal et al., Regensburg: ConBrio.

Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum (1970) [1967], Vatikan: Libreria Editrice Vaticana.

Graduale Romanum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et sanctis (1974), Tournai: Desclée & Co.

Psalterium currens / Hartkeriana (2018), hg. von Kees Pouderoijen und Eugeen Liven d'Abelardo, Oudekerk a. d. Amstel: Stichting Psalterium.

Predrag Bukovec und Franz Josef Zeßner-Spitzenberg

Die Taizé-Gebetsstunde mit Menschen in fortgeschrittener Demenz

ABSTRACT 

Aufbauend auf Erfahrungen in Haus Schwansen, Rieseby, Schleswig-Holstein, wird in der CS Caritas Socialis in Wien III seit 2010 monatlich eine Taizé-Gebetsstunde mit Menschen in fortgeschrittener Demenz und ihren Angehörigen gefeiert. Ziel dieses Beitrages ist es, die dabei gemachten Erfahrungen zu dokumentieren, auszuwerten und zur Diskussion zu stellen. Der am Beginn stehende Impuls war die Erfahrung, dass die Teilnahme an Gottesdiensten, in denen sprachliche Elemente dominieren, an den Bedürfnissen von Menschen mit fortschreitendem Sprachverlust vorbeigeht. Im niederschweligen und repetitiven Charakter der Taizé-Musik wurde eine Alternative gefunden. Es werden Erfahrungen beschrieben, die nahelegen, dass gerade die von Brüdern der Communauté de Taizé mit dem Komponisten Jacques Berthier für das Gebet mit jungen Menschen entwickelte Musik in besonderer Weise auch hochaltrige, von fortgeschrittener Demenz betroffene Menschen in ihrer Sprachlosigkeit und Zurückgezogenheit berührt.

Schließlich geht es auch um das Spannungsfeld, dass liturgische Feiern wesentlich zweckfrei und keine therapeutischen Veranstaltungen sind, gleichzeitig aber eine wesentlich salutogenetische Dimension haben.

Taizé prayer with people with advanced dementia

Since 2010, the CS Caritas Socialis in Vienna, Austria, holds monthly Taizé prayers for people with advanced dementia and their families. This offer was introduced based on experiences in the care home Haus Schwansen in Rieseby, Schleswig-

Holstein, Germany. In this article, we document and analyse people's experiences to discuss the implementation and results of this practice.

The impetus for this research was the experience that speech-heavy prayer services do not address the needs of people with weakening language abilities. The repetitive patterns of Taizé music offer a more easily accessible alternative. The music created by brothers of the Communauté de Taizé in collaboration with the composer Jacques Berthier was aimed at young people. However, anecdotal evidence suggests that it also particularly resonates with withdrawn, elderly people who suffer from advanced dementia and loss of speech.

The article further acknowledges that even though liturgical celebrations have no intrinsic function they nevertheless hold significant salutogenic potential.

BIOGRAPHIES

Dr. Dr. [Predrag Bukovec](#), Assistenz-Professor für Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie an der KU Linz, Principal Investigator des DFG-Projekts „Zu den Ursprüngen der Taufsalbung“ an der Universität Regensburg.

ORCID  0000-0002-1321-5874

E-Mail: p.bukovec(at)ku-linz.at

Dr. [Franz Josef Zeßner-Spitzenberg](#), Promotion zu Demenz und Liturgie bei Univ.-Prof. Dr. Basilius J. Groen in Graz 2014. Bis zur Pensionierung 2023 katholischer Seelsorger in der CS Caritas Socialis, Wien III.

E-Mail: zessner(at)aon.at

KEY WORDS

Demenz; Taizé; Liturgie; Musik / Kirchenmusik; Salutogenese; Pflegeheim *dementia; Taizé; liturgy; music / sacred music; salutogenesis; care home*

Die Entstehung der Taizé-Gebetsstunde in der CS Caritas Socialis (Wien III, Rennweg) ist sehr unmittelbar mit einer schmerzlichen Erfahrung verbunden: Im Jahr 2008 war Frau M. eine neue Heimbewohnerin in der CS. Sie kam mit ihrer Tochter zur Sonntagsmesse in die Kapelle des Pflegeheims. Frau M. hatte damals eine fortgeschrittene Demenz, die mit einem starken Bewegungsdrang einherging. Sie saß im Rollstuhl und bewegte Arme und Beine, was Geräusche verursachte. Jemand beschwerte sich darüber und sagte zu den beiden Frauen, dass sie stören. Die Tochter war verletzt und verließ mit ihrer Mutter die Kapelle. Für sie war dies eine tiefe Kränkung, verbunden mit dem Gefühl, im Gottesdienst nicht willkommen zu sein. Diese Ereignisse wurden der Anlass für die Einführung der Taizé-Gebetsstunde.

1 Die Taizé-Gebetsstunde in der CS Caritas Socialis

Der gemeinsame Sonntagsgottesdienst, der Gottes Nähe und Zuwendung sowie die Geschwisterlichkeit unter den Feiernden erfahrbar machen sollte, hat für diese beiden Frauen den Schmerz der Entfremdung nicht gelindert, sondern verstärkt (vgl. Stuck 2020, 97). Das war der Moment, an dem der Entschluss gefasst wurde, nach einer Form von gottesdienstlicher Feier zu suchen, die genau diese Menschen im Blick hat. Es hat fast zwei Jahre gedauert, bis dieser Vorsatz vom Seelsorgeteam mit der Einführung der Taizé-Gebetsstunden umgesetzt werden konnte (vgl. zum Prozess, der dazu geführt hat, Zeßner-Spitzenberg 2016, 113-127).

1.1 Grundideen des Konzepts und Weichenstellungen des Liturgieformats

Am Anfang stand also die Erkenntnis, dass die vermeintliche „Störung“ des Gottesdienstes auch offenlegte, dass es für Menschen mit fortgeschrittener Demenz und ihre Angehörigen keine Feierform gab, die ihre spezifische Situation wahrnimmt.

Der Begriff Demenz kann hier nur als unscharfer Überbegriff für viele Formen dieser menschlichen Seinsweise verwendet werden. Wichtig ist, dass die Demenz zwar bei jeder einzelnen betroffenen Person individuell (und damit bis zu einem gewissen Grad unvorhersagbar) verläuft, der Verlauf selbst jedoch stets progressiv, also fortschreitend, ist. Es gibt viele unterschiedliche Phaseneinteilungen des Demenzprozesses. In der CS Caritas Socialis wird nach dem Pflegemodell der Mäeutik gearbeitet. Die Begründerin Cora van der Kooij benennt vier Phasen: bedrohtes Ich, verirrtes Ich, ver-

borgenes Ich, versunkenes Ich (vgl. van der Kooj 2000). Diesem Modell entsprechend richtet sich das Angebot der Taizé-Gebetsstunde in erster Linie an Menschen in der Phase des verborgenen und versunkenen Ich. Ihre Subjekthaftigkeit sowie ihre liturgische Würde als Feiernde soll in den Vordergrund treten; ferner ist die Gestaltung der Taizé-Gebetsstunde explizit an den Ressourcen dieser Menschen ausgerichtet.

Die späteren Stadien des Demenzprozesses sind davon geprägt, dass die Betroffenen selbst engste Verwandte nicht mehr erkennen, dass ihr Bewegungsapparat massiv eingeschränkt ist und sie sich kaum noch sprachlich verständlich machen können. Dadurch wird es für sie immer schwerer, die klassischen Feierformen mitzuvollziehen. Andere Fähigkeiten wie die Emotionalität und das Leibgedächtnis bleiben hingegen erhalten (vgl. Fuchs 2010).

Liturgie als Gottes Dienst an den Menschen verstehen

Das pastoralliturgische Anliegen, die Liturgie als Gottes Dienst an den Menschen zu verstehen und die spezifischen Bedürfnisse gerade auch in schwierigen Lebenszusammenhängen in diakonischer Perspektive ernst zu nehmen, war der Motor für die Suche nach einer passgenauen gottesdienstlichen Feier mit weniger mobilen, oft bettlägerigen Menschen in den späteren Phasen der Demenz. Für frühe Stadien der Demenz existiert ein entfaltetes Gottesdienstleben (vgl. Zeßner-Spitzenberg 2016; Bukovec 2020), während in der späteren Situation die Menschen unsichtbar zu werden drohen; insofern war die Erfahrung mit Frau M. und ihrer Tochter ein echter Augenöffner. Denn es galt, neben den genannten Beweggründen auch die Angehörigen nicht im Stich zu lassen, sondern ihnen einen Ort zu geben, an dem sie Gemeinschaft, Trost und Hoffnung vor Gott schöpfen können.

Nun ließe sich unter Umständen einwenden, dass die hiesige Taizé-Gebetsstunde selbst insofern „exklusiv“ konzipiert ist, als sie durch die gezielte Orientierung an den Menschen mit fortgeschrittener Demenz und ihre An- und Zugehörigen andere Personengruppen – hier konkret unter den Bewohnerinnen und Bewohnern des Pflegeheims – „ausschließt“. Dabei gilt es aber zu beachten, dass sich die betroffenen Menschen außerhalb dieser Feier als Ausgeschlossene und „Störende“ erfahren (s. o. die Episode mit Frau M.) und ihnen gerade durch die Taizé-Gebetsstunde ein Ort gegeben wird, ihren Glauben im Modus der Liturgie zu (er)leben.

Als Autoren sind wir uns bewusst, dass dies einen gewissen Spagat darstellt, weil die räumlichen und personellen Ressourcen eben begrenzt sind. Es sei

allerdings betont, dass (a) durch die liturgischen Rollen, die seelsorglichen und pflegerischen Kräfte die Offenheit für alle Personengruppen des Hauses bewusst wachgehalten wird und (b) dass niemandem die Teilnahme an der Feier verwehrt wird, die oder der unerwarteterweise anwesend ist. Wie so oft im Pflegealltag gibt es nicht die perfekte Lösung, doch ist die Taizé-Stunde ein integraler und integrierter Bestandteil des Lebens in der CS Caritas Socialis.¹

Die Entstehung des Taizé-Gebets mit von Demenz betroffenen Menschen geht auf Haus Schwansen in Rieseby, im evangelisch geprägten Schleswig-Holstein, zurück. Dort wurden in den Nullerjahren erste Praxiserfahrungen mit dem Einsatz von Taizé-Musik für diese Zielgruppe unternommen (vgl. Lärm 2006, 115–116).

Das Haus Schwansen „ist ein Pflegeheim, dessen Angebote national wie international als beispielhaft für die Betreuung von Menschen mit Demenz gelten“ (<http://www.haus-schwansen.de> [04.04.2024]).

Mechthild Lärm, die damalige Leiterin des Hauses, berichtet, wie sie mit Alfred Borgers, dem damaligen Pflegedienstleiter, Anfang der 2000er-Jahre Taizé-Gebetsstunden eingeführt hat (vgl. Lärm 2006). Zum Konzept von Haus Schwansen gehört die „Insel“, ein Vorläufer heutiger „Pflegeoasen“. Dort verbringen Menschen mit fortgeschrittener Demenz gemeinsam den Tag, werden betreut und sind dadurch nicht alleine, wie sonst in den heute standardmäßigen Einzelzimmern. In der „Insel“, nicht in einer Kapelle, finden auch die Taizé-Gebetsstunden statt. Für die Feier wird ein Altar mit Kerzen und bunten Tüchern aufgebaut. Lärm fasst ihre Erfahrungen mit den Taizé-Gebetsstunden so zusammen: „In diesen Gebetsstunden erleben wir alle eine Intensität, die wir uns vorher nicht vorstellen konnten und die sich einer genaueren Beschreibung entzieht.“ (Lärm 2006, 118)

Der Ablauf wurde im Wesentlichen von Haus Schwansen für die CS adaptiert, allerdings in modifizierter und erweiterter Form. Zwei Beispiele: Um dem Ziel, alle Sinne anzusprechen, gerecht zu werden, gibt es am Ende der Feier im Haus Schwansen eingedickten Traubensaft – das Getränk für festliche Anlässe im Haus – zu trinken. Das ist in der CS nicht üblich. Ferner wird bei uns ein Akzent auf lyrische Gebetstexte gelegt.

Der von Taizé ausgehende ökumenische Impuls trägt auch hier Früchte: Das Modell aus Schleswig-Holstein wurde in Wien, in der CS Caritas Socialis, umfassend überarbeitet und ausgebaut.

1.2 Ablauf, Gemeinde und liturgische Rollen

Seit 2010 verläuft die Taizé-Gebetstunde monatlich nach einem fixen Ablauf, der sich lose an den Gebeten der Brüdergemeinschaft von Taizé orientiert (vgl. Crişan 2019, 79–80).² Hierbei handelt es sich um eine freie liturgische Form, also eine Andacht.

¹ Die Perspektive auf die Kirchengemeinden steht durch den Kontext Pflegeheim sachlogisch nicht im Vordergrund, doch soll gerade die Publikation dieses Beitrages dazu anregen, auch im Bereich des Pfarrlebens mögliche Impulse zu adaptieren, insbesondere weil die Mehrheit der von Demenz betroffenen Menschen im Umfeld der Familie verbleibt.

² Judith M. Kubicki bemerkt, dass sich die Form des gemeinschaftlichen Gebets in Taizé über die Jahre weiterentwickelt hat und gleichzeitig immer ein Provisorium geblieben ist (vgl. Kubicki 1999, 45). So kann man davon ausgehen, dass das Taizé-Gebet für Menschen mit fortgeschrittener Demenz eine legitime Weiterentwicklung darstellt.

Die monatlich stattfindende Feier richtet sich sowohl an die betroffenen Menschen selbst als auch an ihre Angehörigen, die gerade in dieser belastenden Phase seelsorgliche Unterstützung brauchen. Das Gebet findet in der farbenfrohen Schöpfungskapelle im Pflegeheim statt. Der Kirchenraum, v. a. der Altar, wird mit vielen Kerzen, einer Kreuzikone und Schalen mit Duftöl (s. u.) geschmückt.

Die Feier lebt vom Miteinander.

Die Vorbereitung wird auf viele Schultern verteilt: Ein:e Pastoralassistent:in koordiniert und leitet. Aber die Feier lebt vom Miteinander von hauptamtlichen und ehrenamtlichen Mitarbeiter:innen. Zudem ist eine gute Absprache mit den Mitarbeiter:innen in der Pflege notwendig, damit die Menschen, für die diese Feier gedacht ist, zur richtigen Zeit am richtigen Ort sind. Das bedeutet einen nicht geringen Aufwand an Vorbereitung und Begleitung von Menschen in Rollstühlen, aber auch in Betten, zur Kapelle. Auch Angehörige bringen sich aktiv ein. So setzt sich die Musikgruppe aus Ehrenamtlichen und Angehörigen zusammen.³

Die genannten Personengruppen ermöglichen auch, dass eine 1:1-Betreuung der Bewohner:innen gewährleistet ist.⁴ Dies ist infolge der massiven Angewiesenheit auf andere im fortgeschrittenen Stadium essentiell; eine Person, die in ihrem Krankenbett in die Kapelle gebracht wurde, kann man nicht einfach alleine lassen.

Der Ablauf des Taizé-Gebets ist fix und wiederkehrend, die Struktur ist immer identisch. Getragen wird die Feier von den zahlreichen Taizé-Liedern. Die Band spielt die Musik, die Gemeinde übernimmt den Gesang. In diesen Klangteppich werden einzelne kleine Rituale mit Berücksichtigung weiterer Sinnesebenen eingebaut: In jeder Gebetsstunde werden die Basisgebete *Vaterunser* und ein Psalm (z. B. Ps 23) gemeinsam gebetet,⁵ außerdem wird zeitgenössische Gebetslyrik vom Ambo vorgetragen (z. B. ein von Walter Jens⁶ formulierter Segen). Andere Gebetstexte wie das *Silvesterlied* von Jochen Klepper („Ja, ich will euch tragen bis zum Alter hin“, GL 887) werden zwischen den Liedern gelesen, wobei das sprachliche Niveau dieser Texte sich an dem der Psalmen orientiert. Die die Auswahl bestimmende These lautet, dass angesichts anspruchsvoller Poesie der Unterschied zwischen Menschen mit oder ohne Demenz an Bedeutung verliert, weil ein rein kognitiver Zugang diesen Texten nicht gerecht wird. Sprachliche Elemente werden ansonsten auf ein Minimum reduziert.

³ Am Anfang stand die Suche nach Menschen, die Freude daran haben, Taizé-Lieder zu singen und für die dieser Gesang Gebet ist, in das von Demenz Betroffene mit hineingenommen werden. Dazu nach Möglichkeit jemand, der auf der Gitarre begleitet. Aus dem Wunsch, dass die Taizé-Lieder von einer Gitarre begleitet werden sollten, ist beinahe von selbst eine Musikgruppe entstanden, die in wechselnder Besetzung Monat für Monat die Gebetsstunden musikalisch gestaltet.

⁴ Nach Möglichkeit wird jede/r Bewohner:in von mindestens einem Angehörigen, einer Pflegekraft oder einer ehrenamtlichen Person vor, während und nach der Gebetsstunde begleitet. Nicht immer gelingt das.

⁵ Zur hohen Bedeutung der Psalmen im Gebet mit den betroffenen Menschen vgl. Fröchtling 2008, 239; Kotulek 2018, 69; Roy 2013, 223. Zur Bedeutung der Basisgebete vgl. ferner Bukovec 2020, 206.

⁶ Walter Jens litt selbst unter Demenz und ist deswegen ein authentischer Zeuge, auch wenn er den Segen noch vor der Erkrankung verfasst hat.

Der Höhepunkt jeder Feier liegt in der Salbung: Vor dem Altar stehen Schalen mit Duftöl bereit, das eine Pflegekraft, eine ausgebildete Aromatherapeutin, zubereitet hat. Dieses Öl wird von den Angehörigen bzw. Mitarbeitenden vom Altar zum / zur Bewohner:in gebracht. Sie salben die Hände. Die Betroffenen können daran riechen, das Öl an ihren Händen spüren. Dabei kommt es darauf an zu spüren, ob das überhaupt gewünscht wird, ob es gut tut, wenn es sanft und zart oder ausdauernd und kräftig gemacht wird.

Im Zentrum stehen die von Demenz Betroffenen. Um dieses Zentrum gruppieren sich Verwandte, Pflegekräfte, Seelsorger:innen und Ehrenamtliche.

Bezüglich der Frage nach der Zusammensetzung der Fei ergemeinde lässt sich festhalten, dass verschiedene Akteur:innen mitwirken, die alle der Kontext des Pflegeheims verbindet. Im Zentrum stehen die von Demenz Betroffenen. Um dieses Zentrum gruppieren sich Verwandte, Pflegekräfte, Seelsorger:innen und Ehrenamtliche. Sie nehmen unterschiedliche Funktionen wahr: in der Musikgruppe oder als Begleitpersonen, die ggf. auch als Lektor:in an den Ambo treten können. Die Feierform ist niederschwellig und durch flache Hierarchien gekennzeichnet. So tritt Leitung sehr diskret in Erscheinung, wenn die Seelsorgerin oder der Seelsorger durch ihre Begrüßung und Verabschiedung als Vertreter:in des Hauses fungiert und als Vorbeter:in in die Haltung des gemeinsamen Betens hinein führt. Alle Dienste sind den Menschen mit Demenz zugeordnet, d. h. das Wesen der Feier ist diakonisch (vgl. zur ethischen und diakonischen Dimension der Liturgie Bukovec 2019).

Trägerschaft der Gemeinde, ein Grundprinzip der erneuerten Liturgie, wird hier wie selten sonst erlebbar. Die Gemeinschaft ist ferner Trägerin des Gedankens, und zwar in Solidarität mit Menschen, deren Erinnerung nachlässt (vgl. Swinton 2012; Zeßner-Spitzenberg 2016; Prüller-Jagenteufel 2019).⁷ Für die Gestaltung der Liturgie bedeutet das den Versuch, die Voraussetzungen für eine *participatio actiosa* der Menschen mit fortgeschrittener Demenz zu schaffen.⁸

1.3 Erfahrungen mit der Taizé-Gebetsstunde und Rückmeldungen

Vieles von dem, was wir hier beschreiben, hat sich aus der Grundidee im Laufe der Zeit weiterentwickelt, ohne geplant gewesen zu sein, und wird von den Beteiligten, zu denen auch die Autoren gehören, als geschenkt erlebt.

⁷ Das Verständnis von Anamnese in diesem Kontext sowie vertiefende Einsichten daraus für die Liturgietheologie sollen an anderer Stelle weitergeführt werden.

Zur Solidarität als Charakteristikum des Gottesdienstes vgl. Bukovec 2015.

⁸ Durch die Akzentuierung auf das Singen erfüllt die Taizé-Andacht der CS das Kirchenbild, das Frère Richard für die Spiritualität von Taizé festhält: „Die Kirche ist die Festversammlung der mit Christus Singenden.“ (Frère Richard 2008, 620) John Swinton unterstreicht zu Recht, dass von Demenz Betroffene im Gottesdienst Anteil an der Anbetung Gottes nehmen und damit Subjekte bleiben, ungeachtet der konkreten kognitiven Erinnerungsfähigkeit (vgl. Swinton 2017, 204).

Bei Effektivitätsuntersuchungen in der Demenzbetreuung gibt es allerdings aufgrund der Natur dieser Seinsweise grundsätzliche methodische Probleme.

Der Begriff „Seinsweise“ wird übernommen von Klaus Dörner (vgl. 2008). Gegenüber einem defizitorientierten Diskurs wird mit „Seinsweise“ dem Umstand Rechnung getragen, dass auf anthropologisch-existenzialer Ebene die fortgeschrittene Demenz durch einen modifizierten Weltzugang sui generis geprägt ist, in welchem „Inseln des Selbst“, die Zeitkonfusion, der Akzent auf der emotional-affektiven Wahrnehmung u. a. prägend sind. Dies geht konform mit der Validationsmethode, welche die Realität der Betroffenen ernst nimmt. Dieser Gedankengang stand auch Pate für die Präposition „in“ im Titel: Es sind Menschen, die nicht primär *mit*, sondern *in* fortgeschrittener Demenz leben.

Durch den fortschreitenden Sprachzerfall, den Verlust von kognitiven Fähigkeiten und die erschwerte Zugänglichkeit von geistigen und emotionalen Prozessen sind viele gängige Evaluationsmethoden für dieses Forschungsfeld ungeeignet (vgl. Hörmann/Weinbauer 2022, 23). Evaluative Verfahren gestalten sich als schwierig und müssten erst interdisziplinär erarbeitet werden, was ein Forschungdesiderat für die Zukunft darstellt.⁹ Fürs Erste stützen wir uns auf Interviews mit An- und Zugehörigen sowie auf Vignetten aus der pastoralen Arbeit, die wenigstens einen vorläufigen Einblick zu geben versprechen.

Die Tochter der eingangs erwähnten Frau M. ist bis zum Tod ihrer Mutter regelmäßig mit ihr zu den Taizé-Gebetsstunden gekommen. In der ORF-Sendung *Orientierung* vom 7. September 2014 äußerte sie sich:

Meine Mutter war sehr gläubig. Sie ist aufgewachsen am Land. Sie hat früher selber im Kirchenchor gesungen. Sie hat eine wunderschöne Stimme. Ich war immer sehr stolz, weil sie so schön singen konnte. Wir haben zuhause sehr viel gesungen. Und ich denke mir, das ist ein Ort genau für Alzheimer-demente Menschen, sich vielleicht auch wieder Erinnerungen zurückzuholen. Ich bete an ihrer Stelle, ich singe an ihrer Stelle und tue es aber gleichzeitig auch für mich und hoffe so, dass ich Energie schöpfen kann. Denn ich geb' ihr meine Energie, die ich habe, meine Liebe, meine Freude. Und hoffe, dass das bei ihr ankommt.

Die Tochter leiht ihre Stimme der Mutter, die nicht mehr singen kann, aber deren Augen bei der Musik aufleuchten. Sie kann die liebende Beziehung zu ihrer Mutter in dieser Form der Liturgie pflegen und steht ihr mit ihrem eigenen Gesang zur Seite. Angesichts der Ohnmacht, mit der Frau M.s Tochter in dieser Lebenssituation konfrontiert ist, erfährt sie hier eine wertvolle Sinnressource.

⁹ Da bei den Betroffenen eindeutige verbale Aussagen nahezu entfallen, wäre denkbar, beispielsweise die Herzfrequenz und / oder die Körpersprache zu untersuchen. Hier ist die Liturgiewissenschaft auf die Zusammenarbeit mit der Humanmedizin und anderen Disziplinen angewiesen. Auch wenn sie bisweilen mehrdeutig sind, so sind bei fortgeschrittener Demenz die Mimik und Gestik weiterhin erstrangige Indikatoren für das Wohlbefinden (vgl. Fuchs 2021, 70).

Anamarija Sobočanec Šoštarić war bis 2021 Seelsorgerin in der CS und bis dahin eine der Hauptverantwortlichen für die Entwicklung und Durchführung der Taizé-Andachten. Sie erinnert sich an ein besonderes Erlebnis mit der damals fast 100-jährigen Frau Z.:

Einen Vorgeschmack des Himmels erleben

Frau Z. war eine echte Wienerin, die gerne Wienerlieder sang. Wahrscheinlich hatte sie in früheren Jahren noch nie von Taizé gehört. Sie sprach wenig und fragte in kurzen Abständen immer wieder: „Darf ich hierbleiben?“ Nach meist positiven Antworten und der Versicherung, dass sie an dem Ort, an dem sie sich gerade befand, bleiben durfte, bedankte sie sich herzlich. Ihre Aufmerksamkeit für verbale Kommunikation war sehr gering, aber die Musik brachte sie zum Leben. Die gemeinsamen Gesänge mit ihr werde ich nie vergessen. Es zeigte sich, dass sie, wenn ich die Texte neben ihr vorsang, mich wahrnahm und selbst mit lautem Singen begann. Sie kannte die Texte zwar nicht [...]. Stattdessen fügte sie eigene Worte ein und passte sie zur Musik an. Diese Wortwahl bestand aus ihrem persönlichen Gebetswortschatz, wie zum Beispiel „Heeeeiligkeit“, „Heeeerlichkeit“ oder einem Halleluja-Ruf. Dabei strahlte sie und schaute nach oben. Dieses Bild wurde und bleibt für mich eine starke Quelle meines Glaubens, nicht nur an Gott, sondern auch an das Vertrauen, dass der Mensch auch bei Demenz weiterhin beseelt bleibt und sein Gespür für Gott artikulieren kann – nicht nur mit der Seele oder dem Körper, einschließlich des Gehirns, sondern mit allem, was diesen Menschen ausmacht. So durfte ich auch als Zeugin dieser singenden Gebetsrufe von Frau Z. einen Vorgeschmack des Himmels erleben.

An Frau Z.s Verhalten erkennt man, dass sie diese Atmosphäre spürt. Es kommt noch hinzu, dass sie die menschliche Zuwendung als Motivation zum Mitsingen empfindet. Durch ihren Gesang trägt sie die Liturgie mit und erfährt umgekehrt Halt in Gott, zu dem sie aufschaut. Musik und gemeinsames Singen beleben somit die Emotion, die Erinnerung an frühere Gottesdienste und das Leibgedächtnis. Auch Menschen mit fortgeschrittener Demenz sind eindeutig „liturgiefähig“ (frei nach Romano Guardinis Diktum), sie wissen auf geheimnisvolle Art darum, dass sie Gottesdienst feiern, und erleben die Liturgie als Ausdrucksform ihres Glaubens mit. Die Pflegeassistentin Afua Apetofia berichtet von folgender Begegnung:

Ich bin sehr dankbar dafür, dass ich jeden Monat meine Bewohner begleiten darf. Diese Stunde ist für mich sehr wohltuend. Ob meine Bewohner in der Kapelle im Bett liegen oder im Rollstuhl sitzen – es ist

oft nicht zu übersehen, wie die Einzelnen auf die Musik und die schöne Atmosphäre in unserer Schöpfungskapelle reagieren. Ich erinnere mich besonders an Frau K., die immer im Bett an dem Gebet teilnimmt. Die Fahrt vom Zimmer im 5. Stock bis zur Kapelle im Erdgeschoss ist für sie sehr aufregend. Einmal war sie sehr unruhig, als wir in die Kapelle eingetreten sind. Sie zog immer wieder die Decke weg mit schnelleren Bewegungen. Als die Musik anfing, hielt sie still und bewegte so langsam den Kopf, als ob sie die Musik sehen wollte. Irgendwann hat sie für zwei bis drei Minuten mitgesummt. Danach hat sie geweint. Sie war untröstlich. Doch nach dem Einsalben der Hände hat sie sich langsam beruhigt. Ich werde nie erfahren, warum Frau K. geweint hat, aber ich weiß, dass die Musik in ihr etwas bewegt hat.

Der Ausdruck von Betroffenen im fortgeschrittenen Stadium lässt, wie sich hier zeigt, verschiedene Deutungen zu, die stets mit der Wahrnehmung der An- und Zugehörigen zu tun haben. Womöglich hat die Musik Frau K. an etwas in ihrem Leben Unbewältigtes erinnert, vielleicht lässt sich ihre Reaktion nach dem Mitsummen auch situativ erklären? Ihre Tränen könnten Trauer, aber auch Freude ausdrücken. Dass es folglich zu einem Nebeneinander unterschiedlicher Interpretationen kommen kann, verhindert voreilige Versuche zu einer Festlegung. Zu beobachten ist in jedem Fall, dass die Menschen von der Musik tief bewegt werden.¹⁰

2 Liturgietheologische und pastoralliturgische Reflexion

Wo Sprache nicht mehr in der gewohnten Form zur Verfügung steht, ergeben sich viele Möglichkeiten aus den sinnlich-körperlichen Dimensionen der Liturgie, die nicht künstlich in sie eingeführt werden müssen, sondern immer wesentlicher Bestandteil liturgischen Feierns waren (vgl. Krane-mann 2017, 23). Das ermutigt zu hoffen, dass sich Menschen mit fortgeschrittener Demenz durch Farben, Bilder, Gerüche und Geschmäcker und vor allem durch die Musik in liturgisches Erinnern hineingenommen empfinden und sich als Teil einer Gemeinschaft erleben, in der es nicht mehr wichtig ist, wer alt und krank oder wer jung und gesund ist.

2.1 Resonanz auf Taizé-Musik bei Demenzbetroffenen

Die Musik von Taizé ist der Grundpfeiler dieser Feier und ihr strukturelles Fundament. Dass ausgerechnet eine Gattung der Kirchenmusik, die

¹⁰ Das entbindet nicht davon, sorgfältig zu beobachten und interdisziplinär zu besprechen, ob nicht vielleicht die Belastung durch die Fahrt mit dem Lift für jemanden wie Frau K. gegenüber den positiven Erlebnissen in der Kapelle überwiegt.

ursprünglich für Jugendliche komponiert wurde, hier mit sehr alten Menschen gesungen wird, verwundert nur auf den ersten Blick. Jacques Berthier war keine Persönlichkeit, die seichte Meditationsmusik geschrieben hätte, sondern seine schlichten Kompositionen sind Miniaturmeisterwerke, die tief in den ökumenischen Traditionen und der Geschichte der Kirchenmusik verwurzelt sind (vgl. Berthier 1995). Das Prinzip vom „Glanzedler Einfachheit“ trifft hier zu: Taizé-Musik ist einfach, aber nicht banal, und sie glänzt.¹¹

Die Lieder öffnen einen Raum für das Heilige, der allen zugänglich ist.

Die Kraft dieser Musik erweist sich auch in diesem Kontext, und zwar sowohl auf ästhetischer als auch auf verbaler Ebene: Bei fortgeschrittener Demenz ist es von entscheidender Bedeutung, dass die Taizé-Gesänge darauf ausgelegt sind, oft wiederholt zu werden. Wiederholungen entlasten den Intellekt. Die Gesänge bestehen aus einer kurzen melodischen Linie, die als Kanon oder Ostinato beständig wiederkehrt. Einfachheit und Wiederholung ermöglichen den Zugang auch für Menschen, die kein Liederbuch verwenden oder sich keine Texte merken können. Satzteile oder einzelne Wörter kommen immer wieder und ermöglichen eine Form des Verständnisses, selbst wenn längere Texte nicht mehr verstanden werden (vgl. Stuck 2020).¹² Gleichzeitig werden die Lieder durch ihre tiefe Verwurzelung in der liturgischen Tradition als Kirchenlieder wahrgenommen, auch wenn sie nicht seit Jugendtagen bekannt sein können.¹³ So öffnen sie einen Raum für das Heilige, der allen zugänglich ist.

Es macht viel aus, dass die Musik von Menschen mit ihren Instrumenten gespielt und nicht von einem elektronischen Medium reproduziert wird, selbst dann, wenn hin und wieder ein falscher Ton dabei ist.

Das Projekt ProMiMiC an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien untersucht den musiktherapeutisch-personenzentrierten Einsatz von Live-Musik im Kontext des Krankenhauses (vgl. <https://www.mdw.ac.at/promimic> [04.04.2024]). Bereits vor zehn Jahren konnten McDermott/Orrell/Ridder (2014) in einer qualitativen empirischen Studie plausibel machen, dass Musiktherapie bei demenzkranken Menschen den Selbstaussdruck aktiviert, durch eine biographische Verankerung der gewählten Musik Erinnerungen evozieren kann sowie die soziale Interaktion (zumindest für einen Zeitraum von etwa einer Stunde) steigert (zur Musik bei Demenz vgl. auch Hartogh 2023).

Gleichzeitig entsteht durch diese Live-Musik ein Klangteppich, der atmosphärisch den Raum füllt. Menschen mit Demenz reagieren sensibel auf Atmosphären,¹⁴ weil bei nachlassender Kognition die emotionale Dimen-

¹¹ Diese Bezugnahme von Jeggle-Merz (2012, 329) teilen wir ausdrücklich.

¹² Stuck schreibt auf Basis der Erfahrungen mit Taizé-Liedern, dass „die weit verbreitete Vorstellung, dass sich nur ältere, bekannte Kirchenlieder eignen in der Begleitung von Menschen mit Demenz, widerlegt“ (Stuck 2020, 101) sei.

¹³ Viele Heimbewohner:innen sind vor dem Zweiten Vatikanum katholisch sozialisiert worden. Das mag dazu beitragen, dass ihnen die lateinischen Texte vieler Taizé-Lieder vertraut erscheinen. Hauptsächlich in der ersten Phase der Entstehung der Taizé-Gesänge griff man auf lateinische Texte zurück, da sie bei der internationalen Gruppe der Jugendlichen keiner der Volkssprachen den Vorzug gibt (Frère Richard 2008, 619). Später entschied man sich für polyglotte Kompositionen, für eine Vielstimmigkeit der Völker und Sprachen.

¹⁴ Für den Musiktherapeuten Jan Sonntag gehört das Bedürfnis nach

sion und das situative Leibgedächtnis zum Weltzugang werden. Außerdem gilt Musik als Königsweg in der Kommunikation, insofern das Musikerleben von Demenz kaum betroffen ist; dadurch wird der Selbsta Ausdruck als (Feier-)Subjekt gefördert (vgl. Kruse/Ritzi/Schmitt 2023).

Die Sprache ist auf essenzielle Glaubenserfahrungen reduziert.

Die Balance von Wort und Ton bei den Taizé-Gesängen eignet sich ausgesprochen gut: Die kurzen Texte fußen auf der Bibel und sind meistens den Psalmen entnommen. Die Sprache ist reduziert auf essenzielle Glaubenserfahrungen, die noch verstanden werden oder passend ersetzt werden können (wie bei Frau Z., siehe 1.3). Kurze Sätze sind für mittelschwere Demenzbetroffene noch gut verständlich, und selbst wenn sich das Sprachverständnis auf einzelne Wörter reduziert, so sind doch Signalwörter wie „Christus“, „meine Hoffnung“ oder „Vertrauen“ minimale Ausdrücke der Gottesbeziehung. Das Verbale ist in der Taizé-Andacht auf das Elementare konzentriert, was man auch an den Gebeten *Vaterunser* und Psalm 23 erkennt: Es sind Texte, die vielen von Kindheit an bekannt sind und bis in späte Stadien hinein noch auswendig gekonnt werden. So bildet die Taizé-Musik gemeinsam mit den Gebeten auch verbal-semantic das Gerüst der Feier.

2.2 Die Salbung und die salutogenetische Dimension der Liturgie

Die zweite zentrale Komponente dieser Andacht ist die Salbung. Mehrere Überlegungen waren ausschlaggebend, dieses Ritual in die Taizé-Gebetsstunde zu integrieren. Salbungen mit Öl sind im jüdisch-christlichen Kontext, das sieht man in der Heiligen Schrift, mit verschiedenen Motiven verknüpft, aber das Motiv „Heilsamkeit“ ist prominent (vgl. Speck 2006, 251–252). In der hiesigen rituellen Ausgestaltung ist die Händesalbung als „sinnliche Vertiefung des Segens“ (Roy 2013, 267) konzipiert.¹⁵ Sie ist in der Segenstheologie verortet, da auf der göttlichen Seite des Geschehens der dreieine Gott selbst Subjekt ist: Da ist Christus, der Arzt an Seele und Leib, dargestellt in der Kreuzikone auf dem Altar; vor Seinem Bild stehen die Ölgefäße (siehe 1.2). Auch im vorher gebeteten Psalm 23, in dem Gott als Hirte beschrieben wird, der in schweren Zeiten Schutz gibt, wird der Mensch mit Öl gesalbt. Von Gott geht der Segen aus, der die Menschen in Seinen Dienst nimmt, wenn sie die Hände der Menschen mit Demenz salben.

Schönem, nach sinnlichen Erlebnissen zu den primären Bedürfnissen dieser Personengruppe (vgl. Sonntag 2023, 305–306). Die Taizé-Gebetsstunde für Menschen mit fortgeschrittener Demenz eröffnet dafür Raum und Zeit, denn Schönheit gehört zum Wesen der Liturgie (vgl. Kubicki 1999, 29–30; auch Opalka 2023).

¹⁵ An der Salbung und ihrer liturgietheologischen Nuancierung erkennt man gut, wie Liturgie aus stofflichen Dingen Brücken in die Transzendenz baut (vgl. dazu Kunz 2022, 214).

16 Zur Anthropologie der Gottebenbildlichkeit in Bezug auf Menschen mit Demenz vgl. Fröchtling 2008, 186–191.

Buchholz (2022, 151) hat Recht damit, wenn er festhält, dass die Betroffenen im Pflegealltag viel berührt werden (z. B. bei der täglichen Hygiene, der ärztlichen Behandlung, der Kommunikation mit den Pflegenden u. a.) und somit in eine passive Rolle geraten. Wenn sie selbst Berührende sein können, können sie sich so nicht nur selbst aktiv ausdrücken, sondern es entsteht ein Kontakt auf Augenhöhe.

17 Die heilsame Dimension der Musik in der Liturgie entfaltet Haspelmath-Finatti (2023) überzeugend. Sie skizziert dort eine liturgietheologische Anthropologie der Musik, welche auch humanwissenschaftliche Erkenntnisse berücksichtigt.

18 Antonovsky (1997) setzte damit einen Kontrast zur „pathogenetischen“ Sicht auf Krankheit und stellte der Fokussierung auf das Defizit ein Modell des Gesundheits-Krankheits-Kontinuums entgegen. Jeder Mensch pendelt in seinem Lebensverlauf zwischen diesen beiden Polen, und seine Resilienz ergibt sich aus den Ressourcen im Kohärenzsinn (*sense of coherence*), d. h. in Coping-Strategien im Hinblick auf Bedeutsamkeit, Handhabbarkeit und Verstehbarkeit.

19 Frère Roger und die Brüder von Taizé haben für diese Überzeugung den Begriff der „Gratuität“ gefunden (vgl. Stökl 1975, 116–129; Zeßner-Spitzenberg 2016, 272–275).

20 Insofern gibt es in der Taizé-Gebetsstunde also durchaus Berührungen mit der Musiktherapie und der Basalen Stimulation, auch wenn die Rituale der Liturgie trotzdem etwas grundsätzlich Anderes sind. Zur Basalen Stimulation in der

Empfänger des Segens sind die Betroffenen, die von Gott Gesegneten. Nicht zufällig sind ihre Hände im Fokus: Es sind Hände, die vieles geleistet haben, gearbeitet, Kinder aufgezogen. Hände, die verletzt wurden und geholfen haben. Hände, an denen ein ganzes Leben seine Spuren hinterlassen hat. Wir legen diese Hände in Gottes Hände. Menschen, die vergessen, werden von Gott nicht vergessen, der ihre Namen in Seine Hände eingraviert hat (Jes 49,16). Tiefer als in Gottes Hände kann niemand fallen. Die Symbolhandlung ist auf Gott hin durchlässig. Die Salbung stellt Körperkontakt her und ermöglicht zwischenleibliche Kommunikation. Manchmal wollen die von Demenz betroffenen Menschen selbst salben: Wir haben es als tiefe Glaubenserfahrung erlebt, von jemandem gesalbt zu werden, der / die die Gottebenbildlichkeit gerade in seiner / ihrer Gebrochenheit verkörpert.¹⁶

Wir dürfen hoffen, dass sich für die Zielgruppe der Betroffenen die Andacht als heilsam erweist: Gemeinschaft und Geborgenheit sind intensive Bedürfnisse angesichts drohender Vereinsamung (Remmers 2010, 121). Die menschliche Zuwendung, die Musik und die Rituale haben ihre Wirkung.¹⁷ So wird erfahrbar, inwiefern die Liturgie selbst eine Unterbrechung des Alltags ist (vgl. Zeßner-Spitzenberg 2015, 35). Wie bei der Taizé-Musik treffen sich auch hier Liturgie und Pflege. Die Betonung des Nonverbalen und Körperlichen ist eine entscheidende Komponente im Umgang mit diesen Menschen. Es ist ein Ritual, das von sich aus wirkt und nicht kommentiert zu werden braucht. Der Geruch von Duftöl weckt nicht nur Erinnerungen im Leibgedächtnis, sondern ist auch in der Aromatherapie bekannt. Die körperliche Berührung korrespondiert mit der Technik der Basalen Stimulation, bei Menschen mit schwerster Demenz oft eine der letzten verbliebenen Möglichkeiten des Kontakts zur Außenwelt.

Dennoch ist die Liturgie nicht einfach nur der verlängerte Arm der Therapie, sondern sie ist zweckfreies Tun vor Gott, welches nach eigenen Regeln abläuft. Man kann hier besser von der salutogenetischen Dimension der Liturgie sprechen (vgl. Ebenbauer 2010; Winkler 2022), welche sich in Anlehnung an Aaron Antonovskys Konzept der Salutogenese¹⁸ im Fachdiskurs zu etablieren beginnt. Es rückt der Christus medicus als heilsames Erstsujet der Liturgie in den Vordergrund, d. h. die Feier darf nicht instrumentalisiert werden, sondern impliziert Gottes Fürsorge für Leib und Seele (vgl. Ebenbauer 2010, 190).¹⁹

Liturgie ist heilsam, weil es eine Heilung gibt, die nur von Gott ausgehen kann. Aber wo Liturgie und Pastoral gemeinsam mit Pflege und Medizin das Wohlbefinden und die Selbstsorge der Menschen unterstützen können, sollten sie es auch tun.²⁰

3 Ertrag

Die Taizé-Gebetsstunde in der CS Caritas Socialis ist situativ entstanden, um für Menschen mit fortgeschrittener Demenz im Pflegeheim eine Gottesdienstform bereitzustellen, die im Sinne pastoralliturgischer Sensibilität diese Menschen ins Zentrum rückt. Entstanden ist daraus eine feste Größe in der Seelsorge der CS, die auch für die Angehörigen, das Pflegepersonal und die Ehrenamtlichen zu einer wohltuenden Krafftase geworden ist.

Eine wohltuende Krafftase

Musik als besonderer Zugang, gepaart mit anderen Ritualen, die verschiedene Sinne ansprechen, zeigen die in der Liturgie selbst enthaltenen Potenziale, welche mit den Einsichten aus der Pflege und Validation kohärent sind. Dabei eignet sich die Musik aus Taizé aufgrund ihrer Charakteristika hervorragend: Sie ist niederschwellig und repetitiv, hat ein spezifisches Wort-Ton-Verhältnis und interagiert als musikalisches Moment der Feieratmosphäre mit der Salbung und den Gebeten aus der Bibel und moderner geistlicher Lyrik. Die Andacht ist liturgietheologisch und pastoralliturgisch ein stimmiges Ganzes und wird als eine enorme Bereicherung für alle Feiernden erlebt.

Zugleich ist zu beachten, dass der Gottesdienst nicht auf eine rein therapeutische Konzeption beschränkt werden darf, sondern das „therapeutische Profil“ (Plieth 2012, 170) ist der Liturgie aufgrund ihrer inhärenten salutogenetischen Dimension wesenseigen. Die Gottesbeziehung überschreitet immer schon das von Menschen Machbare und nimmt die Betroffenen und ihre An- und Zugehörigen hinein in den gott-menschlichen Dialog. Menschen mit Demenz haben als Getaufte einen bleibenden Anspruch auf die Teilnahme an der Feier des Glaubens sowie auf Solidarität im Leib Christi, da sie wertvolle Glieder der Kirche sind.²¹ Der Transzendenzbezug der Liturgie unterstreicht die Würde der von Demenz Betroffenen, weil Gottes Liebe es ist, die unser aller fragmentarisches Leben trägt.

Pflege demenzkranker Menschen vgl. Buchholz 2022; Fröchtling 2008, 354–359; zur Musiktherapie vgl. Sonntag 2023; Bräuninger 2019; Hartogh 2023.

²¹ Nach Kunz 2022, 221 sind demenzsensible Gottesdienste der Prüfstein für ernstgemeinte Inklusion.

Literatur

Antonovsky, Aaron (1997), Salutogenese. Zur Entmystifizierung der Gesundheit, Tübingen: dgvt.

Berthier, Jacques (1995), Ein Diener der liturgischen Musik. Der Komponist der „Taizé-Gesänge“ im Gespräch mit Pierre Faure und Didier Rimbaud, Heiliger Dienst 49, 188–200.

Bräuninger, Iris (2019), Aktuelle systematische Reviews zu Tanz-, Bewegungstherapie mit älteren Menschen und Demenzkranken und ein RCT, körper – tanz – bewegung 7, 180–182.

Buchholz, Thomas (2022), Basale Stimulation in der Betreuung. Wegbegleiter für Menschen mit Demenz, Hannover: Vincentz Network.

Bukovec, Predrag (2015), „Die vergessenen Wunden der Welt“. Globale Solidarität aus liturgischer und sozialetischer Sicht, in: Gaderer, Alexander / Lumesberger-Loisl, Barbara / Schweighofer, Teresa (Hg.), Alles egal? Theologische Reflexionen zur Gleichgültigkeit, Freiburg i. Br.: Herder, 164–186.

Bukovec, Predrag (2019), Lex orandi – Lex agendi, in: Haspelmath-Finatti, Dorothea (Hg.), Called to Worship – Freed to Respond. Beiträge aus der internationalen Liturgischen Theologie zum Zusammenhang von Gottesdienst und Ethik, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 36–60.

Bukovec, Predrag (2020), Ein Modelltext für demenzfreundliche Eucharistiefiern. Das Hochgebet für Gehörlose in einem neuen Kontext, Heiliger Dienst 74, 205–213.

Burke, Patrick J. (1990), The Spirituality of Taizé, Spirituality Today 42, 3, 233–245. Online: <http://www.domcentral.org/library/spir2day/904234burke.html> [04.04.2024].

Crişan, Alexandru-Marius (2019), A New Stone on an Ancient Foundation. Traditional Liturgical Aspects in Taizé Order of Prayer, Review of Ecumenical Studies 11, 1, 76–89.

Dörner, Klaus (2008), Die neue menschliche Seinsweise der Demenz, Lebendige Seelsorge 59, 244–248.

Ebenbauer, Peter (2010), Et sanabitur anima mea. Überlegungen zum salutogenetischen Potential liturgischer Praxis, in: Aigner, Maria Elisabeth / Bucher, Rainer / Hable, Ingrid / Ruckenbauer, Hans-Walter (Hg.), Räume des Aufatmens. Pastoralpsychologie im Risiko der Anerkennung. Festschrift zu Ehren von Karl Heinz Ladenhauf, Wien: LIT, 189–200.

Frère Richard (2008), Das gemeinsame Gebet in Taizé. Ein Erfahrungsbericht, Internationale katholische Zeitschrift Communio 37, 616–624.

Fröchtling, Andrea (2008), „Und dann habe ich auch noch den Kopf verloren ...“. Menschen mit Demenz in Theologie, Seelsorge und Gottesdienst wahrnehmen, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

Fuchs, Thomas (2010), Das Leibgedächtnis in der Demenz, in: Kruse, Andreas (Hg.), Lebensqualität bei Demenz? Zum gesellschaftlichen und individuellen Umgang mit einer Grenzsituation im Alter, Heidelberg: AKA, 231–242.

Fuchs, Thomas (2021), Die leibliche Kontinuität des Selbst – Leibgedächtnis und Selbstsorge in der Demenz, in: Zimmermann, Harm-Peer / Peng-Keller, Simon (Hg.), Selbstsorge bei Demenz. Alltag, Würde, Spiritualität, Frankfurt a. Main/New York: Campus, 59–76.

- Hartogh, Theo (2023), Musik und Demenz, in: Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz und der Evangelischen Kirche in Deutschland (Hg.), Menschen mit Demenz in der Kirche – wie eigene Angebote gelingen, Meckenheim: Warlich, 35–38.
- Haspelmath-Finatti, Dorothea (2023), Sacramentality and Music, in: Moore-Keish, Martha / Farwell, James W. (Hg.), T&T Clark Handbook of Sacraments and Sacramentality, London: T&T Clark, 112–125.
- Hörmann, Brigitte / Weinbauer, Birgit (2022), Musizieren mit dementen Menschen. Ratgeber für Angehörige und Pflegende, München: Ernst Reinhardt, 3. Aufl.
- Jeggle-Merz, Birgit (2012), Der spirituelle Reiz von Taizé, Katechetische Blätter 137, 325–329.
- Kitwood, Tom (2019), Demenz. Der person-zentrierte Ansatz im Umgang mit verwirrten Menschen, Bern: Hans Huber, 8. Aufl.
- Kotulek, Maria (2018), Menschen mit Demenz spirituell begleiten. Impulse für die Praxis, Ostfildern: Schwabenverlag.
- Kranemann, Benedikt (2017), Liturgie, Körper und kulturelles Gedächtnis. Nonverbale Erinnerungsformen im Gottesdienst, Bibel und Liturgie 90, 23–31.
- Kruse, Andreas / Ritzi, Sebastian / Schmitt, Eric (2023), Zum inneren Erleben von Menschen mit Demenz. Vielfalt, Komplexität und Selbstaktualisierung, in: Tewes, Christian / Schlette, Magnus / Fuchs, Thomas (Hg.), Verletzlichkeit und Personalität in der Demenz. Anthropologisch-phänomenologische Zugänge, Baden-Baden: Karl Alber, 235–260.
- Kubicki, Judith M. (1999), Liturgical Music as Ritual Symbol. A Case Study of Jaques Berthier's Taizé Music, Leuven: Peeters.
- Kunz, Ralph (2022), Erinnerungen des Stofflichen im Land des Vergessens. Von der spirituellen Substanz dementiell erkrankter Menschen, in: Bachmaier, Helmut / Seeberger, Bernd (Hg.), Religiosität im Alter, Göttingen: Wallstein, 205–222.
- Kunz, Ralph (2023), Die Leiblichkeit der Demenz und der Leib, der sich erinnert. Rituelle Praktiken der Wiedereingliederung, in: Tewes, Christian / Schlette, Magnus / Fuchs, Thomas (Hg.), Verletzlichkeit und Personalität in der Demenz. Anthropologisch-phänomenologische Zugänge, Baden-Baden: Karl Alber, 361–388.
- Lärm, Mechthild (2006), Taizé-Gebetsstunde für Menschen mit schwerer Demenz, in: Bolle, Geertje F. (Hg.), Komm mal mit ... Demenz als theologische und kirchliche Herausforderung, Wittingen: Erev Rav, 115–118.
- McDermott, Orii / Orrell, Martin / Ridder, Hanne M. (2014), The Importance of Music for People with Dementia. The Perspectives of People with Dementia, Family Carers, Staff and Music Therapists, Aging & Mental Health 18, 706–716.
- Opalka, Katharina (2023), Die atmosphärische Wirkung der Musik. Spirituelle Erfahrungen durch die Gesänge von Taizé, Musica sacra 143, 144–146.
- Plieth, Martina (2012), „Da will ich hin, da darf ich sein ...“ Zur Gottesdienstkultur im Altenheim, Praktische Theologie 101, 169–187.
- Prüller-Jagenteufel, Veronika (2019), God Will Hold Me Safe in His Memory. Reflexionen zu Menschenbild und Haltungen in der seelsorglichen Begleitung von Menschen mit Demenz auf der Basis einer persönlichen Erfahrungsgeschichte, in: Müller, Sigrid / Morciniec, Piotr J. (Hg.), Demenz. Anregungen zum Weiterdenken, Wien: Facultas, 81–99.

Remmers, Hartmut (2010), Der Beitrag der Palliativpflege zur Lebensqualität demenzkranker Menschen, in: Kruse, Andreas (Hg.), *Lebensqualität bei Demenz? Zum gesellschaftlichen und individuellen Umgang mit einer Grenzsituation im Alter*, Heidelberg: AKA, 117–133.

Roy, Lena-Katharina (2013), *Demenz in Theologie und Seelsorge*, Berlin/Boston: de Gruyter.

Sonntag, Jan (2023), Atmosphärensensibilität bei Menschen mit Demenz. Leibliche Ergriffenheit im Kontext der Musiktherapie, in: Tewes, Christian / Schlette, Magnus / Fuchs, Thomas (Hg.), *Verletzlichkeit und Personalität in der Demenz. Anthropologisch-phenomenologische Zugänge*, Baden-Baden: Karl Alber, 289–322.

Speck, Peter (2006), *Dementia and Spiritual Care*, in: Miesen, Bère M. L. / Jones, Gemma M. M. (Hg.), *Care-giving in Dementia. Research and Applications*, Bd. 4, London/New York: Routledge, 241–256.

Stökl, Andreas (1975), *Taizé*, Hamburg: Siebenstern.

Stuck, Lukas (2020), *Seelsorge für Menschen mit Demenz. Praktisch-theologische Perspektiven im Kontext von spiritueller Begleitung*, Stuttgart: Kohlhammer.

Swinton, John (2012), *Dementia. Living in the Memories of God*, Grand Rapids/Cambridge: Eerdmans.

Swinton, John (2017), „Das ist mein Leib“. Gebet, Demenz und unsere verleblichten Erinnerungen, in: Peng-Keller, Simon (Hg.), *Gebet als Resonanzereignis. Annäherungen im Horizont von Spiritual Care*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 193–205.

van der Kooij, Cora (2000), Der Lohn ist ein Lächeln. Mäeutik: Die Methodik des gefühlsmäßigen Wissens, *Heim und Pflege* 31, 278–284.

Winkler, Jörg (2022), *Existenzielle Konfrontation mit der eigenen Endlichkeit. Zur Liturgie der Krankensalbung*, Münster: Aschendorff.

Zeßner-Spitzenberg, Franz Josef (2015), *Im Altenheim, Heiliger Dienst* 69, 34–36.

Zeßner-Spitzenberg, Franz Josef (2016), *Vergessen und Erinnern. Menschen mit Demenz feiern Gottesdienst im Pflegeheim*, Würzburg: Echter.

Katharina Fuchs

Ich singe für meine Seele

Über die musikalische Suche nach psychischen und spirituellen Ressourcen

ABSTRACT 

Eine musiktherapeutische Beziehung erlaubt den Umgang mit schwerwiegenden psychischen Problemen, ohne dass diese unbedingt verbalisiert werden müssen. Musikalische Parameter reichen in unser leibliches und psychisches Erleben sowie in den transzendentalen Raum – Dimensionen menschlichen Lebens, die verbal schwer zu fassen sind. Gleichzeitig bergen sie essentielle Ressourcen. Wie eine musikalische Annäherung an diese Ressourcen geschehen kann, zeigt der Fallbericht eines Patienten, der an den Folgen eines frühkindlichen Traumas und an einer schweren psychischen Erkrankung leidet. Ausgehend von ängstlichen Versuchen, sein Erleben der Welt als stetige Reizüberflutung zu bewältigen, findet er über körperliche Erfahrungen von Klang und Rhythmus im Instrumentalspiel schließlich Wege, um seine Affekte bewusst zu regulieren und seine Wünsche, Werte und Hoffnungen auszudrücken. In der Reflexion der Musiktherapeutin taucht immer wieder die Vorstellung von spirituellen Ressourcen des Patienten auf. Möglicherweise sind diese Teil seiner Lebenswirklichkeit, die – von schweren Rückschlägen geprägt – die Frage nach dem Gelingen der Therapie offenlässt.

I sing for my soul. Finding psychological and spiritual resources through music
This article shows how music therapy provides a space to address severe psychological difficulties without necessarily verbalising them. Musical parameters affect human bodily and psychological experiences as well as the transcendental space, which can be difficult to capture or reach verbally. Ways of musically ap-

proaching them as dimensions of human life that hold important resources are exemplified in a case report about a patient suffering from the consequences of early childhood trauma and a severe mental disorder. He engages in a process of experiencing sound and rhythm through musical instruments as well as through his own body, which allows him to move from initially anxious attempts to cope with constant overstimulation towards the ability to consciously regulate himself and express his feelings, values and hopes. The patient's wording often makes the music therapist think of a religious background that could provide spiritual resources. They seem to be part of his lived reality that is otherwise characterised by serious setbacks.

| BIOGRAPHY

Katharina Fuchs sa ist Mitglied der Kongregation der Helferinnen und arbeitet in Graz als Geistliche Begleiterin, Exerzitienbegleiterin sowie als Musiktherapeutin in den Bereichen Neurologie, Geriatrie, Palliativmedizin und in der Lehrmusiktherapie.

E-Mail: [katharina.fuchs\(at\)graz-seckau.at](mailto:katharina.fuchs(at)graz-seckau.at)

| KEY WORDS

Musiktherapie; Containment; spirituelle Deutung; körperliche Resonanz
music therapy; containment; spiritual resources; bodily resonance

1 Begegnung ist Leben – oder ist sie gefährlich?

Wenn alles wirkliche Leben Begegnung mit einem „Du“ ist und nur so der Raum aufgeht, in dem wir uns als „Ich“ erfahren können (vgl. Buber 1983, 37), dann ist das Leben und Ich-Werden für viele psychisch erkrankte Menschen eine unsichere, unangenehme, sogar gefährliche Angelegenheit. Sind die Grenzen des Ich nicht sicher, „bin ich“ als Person keine klare Einheit. Grundlegende Lebensvollzüge werden zu Herausforderungen im Chaos, die Einladung, sich selbst und andere im Raum der Begegnung zu entdecken, zur grenzüberschreitenden Zumutung. Eine andere Person wird zum Spiegel einer als belastend erlebten eigenen Wirklichkeit.

Was für ein Wagnis, in einer solchen innerpsychischen Situation eine Beziehung einzugehen! Womöglich eine künstliche – eine Arbeits-Beziehung, um sich helfen zu lassen, wie es therapeutische Angebote auf Verordnung eine:r Ärzt:in vorsehen. Und dann „soll ich über Probleme reden mit jemandem, den ich gar nicht kenne?“ Versuchen Helfende in einem klinischen Kontext, mit eine:r Patient:in eine therapeutische Beziehung aufzubauen, sind sie mit der Schwierigkeit konfrontiert, die Begegnung per se für diese bedeutet.

2 Musik machen, das geht noch

Klinische Studien zeigen, dass Patient:innen, die zu verbaler Psychotherapie wenig motiviert sind, von Musiktherapie profitieren (vgl. Gold et al. 2013). Musik als Medium scheint – zum Teil paradoxerweise – die Schwelle zu therapeutischer Arbeit zu senken. Musiktherapeut:innen treffen auf Menschen, denen es leichter fällt, sich mit Musik als Objekt zu beschäftigen, als in Worten über sich und andere nachzudenken. Allerdings braucht es genug Mut, um auf Instrumenten zu spielen (oft zum ersten Mal im Leben), sich hörbar zu machen – sich nonverbal zutiefst persönlich mitzuteilen – und sich so in eine therapeutische Beziehung zu wagen.

Musik scheint die Schwelle zu therapeutischer Arbeit zu senken.

Die Vorstellung, selbst Musik zu machen, kann Neugier und Spielfreude, aber auch mehr oder weniger starke Ängste auslösen. An beidem wird konkret, worum es geht: Instrumente – wohlklingend spielbar auch ohne Vorkenntnisse – können ausprobiert oder auch gleich intensiv gespielt wer-

den, gemeinsames Singen bekannter Lieder lässt eine vorgefertigte Struktur dennoch zu einem persönlichen Ausdruck nützen, das Anhören vorgepielter Musik (unmittelbar von der Therapeut:in oder über eine Aufnahme) kann Lebenswelten vergegenwärtigen. Auch das Sprechen über Musik ist eine Art, mit ihr umzugehen: Patient:innen erzählen viel über sich, indem sie etwa argumentieren, aufgrund welcher Umstände (oder Aussagen von anderen) ihre Distanz zu Musik respektiert werden soll. Andererseits kann im Sprechen über Komponenten der Musik – Klang, Melodie, Rhythmus, Dynamik und Form – auch eine Annäherung an Dimensionen seelischen Erlebens geschehen, die eben diese Komponenten gemäß dem Figur-Grund-Konzept der Gestalttherapie (vgl. Hegi 1998, 39) symbolisieren. All diese musikalischen Äußerungen bilden den Veränderungsprozess ab, den Musiktherapie in Gang setzen kann. Schafft man mit musikalischen Parametern zunächst eine Atmosphäre, kann sich dann die Beschäftigung mit Musik entwickeln, immer weiter differenzieren und dem Eigenen einer Patient:in immer mehr Raum geben. Dabei erfüllt die Musik je nach Fokus eine bestimmte Funktion. Auch die Musiktherapeut:in passt ihre, wenn auch konsistente therapeutische Haltung dem Fokus an, den sie mit der Patient:in gemeinsam setzt. Veränderungen im musikalischen Geschehen lassen sich gleichzeitig mit Nuancen im Kontakt zwischen Patient:in und Therapeut:in beobachten und zeigen in der Zusammenschau den Aufbau einer therapeutischen Beziehung. Modellhaft lässt sich in aufeinander aufbauenden Stufen beschreiben, wie die Begegnung in der Musiktherapie einen Raum für Akzeptanz eröffnet, Orientierung bietet, Kontakt erlaubt, Vertrauen und Ausdruck fördert, Selbstreflexion unterstützt und Transformation ermöglicht (vgl. Fuchs/Mössler 2016, 251), sodass eine therapeutische Erfahrung im Alltag neue Handlungsmöglichkeiten zeitigen kann.

3 Musik reicht ins Unsagbare

Musiktherapie nützt die Nähe musikalischer Parameter zu leiblichen Phänomenen, die – da wir unser menschliches Leben als leibliche Wesen vollziehen – auch alle Hinweise auf unsere Seele beinhalten. Thomas Fuchs zeigt emotionales Geschehen als „räumlich über den Leib und den Umraum ausgedehnte Erlebnisse [...], die aus der zirkulären Interaktion von Affektion und Emotion resultieren. [...] Durch seine Resonanz lässt uns der Leib als Medium der Affektivität“ (Fuchs 2014, 18) durch Gefühle die Bedeutung der Personen und Dinge verstehen, die unsere Welt ausmachen.

Der Leib als wahrnehmender Resonanzkörper ist also selbst eine Art Musikinstrument, hat seinen eignen Klang und kann mit anderen zusammenklingen, wie unsere Sprache ausdrückt: Wir nehmen unsere „Stimmung“ leiblich wahr und spüren, ob wir mit einem Gegenüber „harmonieren“ oder „Taktlosigkeit“ uns Abgrenzung nahelegt, um im eigenen Rhythmus zu bleiben.

Der Leib als wahrnehmender Resonanzkörper und als erster Ort der Gottesbegegnung

In der Musiktherapie aktualisiert die Verwendung von Musikinstrumenten das leibliche Wahrnehmen der Welt in besonderer Weise. Instrumenten können durch ihre äußere Beschaffenheit oder ihre Klangqualität „ein Objekt, die eigene Person und/oder eine (frühe) Bezugsperson zugeordnet werden“. So werden „Gefühle freigesetzt, Erfahrungen wiederbelebt und reinszeniert“ (Edith Wiesmüller, zit. nach Smetana 2012, 161).

Indem Musik als real erlebbares Geschehen dennoch unfassbar bleibt, da sie „auf besondere Weise sowohl innen als auch außen“ ist, entfaltet sie eine „besondere Stärke im Bereich der Grenzüberschreitungen, des Übergangshaften“ (Oberegelsbacher 1997, 62). Damit wird sie zu einem besonderen Medium für die Übergänge im emotionalen Erleben. Sie reicht in den Bereich der Transzendenz, der sich einer Beschreibung entzieht – jedoch mithilfe von Parametern, die sich benennen und einordnen lassen.

Der Meditationslehrer und Jesuit Sebastian Painadath sieht den Leib als Ursakrament und, untrennbar verbunden mit der Welt, als ersten Ort der Gottesbegegnung (vgl. Painadath 2017, 30). Rhythmus und Klang rühren als früheste unserer leiblichen Erfahrungen lange vor unserer Geburt an das Geheimnis unserer Existenz, welchen Namen wir ihm auch geben. Derselbe Leib, in dem wir Mensch geworden sind, verkörpert buchstäblich unsere Grenzen. Unser (Resonanz-)Körper ist so lebendig wie verletzlich. Indem das Medium Musik je nach Lebenswelt und musikalischer Biografie mehr oder weniger direkt auf die spirituelle Dimension eines Menschen hinweist, kann es verschiedenste – auch krank machende – Gottesbilder aktualisieren (wie Musik generell je nach biografischer Besetzung triggernd wirken kann). In der Musiktherapie ist unter anderem damit umzugehen, dass je nach Kultur selbst „weltliche“ Musiktraditionen oft einen religiösen Bezug haben und unterschiedlich emotional besetzt werden. Wie die Offenheit der Musik zum Transzendenten hin Ressourcen freisetzen kann, mag die folgende Fallgeschichte zeigen.

4 Fallgeschichte

Die Szenen aus der Begegnung mit einem Patienten der Musiktherapie im klinisch-psychiatrischen Setting eines Versorgungskrankenhauses sind der Dokumentation aus insgesamt 89 Gedächtnisprotokollen entnommen. Sie entstanden jeweils nach den Musiktherapieeinheiten und oft unter einem gewissen Zeitdruck, um vor dem Eintreffen der nächsten Patient:in alles notiert zu haben, was zum Weitergehen im Prozess hilfreich sein könnte. Beim Transkribieren der Notizen in eine lesbare Form wurde die ursprüngliche Wortwahl möglichst beibehalten. Einzelne Instrumente und Dialektwörter sind in Fußnoten erklärt.

Ein stetiges Ringen mit sich und der Erkrankung

Die Anamnesen des Patienten, der insgesamt beinahe zwanzig Jahre in psychiatrischer Behandlung war, sprechen von seinem stetigen Ringen mit sich und seiner Erkrankung, von der Schwierigkeit, eine umfassende Diagnose zu stellen, und folgerichtig vom Ringen der Ärzt:innen um eine gute Auswahl und Einstellung der Medikamente sowie um weitere Mittel, um ihm angemessen zu helfen.

4.1 Kontext

Die Institution als Schauplatz der Musiktherapieeinheiten ist ein Krankenhaus mit Abteilungen für Psychiatrie, Neurologie und Psychosomatik. Gemäß dem Versorgungsauftrag für das Bundesland Oberösterreich samt Landeshauptstadt sind den verschiedenen Regionen zu der Zeit, in der die Musiktherapie mit Herrn W. stattfindet, einzelne Stationen zugeordnet, manche davon mit weiteren Spezialisierungen wie etwa einem geschlossenen Bereich. In der Tagesklinik können Patient:innen das Therapieangebot im halbstationären Setting nützen: Sie kommen morgens in die Klinik, nehmen am strukturierten Tagesablauf teil und kehren für Abend und Nacht nach Hause zurück.

Komplementär zur medizinischen und sozialarbeiterischen Versorgung stellt das Krankenhaus ein breites Therapieangebot zur Verfügung, das außer Psychotherapie auch Ergo-, Sport-, Physio- und Leibtherapie sowie Musiktherapie umfasst. Therapeut:innen arbeiten mit Pflegekräften und Ärzt:innen eng interprofessionell zusammen. Auch Seelsorge wird angeboten, in der Regel unabhängig von interprofessioneller Zusammenarbeit.

Das Team aus damals vier in Teilzeit beschäftigten Musiktherapeut:innen bietet in eigenen, mit Instrumenten ausgestatteten Räumlichkeiten Gruppen- und Einzeltherapie an. Dabei ist jede:r von ihnen für bestimmte Stationen zuständig und mit deren ärztlichen, pflegerischen und therapeutischen Teams im interprofessionellen Austausch.

4.2 *Herrn W.s Geschichte*

Der Patient, den ich hier Hermann W. nenne, um mit veränderten Daten von ihm zu erzählen, ist 49 Jahre alt, als ich ihn in der Tagesklinik kennenlerne, und hat die Diagnosen einer Soziophobie und einer Angststörung mit Panikattacken bekommen. Frühere Anamnesen halten eine Alkoholabhängigkeit und Depression fest, spätere werden konstant von paranoider Schizophrenie sprechen. Aktuell ist Angst im Vordergrund: Herrn W.s hohe Sensibilität auf Reize macht alltägliche Situationen für ihn unberechenbar und bedrohlich. Immer wieder erlebt er Panikattacken.

Hohe Sensibilität auf Reize macht alltägliche Situationen unberechenbar und bedrohlich.

Herr W. ist das jüngste von drei Kindern und hat seit früher Kindheit massive Gewalt erfahren. Geschlagen vom Vater und bedrängt von der Mutter hatte er sich von den Eltern immer missverstanden und zurückgewiesen gefühlt. Das Trauma der wiederholten Zurückweisungen und Verletzungen im Laufe seines Aufwachsens bewältigte er durch Schutzhaltungen und Verhaltensstrategien, die ihn aktuell isolieren und Kontakte zu Mitmenschen erschweren. Eine besonders dysfunktionale Strategie besteht im krankheitswertigen Missbrauch von Alkohol. Zu seinen Geschwistern gibt es kaum Kontakt. Er schildert sie als vereinnahmend und ausbeutend. Über Jahre hinweg war ihm wiederholt die Aufgabe zugefallen, sich um Angehörige zu kümmern, sodass er eigene Interessen zurückstellen musste – etwa die Suche nach einer Partnerin. Während mehrerer Jahre pflegte er seine Mutter, bis diese verstarb (wenige Jahre vor Beginn seiner Aufenthalte in der Klinik). Hermann W. lebt seither allein in einer Wohnung und insgesamt sehr zurückgezogen. Immerhin konnte er 28 Jahre lang seiner Arbeit nachgehen: Er ist in einer größeren Institution beschäftigt und erfährt von seinen Kolleg:innen durchaus Unterstützung. Dennoch hat er immer das Gefühl, von ihnen beobachtet und abgewertet zu werden. Er ist mit aller Kraft um Anpassung und Unauffälligkeit bemüht. Phasenweise erlebt er

ein psychotisches Verschwimmen der Wirklichkeit, etwa in befehlenden Stimmen, die ihm aber auch nützliche Hinweise geben. Seit zwei Jahren hat er über eine Einrichtung des psychosozialen Dienstes Anschluss an eine Gruppe, die auch psychotherapeutisch betreut wird.

4.3 Musiktherapie mit Herrn W.: Die ersten neun Monate

In der Tagesklinik wird Herr W. neben Psychotherapie und Leibtherapie auch zu Gruppenmusiktherapie zugewiesen.

Von Überforderung zur Überwindung

Eher klein und sehr schlank, wirkt Herr W. zart und verletzlich auf mich, lächelt vorsichtig und wirkt angespannt, als er Ende Oktober zur ersten Einheit kommt. Diese gerät zu einer Situation, die ihn völlig überfordert. Ich versuche sie mir aus seiner Perspektive vorzustellen:

Er sitzt in einem Stuhlkreis mit ihm unbekanntem Menschen. Alle können ihn anschauen. Ringsum sind Instrumente, die er nie zuvor gesehen hat. Die Leute um ihn verursachen darauf in schneller Abfolge und zu großer Lautstärke unterschiedlichste Geräusche, die sich zu Clustern auftürmen, ihm in den Ohren gellen und in den Eingeweiden dröhnen, und sie hören damit nur auf, um komplizierte Gespräche anzufangen, deren Sinn ihm verloren geht, so sehr ist er damit beschäftigt, sich so weit anzupassen, dass er nicht auffällt und ihm dann hoffentlich auch nichts passiert. Kaum hat er sich an das Stimmengewirr gewöhnt, beginnt der Lärm der Instrumente von neuem. All das verantwortet eine Frau, die mitspielt und mitredet, ohne das Chaos einzudämmen – und die erwartet, dass er bei all dem mitmacht.

Ob er sich frei oder dazu verpflichtet fühlt, mit einer neuerlichen Zuweisung – diesmal zu Einzeltherapie – wieder zu derselben Musiktherapeutin zu kommen? Insgesamt nimmt er aktiv am Angebot der Tagesklinik teil. Vielleicht ist seine hohe Anpassungsleistung Vorboten eines grundsätzlichen Vertrauens, dass ihm geholfen wird, und nähren positive Erfahrungen mit verschiedenen Therapieangeboten eine Hoffnung, dass auch die Musiktherapie weniger schlimm sei, als es beim ersten Mal schien. Er erzählt, wie die Gruppensituation für ihn war, und wirkt in den ersten Einheiten der Einzeltherapie weiterhin angespannt:

Er zupft die Saiten des Monochords¹ mit zittrigen Fingern, deren Haut zart und empfindlich wirkt. Seine Finger reißen an den Saiten. Sein Lächeln wirkt verkrampft. Die Therapeutin spürt Unbehagen bei den ruckartigen Bewegungen, den dringenden Wunsch, einzugreifen, einen Rhythmus einzubringen oder dem Patienten zu zeigen, wie man das Instrument ganz anders spielen könnte. Könnten die Saiten doch sanft angeschlagen ins fließende Klingen kommen ...

Unbehagen und der dringende Wunsch einzugreifen

In der Reflexion erschrecke ich über die Wucht des Unbehagens, das mich beim Spiel mit Herrn W. ergreift. Wenn ich davon ausgehe, dass er mit dem Monochord ähnlich umgeht, wie mit ihm umgegangen wurde: Werde ich Zeugin dessen, was Herr W. oft erlebt hat – dass an ihm gewaltsam herumgezupft wird? Statt dass mit sanftem Streichen etwas ins Fließen kommen könnte ...? Oder/und finde ich in mir den Affekt einer ungeduldigen Mutter, die ihm am liebsten Rhythmus klopfend zeigen würde, wie's geht? Mein Versuch, ihm am Klavier einen sicheren musikalischen Boden zu bieten, kommt bei ihm kaum an:

Die Begleitung am Klavier scheint daneben völlig ohne Bedeutung. Als die Therapeutin langsamer, leiser wird und schließlich aufhört, spielt er weiter, als wolle er sich durch das Ende nicht irritieren lassen. Fühlt sich am Ende der Stunde besser; meint, er habe sich überwunden. Er sieht das als Erfolg.

Tatsächlich hat er sich behauptet, hat das Seine aufrecht erhalten und es vor Einflüssen von außen beschützt – etwa vor meinem Einwirken, indem er mir nonverbal mitgeteilt hat, dass mein Mitspielen weit weg bleiben soll. Ich fühle mich von ihm gar nicht wahrgenommen, eher „völlig daneben“, er hingegen fühlt sich am Ende der Einheit besser: Gelingt uns beiden die nötige Überwindung, um den von Unsicherheit und Angst bestimmten Moment gemeinsam auszuhalten, kann man wohl von Erfolg sprechen.

Grenzen spüren und schützen

Der Fokus richtet sich in den folgenden Musiktherapie-Einheiten auf den Verlauf seiner Grenzen. Um zu verstehen, welches Setting, welche Instrumente passen, und welche ihrer Töne, probieren wir einerseits die Mög-

¹ Die dreißig Saiten des in diesem Fall hochkant stehenden *Mono-chords*, vor dem man stehen oder sitzen kann, sind alle auf denselben Ton gestimmt. Durch kleine Abweichungen in der Stimmung ergeben sich beim Anspielen der Saiten Interferenzen, die die Obertöne hörbar mitschwingen lassen. Durch ein sanftes *arpeggio* mit den Fingerkuppen kann man diesen Effekt leicht erzielen, von einzeln gezupften Saiten wird er dagegen kaum hörbar.

lichkeiten am vorhandenen Instrumentarium aus und suchen andererseits nach Spielregeln (vgl. Wiesmüller 2014, 112):

Wir testen Tongrenzen am Klavier aus. Abwechselnd spielt jeder einen Ton, und er übt ‚Stopp‘ zu sagen, sobald einer unangenehm ist.

Das Ausloten der Möglichkeiten bewussten Gestaltens

Besonders Patient:innen, in deren Biografie komplexe Traumatisierungen eine Rolle spielen, sind in der Musiktherapie „ausreichende Kontroll- und Distanzierungsmöglichkeiten [einzuräumen], um Gefühle von Ohnmacht und Hilflosigkeit zu vermeiden und um die Gefahren von Affektüberflutung und Triggerreizen zu verhindern“ (Wiesmüller 2014, 113). Nachdem die Frage der Klänge fürs Erste beantwortet ist, bleibt das Bedürfnis nach Kontrolle präsent. Es lässt sich musikalisch übersetzen in ein Ausloten der Möglichkeiten bewussten Gestaltens an Musikinstrumenten. Schließlich kann es einfacher sein, ein Instrument zu kontrollieren, als sich selbst:

Er wählt einen Regenstab² aus und verbringt die Einheit damit, diesen möglichst auszubalancieren, sodass kein Laut zu hören ist. Er ist ganz auf sein Tun konzentriert.

Impulse wahrnehmen

Nach und nach erweitert sich Herrn W.s Wortschatz, um ein „Wie“ zu beschreiben. Besonders die Qualität von Klängen und leiblicher Wahrnehmung wird damit differenzierter benennbar. Herr W. entdeckt Entspannungsübungen als Ressource:

„Das is, wie wenn i daham alles weggehen lass‘.“ Er wählt das Xylophon³ mit Klavierbegleitung und genießt die Harmonie, trotz ein paar zu hoher bzw. zu tief dröhnender Töne der Therapeutin. Gegen Ende wird er gemeinsam mit der Therapeutin leiser, zum Schluss jedoch noch einmal „temperamentvoll“: Da sei ihm das Pferd ausgekommen, sagt er. „Aha, haben Sie ein Pferd in sich?“, fragt die Therapeutin. „Ja – viele!“, sagt Herr W.

Eine Woche später kommt Herr W. mit einem Lächeln zur Musiktherapie und hat sich das Vorhaben gemerkt:

² Das Perkussionsinstrument *Regenstab* ist ein „Selbstklinger“, hergestellt aus einem verholzten, ausgehöhlten Kaktus, der innen mit seinen Stacheln gespickt und mit kleinen Kieselsteinen gefüllt wird. Bewegt man das längliche Instrument, rollen und rieseln die Steine mit einem Geräusch von Regentropfen bis -rauschen, geleitet von der Bewegung und nur von den Stacheln im Inneren gebremst.

³ Die Holzstäbe des diatonisch gestimmten *Xylophons* werden mit Schlägeln aus Filz oder Garn angepielt.

Ja, die Pferde will er heute musikalisch auf die Weide führen. Er beschreibt ein Glücksgefühl beim Spiel, während dessen die Therapeutin hin und wieder einlädt, tief zu atmen. Er spürt Verspannungen. Langsam zu spielen, strengt an, und das Glücksgefühl, als er eine Melodie findet, ist körperlich spürbar: „es wurtelt (im Brustbereich)“. Überhaupt „liebe ich dieses Instrument (Balaphon⁴)“. Er würde es darum auch nicht kaputt machen. Er fürchtet oft, die Kontrolle zu verlieren und etwas zu zerstören.

Ein Glücksgefühl, als eine Melodie auftaucht

Innere Impulse und Emotionen werden ebenso körperlich spürbar wie Grenzen: Die Verspannung erzählt vom Bedürfnis nach Kontrolle. Das Tempo zu begrenzen, ist anstrengend, und ein Glücksgefühl bewegt den Brustbereich, als eine Melodie – eine fassbare musikalische Gestalt – auftaucht. Die Liebe zum Balaphon klingt in einem Atemzug mit der Befürchtung, es kaputtzumachen.

Die Angst und der Herzschlag

In den Wochen vor Weihnachten wird Herrn W.s Angst zu groß und lässt sich nicht mehr im halbstationären Setting der Tagesklinik bewältigen. Er wird für eine Woche stationär aufgenommen. Nach Weihnachten ist die Angstsymptomatik weiterhin stark. Seine Träume verstören ihn mit sexuellen Inhalten. Alles fühlt sich gefährlich an. Unter hoher Anspannung krampfhaft lächelnd, findet er kaum aushaltbare Töne. Direkte Anleitungen zu Atem- und Körperwahrnehmung kann er jedoch annehmen und entspannt sich dabei, sodass wir Musiktherapie-Einheiten nun mit Wahrnehmungsübungen beginnen und beenden. Herr W. lernt schnell, in sich hineinzuhorchen. Es ist seine Idee, auf seinen Herzschlag zu hören, um beim Instrumentalspiel in ein langsames Tempo zu finden – etwas, das ihm bisher schwerfiel und unangenehm war.

Die Orientierung an Atem- und Herzrhythmus bringt mehr Ruhe in die folgenden Musiktherapie-Einheiten im Januar und Februar. Herr W. entdeckt Instrumente für sich, die ihn sich mehr spüren lassen. Er wagt mehr Zuhören, und das gemeinsame Spielen wirdbezogener – für mich fühlt es sich dadurch leichter an, ihn musikalisch zu begleiten. Herr W. erzählt von sich.

In der Psychotherapie tauchen Hassgefühle gegen seine Mutter auf, die Musik benützte, um ihn zu quälen. Es geht ihm gut, als er das in der Mu-

⁴ Das Balaphon ist von der westafrikanischen Musiktradition inspiriert. Seine Holzstäbe sind mit elastischen Halteschnüren am ebenfalls hölzernen Resonanzkörper befestigt und werden mit Schlägeln aus Kautschuk oder elastischem Kunststoff gespielt. Die Töne des Instruments entsprechen der Skala der Dur-Pentatonik, quasi der Dur-Tonleiter ohne 4. und 7. Stufe. Dadurch klingen sie weitgehend ohne Dissonanzen zusammen und können so den Wunsch, es möge „immer harmonisch“ klingen, leichter erfüllen als diatonisch gestimmte Instrumente.

siktherapie-Einheit erzählt, und er hat danach Freude an der Musik, die gemeinsam mit der Therapeutin entsteht.

Konnte Herr W. körperliche Phänomene schon zunehmend differenziert beschreiben, so kann er jetzt auch unterschiedliche innere Bewegungen gleichzeitig bewusst wahrnehmen: Hass auf die Mutter – verbunden mit belastenden Erinnerungen –, und gleichzeitig kann es ihm gut gehen.

Raum gewinnen

In einer weiteren Einheit äußert er paranoid klingende Gedanken über seine Nachbarin:

Hört sie, wenn er den Fernseher einschaltet und dreht dann selbst ganz laut das gleiche Programm auf? Hat sie eine Aufnahme mit Kinderschritten, die sie zu seinem Ärger spielt? Weiß sie, wenn er zuhause ist und quält ihn gezielt? Einmal, vor gut 10 Jahren ging er zu ihr hinauf und bat sie, ob ihre damals kleinen Kinder etwas leiser durch die Wohnung gehen könnten; darauf sagte sie: „dran g'wöhnen!“ Er hat das bisher noch niemandem erzählt.

Die Therapeutin schlägt vor, hier und jetzt den Atem zu spüren und auf das Herz zu hören. Als er bei Nebengeräuschen zusammenzuckt, lädt sie ihn ein, genau hinzuhorchen und sich zu vergegenwärtigen, woher das Geräusch komme. Herr W. wirkt konzentriert und atmet ruhiger. Nach einigen Minuten in Stille fragt die Therapeutin, wie es ihm gehe – „Ja, gut“ – Nebengeräuschen auf den Grund gehend, sah er vor dem inneren Auge, wo im Raum die Instrumente stehen, das Klavier etc. – das half, er wurde wieder ruhiger.

Für eine Improvisation wünscht er sich Klavierbegleitung zu seinem Metallophon⁵. Nach dem Spiel sagt er auf die Frage, wie es ihm ergangen sei: „die Herrlichkeit hab i g'spürt“ und erklärt der aufhorchenden Therapeutin: „dass i net umsonst auf der Welt bin“, sondern in die Gemeinschaft eingebunden. Er merkt das daran, dass die Mitpatienten mit ihm reden, ihm zuhören. Früher dachte er, sie horchten ihn nur aus und interessierten sich nicht für ihn. Die Therapeutin teilt vorsichtig ihre Überlegung mit, ob es eine Erwartungshaltung gebe, dass die Nachbarin ihn „fernzt“⁶. Er antwortet überrascht: „ja, stimmt“, er warte wirklich schon jedes Mal darauf. Wenn er den Fernseher einschalte, höre er auch gleich, was er zu hören erwartet hat.

Die Geschichte der böartigen, auch mächtigen Nachbarin ist verstörend – der Rhythmus von Atem und Herzschlag hingegen hat sich schon in frü-

⁵ Das Metallophon hat diatonisch gestimmte Metallstäbe, die mit Filzschlägeln angespielt werden. Mit wenig Krafteinwirkung ergibt sich ein schwebender Klang.

⁶ Bairisches Wort, das Herr W. für „quälen“, „bedrängen“ verwendet.

heren Erfahrungen bewährt. Auf Nebengeräusche lauschend, kann Herr W. seine Vorstellungskraft einsetzen, um sich zu regulieren: Es taucht auf, was ist. In seiner Erinnerung weiß er, was wo steht. Der Raum ist verlässlich da. Ihn sich zu vergegenwärtigen, beruhigt. In der Musik scheint diese Erfahrung weiterzugehen. Aus einem Wohlgefühl beim Spielen taucht die Idee auf, dass es auch im Lebens-Raum mit Mitmenschen (Zusammen-) Halt geben kann, dass andere es gut mit ihm meinen – ja, dass die Wirklichkeit freundlicher sein könnte als seine Vorstellung davon. Vorsichtig lässt sich die aktuell verunsichernde Vorstellung infrage stellen, welche Mittel die Nachbarin, mit der es eine unangenehme Geschichte gibt, wirklich gegen ihn einsetzen mag. Vermutlich schaue ich beim Wort *Herrlichkeit* überrascht auf, sodass Herr W. sofort erklärt, was er meint.

Eine neue Sicht seiner selbst wagen

So staunend ich an den Satz Irenäus' von Lyon denke: „Die Herrlichkeit Gottes ist der lebendige Mensch, und das Leben des Menschen ist die Vision Gottes“ (Adversus haereses IV, 20, 7; zit. bei Singles 2008, 147), so wenig braucht Herr W. eine geistliche Deutung. Mir hilft sie, zu fassen, welche neue Sicht seiner selbst er wagt: Ihm geht auf, dass sein In-der-Welt-Sein einen Sinn hat. Er erlebt es im Eingebundensein in die Gemeinschaft der Mitpatient:innen.

4.4 Immer wieder neu beginnen: Weitere vier Jahre

Sagen, wie es ist

Bald nach diesen Einheiten wird Herr W. entlassen und wagt den Versuch eines Aufenthaltes in einer Institution für Menschen mit Suchterkrankungen. Leider wird es für ihn keine gute Erfahrung. Nach vier Monaten möchte er in die Tagesklinik zurück und auch in der Musiktherapie „wieder lernen“ – das habe ihm gutgetan.

Er gesteht [!] der Therapeutin, dass er sich ihre Stimme vorstellt, um sich zu beruhigen, bevor er einkaufen geht und vor dem Einschlafen. Das funktioniert – er hatte aber Schuldgefühle deswegen. Es ist erleichternd, es jetzt sagen zu können; er wusste nicht, wie die Therapeutin reagieren würde, aber heute traue er sich – Vertrauen habe er mittlerweile schon, sagt er.

Der Psychoanalytiker Wilfred Bion sieht die Aufgabe einer Mutter gegenüber ihrem Säugling darin, für ihn überwältigende Gefühle in sich aufzunehmen und sie ihm in solcher Weise zu spiegeln, dass er sie aushalten kann. Gelingt dieses „Containment“, so erlebt das Kind „eine Mutter, die seine Angst machende Notlage in etwas Erträgliches wandelt, die Notlage benennt und dem Gefühl einen Namen gibt“ (Smetana 2012, 23), und lernt im Aufwachsen allmählich, seine Gefühle in sich zu bewahren und ihnen selbst einen Namen zu geben. Es mag sich dabei ähnliche Laute vorstellen und, mit fortlaufender Sprachentwicklung, Worte vorsagen, wie es sie von Bezugspersonen gehört hat. Herr W. kann sich beruhigen, indem er sich meine Stimme vorstellt, mit der ich ihm oft z. B. Entspannungsübungen zugesprochen habe. Dass ich zeitweilig für ihn zur Mutter geworden bin, die therapeutische Beziehung also ihren Zweck erfüllt, berührt ihn mit der Empfindung, etwas daran sei nicht recht. Dann wagt er die Frage, was hier und jetzt zwischen uns ist. Erleichtert, sein Erleben ausgesprochen (und die *Übertragung* damit entzaubert) zu haben, stellt er fest, dass ein Vertrauen gewachsen ist. Die Abhängigkeit eines Kindes vom Wohlwollen der Mutter weicht einem Mitgestalten der gemeinsamen Beziehung.

Das bin ich

Ein Jahr später kommt Herr W. wieder in die Tagesklinik und zur Musiktherapie. Über Musik wird Freude zugänglich, verbunden mit Ruhe und Kraft. Er findet anhand der Klänge lebendige Bilder für sein Erleben: Nachtigallen stehen für zartes, melodiös Inneres; ein Bär soll sich ordentlich bemerkbar machen, statt „verhungert“ zu brummen. Schließlich meint Herr W.: „I sag’ alleweil, der Bär, dabei bin des ja i.“ Die neue Sicht seiner selbst entwickelt sich weiter. Geduld taucht auf im Sinne einer Haltung, die einzunehmen guttut. Einmal bitte ich ihn während einem gemeinsamen Spiel im Sinne einer paradoxen Intervention, hin und wieder einen falschen Ton zu spielen:

Nun lacht er, findet das urkomisch, spielt ausgelassen Glissandi und rücksichtslos lustvolle Töne, lacht wieder, kriegt sich kaum ein, juchzt⁷ sogar und lacht weiter.

Dass auch ich mitlache, ändert alles für ihn: Im Gespräch finden wir in einer späteren Einheit heraus, dass er mich als Mensch sieht, seit ich gelacht habe.

⁷ jauchzt.

Singen für die Seele ...

Wiederum zwei Jahre später wird Herr W. mit der Diagnose paranoider Schizophrenie aufgenommen. In der Musiktherapie bietet ihm die Form des Liedes mit Text, Melodie und Metrum Sicherheit. Als Kind hat er Vieles auswendig gelernt, um Defizite beim Lesen zu kompensieren. Nun entdeckt er das Umgehen mit Worten als genuine Begabung, die ihm neue Räume eröffnet. Auf die Melodie des tradierten Liedes „Bruder Jakob“ erklingt eine Selbstvergewisserung:

I kaun reimen, i kaun reimen / wos kaun i nu? wos kaun i nu? / ich kaun a nu singen, des wird mir viel bringen / din din don, din din don.

Als nächstes wünscht er sich „Aber dich gibt’s nur einmal für mich“ der Nielsen Brothers aus den 1960er Jahren. Als das gemeinsame Singen verklungen ist,

sagt Herr W.: „I bezieh’ des eigentlich auf die Seele.“ Wir singen das Lied mit seinem Alternativtext:

Es gibt Millionen von Seelen / in unsrer Stadt, die nach Sehnsucht sich sehnen. / Gut und Geld gibt es viel auf der Welt / aber dich gibt’s nur einmal für mich. / Du meine Seele, du darfst jetzt einmal in Freiheit sein / denn du bist nicht allein / ich werd’ stets bei dir sein ... [Hervorheb.: K. F.]

Offen für eine Zusage, die ihm aus dem Lied entgegen klingt

Herr W. verändert am Originaltext des Schlagers nur einzelne Worte, um seiner eigenen Seele Freiheit und Geborgenheit – Nicht-Alleinsein – zuzusagen. Seine kreative Aneignung des Liedes geht einher mit einer Ich-Leistung, die ihm möglich geworden ist: Bezog er sonst hauptsächlich Negatives auf sich, so ist er nun offen für eine Zusage, die ihm aus dem Lied entgegen klingt. Das oben erwähnte *Containing* bekommt neue Worte.

Die Formulierung der Seelen, die sich nach Sehnsucht sehnen, wird nicht weiter zum Thema. Mir kommt Ignatius’ von Loyola Verständnis von Sehnsucht nach der Sehnsucht als Anfang der Gottsuche (vgl. Lambert 1998, 26) in den Sinn.

... mit den eigenen Worten

Bald lerne ich mehr von Herrn W.s eigenen Worten kennen, als er selbst verfasste Texte mitbringt und fragt, ob es möglich sei, sie zu vertonen. Wir versuchen es mit „Mein Traum“:

Herr W. singt vor, wie er sich die Melodie zu den Worten vorstellt. Die Musiktherapeutin begleitet, schreibt Akkorde und Melodie auf, verweist sich jeweils, ob sie richtig versteht und setzt Herrn W.s Korrekturen um. Als das Lied fertig ist, übt Herr W. es zu singen. Eine Aufnahme wird angefertigt. Beim gemeinsamen Anhören sagt Herr W.: „I hab gar net g’wusst, dass i so a Stimm’ hab!“ – Ja! Und: „sie klingt traurig.“

In weiteren Einheiten widmen wir uns dem zweiten Text: „Mein Leben“

*Mein Herrgott hat mir viel gegeben
nach dem Leben nachzustreben.
Er gibt mir Kraft, er gibt mir Mut
und dieses Zeichen tut uns gut.
Tief in mir ist voller Power
ab und zu ein kalter Schauer.
Der Himmel ist ein Zirkuszelt
beschützt umrundet er die Welt.
Zurück zu meinem Leben
es gibt vieles zu erstreben.
Zum Beispiel: Leben leben.
Wie wird es einmal später sein?
Zufrieden, oder doch allein?
Vieles hab ich schon gesehen
ich werde niemals untergehen
viele Freunde soll ich weisen
stahlhart wird ein weiches Eisen
alles, was ich hab’ im Leben
nach Vernunft und Zukunft streben.*

Wie schon oft staune ich über Herrn W.s religiös geprägte Wortwahl, die seine spirituellen Ressourcen ahnen lässt, und folge seinen Instruktionen, um das Lied aufzuschreiben und zu harmonisieren. Immer differenzierter erklärt er, welche Emotionen einzelne Zeilen ausdrücken sollen. „Tief in mir ist voller Power ...“ spricht von Lebenslust: Die Energiewellen, an die er denkt, sollen von der auf- und absteigenden Melodie mehrmals bewegt werden:

*Tief in mir ist voller Power
voller Power tief in mir
ab und zu ein kalter Schauer
voller Power tief in mir.*

Herr W. lässt mich an seiner Erzählung von sich selbst teilhaben und hält aus, wenn ich nicht verstehe, worum es geht. Dass er mir alles erklären muss, bringt vielleicht ihm selbst Entdeckungen, jedenfalls mehr Vokabeln für komplexe Aussagen:

„Zurück zu meinem Leben‘ – das ist eher mystisch“, sagt Herr W., „weil ich nicht weiß, was kommt.“ Dann ersetzt er „zum Beispiel Leben leben“ durch „sag Ja zu meinem Leben!“ Weiters soll „Wie wird es später einmal sein?“ ängstlich klingen, und „vieles hab’ ich schon gesehen“ hämisch. „Hämisch?“, fragt die Therapeutin überrascht. „Naja, so mehr keck!“, sagt Herr W. und erklärt, die nächste Zeile „ich werde niemals untergehen“ spreche davon, wie man Schlechtes mit Lustigem vertauschen könne. Er merkt: „das ‚niemals‘ sollten wir öfter singen.“ Die Musik für die Passage wird so verändert, dass es sich dreimal ausgeht. „Vieles hab ich schon gesehen‘ – das klingt eigentlich zornig“, findet Herr W. nun: Die Zeile weist darauf hin, was er alles durchgemacht hat.

Raum für die Hoffnung, dass es verschiedene Weisen gibt, mit dem Schweren umzugehen

Herrn W.s Traumata aus der Kindheit werden in diesen Musiktherapie-Einheiten nicht weiter verbal bearbeitet. In der Liedzeile zusammengefasst, stehen sie dennoch als Wirklichkeit da, die dem Zorn als Emotion einen Ort gibt. Zorn, Häme und Keckheit gehören offenbar zusammen bzw. zeigen, wie sich aus dem, was er durchgemacht hat, eine Haltung des Überlebens entwickelt hat. Ohne genauer besprochen zu werden, geben sie einer Hoffnung Raum, dass es verschiedene Weisen gebe, mit dem Schweren umzugehen, und dass von der „Häme“, die ich zuerst nicht verstand, sich eine aggressive Kraft hin zur Keckheit wandeln und so wirklich Lust an die Stelle des „Schlechten“ treten könne. Auch Grenzen kommen in seiner Dichtung zur Sprache – gleichzeitig mit dem Wunsch nach Eingebundensein:

„Viele Freunde soll ich weisen / stahlhart wird ein weiches Eisen‘ – das soll nicht abweisend klingen“, sagt Herr W. fast entschuldigend: Die Freunde dürfen schon kommen, „halt net alleweil!“

– sondern sie sollen ihn dann auch wieder in Ruhe lassen. Sonst ist er überfordert und es geschieht, was er nur zu gut kennt: Er macht sich hart, ist nicht mehr zugänglich und isoliert sich. Er weiß an dieser Stelle im Text nun genau, was er möchte:

„Dass auch Luft bleibt!“

notiere ich als seine Erläuterung zur Zeile

„Alles, was ich hab' im Leben“,

an deren Vertonung wir mehrmals feilen und eine Begleitung herausarbeiten, die erst von Dur nach Moll und dann wieder zurück geht: als öffne die Kadenz einen Raum, in dem genug Atemluft zirkulieren kann. Er hat schließlich gelernt, sich mit seinem Atem zu beruhigen, während er auf sein Herz hört, und sich so mehr inneren Raum erschlossen. Auch um mit Dynamik und Tempo flexibler umzugehen: Er wünscht sich für die nächste, abschließende Zeile

„nach Vernunft und Zukunft streben“: „bei ‚Vernunft‘ sollt' es schneller sein, aber so, dass man auch Stopp sagen kann.“

Ich nehme seinen Wunsch in der Klavierbegleitung auf, indem ich schnelle Akkordzerlegungen wieder zur Ruhe kommen lasse. Herr W. sagt:

„Das hat mir jetzt was aufg'macht.“ Viele Fragen tauchen auf, die er sich dazu stellen kann: „... dass i mi frag', was mach i heut? Wie geht's mir? (etc.)“

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die „sein Leben“ ausmachen, sind spürbar da, sind „sein“, da sie sich in solch konkreten Fragen gleichsam berühren lassen. Er möchte das Wort „Zukunft“ dreimal singen, und wir stellen entsprechend um. Als wir das Lied nun nochmals gemeinsam in voller Länge interpretieren,

singt er das Wort „Zukunft“ beim dritten Mal wie einen Erleichterungsseufzer.

Auch dieses Lied nehmen wir auf. Ich zeige ihm die für ihn gebrannte und beschriftete CD. Er möchte sie aber nicht an sich nehmen.

4.5 War das ich?

Bald darauf wird er stationär aufgenommen. Es ist Sommer, und ich bin einige Wochen nicht im Haus. Einen Monat später ist Herr W. wieder in der Tagesklinik und kommt zur Musiktherapie. Als ich ihn auf seine Lieder anspreche, kann er sich nicht erinnern, sie mit mir geschrieben zu haben. Ich zeige ihm die Texte, spiele ihm seine Melodien vor – er ist erstaunt darüber, was er geschaffen hat, und glaubt mir vielleicht, dass es so ist ... Auch in der Psychotherapie ist ein Anschließen an Bisheriges nicht möglich, erfahre ich im interprofessionellen Team. Wir fragen uns, ob er eine multiple Persönlichkeit habe, deren eine von der anderen nichts weiß.

4.6 Nachklang

Bald ist er wieder stationär aufgenommen. Laut seiner Krankengeschichte tritt in den folgenden Jahren seine Alkoholabhängigkeit, die wohl das Erleben seiner paranoid schizophrenen Erkrankung mildern sollte, zunehmend in den Vordergrund. Wie wichtig Musiktherapie als Raum für Selbsterleben und Ausdruck auch gewesen sein mag – es kommt in der Klinik nicht mehr zu einer Zusammenarbeit.

Ob die Musiktherapie dem Patienten geholfen hat? Vielleicht muss die Frage nach dem Gelingen offenbleiben – für die Musiktherapie und für das Leben.

Vielleicht muss die Frage nach dem Gelingen offen bleiben.

Als ich Herrn W. zu kontaktieren versuchte, um sein Einverständnis zur Veröffentlichung dieses Artikels zu erbitten, erfuhr ich, dass er mittlerweile verstorben ist. Es ist nicht auszuschließen, dass er sich das Leben genommen hat. Halte ich die Protokolle meiner Arbeit mit dem Patienten an die medizinische Dokumentation seiner Klinikaufenthalte, so wirkt es, als sei die Musiktherapie für ihn ein geheimer Garten gewesen, in dem möglich wurde, was weder er noch sonst jemand sich für ihn erwartet hatte. Als Musiktherapeutin durfte ich Zeugin seines Zugangs zur Welt und seiner Hoffnung angesichts vieler Widrigkeiten sein, und dankbare Assistentin seines Ausdrucks davon.

Das Einverständnis des Klienten aus der klinischen Arbeit der Autorin für die Veröffentlichung der pseudonymisierten Fallgeschichte braucht nicht eingeholt werden, da der Klient 2021 verstorben ist. Eine Bestätigung der Ethikkommission der JKU Linz, dass die Veröffentlichung den ethischen Richtlinien entspricht, liegt vor.

Literatur

Buber, Martin (1983) [1923], *Ich und Du*, Heidelberg: L. Schneider, 11. Aufl.

Fuchs, Katharina / Mössler, Karin (2016), *Wie klingt Verändern. Eine qualitative Studie über das Entwickeln eines Fokus in der Musiktherapie*, *Musiktherapeutische Umschau* 37, 2, 251–263.

Fuchs, Thomas (2014), *Verkörperte Emotionen – wie Gefühl und Leib zusammenhängen*, *Psychologische Medizin* 25, 1, 13–20. Online: https://www.researchgate.net/publication/264541202_Verkorperte_Emotionen_Wie_Gefuhl_und_Leib_zusammenhangen [16.02.2024].

Gold, Christian / Mössler, Karin / Grocke, Denise / Heldal, Tor Olaf / Tjemsland, Lars / Aare, Trond / Rittmannsberger, Hans / Stige, Brynjulf / Assmus, Jörg / Rolvsjord, Randi (2013), *Individual music therapy for mental health care clients with low therapy motivation. Multicentre randomised controlled trial*, *Psychotherapy and Psychosomatics* 82, 319–331. DOI: 10.1159/000348452.

Hegi, Fritz (1998), *Übergänge zwischen Sprache und Musik. Die Wirkungskomponenten der Musiktherapie*, Paderborn: Junfermann.

Lambert, Willi (1998) [1991], *Aus Liebe zur Wirklichkeit. Grundworte ignatianischer Spiritualität*, Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 4. Aufl.

Oberegelsbacher, Dorothea (1997), *Musiktherapeutisches Improvisieren als Mittel der Verdeutlichung in der Psychotherapie*, in: Fitzthum, Elena / Oberegelsbacher, Dorothea / Storz, Dorothee (Hg.), *Wiener Beiträge zur Musiktherapie*, Bd. 1, Wien: Edition Präzens, 42–66.

Painadath, Sebastian (2017) [2006], *Erkenne deine göttliche Natur. 55 Meditationen*, Münsterschwarzach: Vier Türme, 3. Aufl.

Schumacher, Karin / Calvet, Claudine / Reimer, Silke (2011), *Das EBQ-Instrument und seine entwicklungspsychologischen Grundlagen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Singles, Donna (2008), *L'homme debout. Le credo de saint Irénée*, Paris : éditions du cerf.

Smetana, Monika (2012), *Die Wiederkehr des Ähnlichen. Zur Bedeutung musikalischer Objekte in der Musiktherapie bei Jugendlichen mit strukturellen Störungen*, Wien: Edition Präzens (*Wiener Beiträge zur Musiktherapie* 10).

Wiesmüller, Edith (2014), *Traumaadaptierte Musiktherapie. Musiktherapie mit Erwachsenen, die an (komplexen) Traumafolgestörungen leiden*, Wiesbaden: Reichert Verlag.

Magdalena Kraler

Hans Bemanns *Stein und Flöte*

Die Zaubermacht des Klangs als Topos zeitgenössischer Naturspiritualität

ABSTRACT 

In Hans Bemanns *Stein und Flöte* (1983) wird Musik als zentrales Medium der Lebensbewältigung und Sinnfindung thematisiert. Wie kein anderer Roman der deutschen Fantasy-Literatur nach 1950 erkundet Bemann hier Wirkweisen von Klang und Musik, sowie deren enge Verflechtung zur Sphäre der Natur. Der Künstlerroman stellt dabei die Lebensgeschichte des Protagonisten Lauscher in den Mittelpunkt, der anhand der Gaben „Stein“ und „Flöte“ allmählich zu vertiefter Natur- und Klangerfahrung – und somit schließlich zu sich selbst – findet. Der Name „Lauscher“ ist Programm – der Protagonist versteht zunehmend, dass es um die leisen Töne geht und darum, durchs Zuhören beziehungsfähiger zu werden. Bemann nimmt Anleihen an romantischer Musikästhetik und Naturphilosophie und versteht die Sphären Musik und Natur immer wieder als Medien, die religiöse Erfahrung ermöglichen. Außerdem erhält die griechische Gottheit Pan (die im Protagonisten Lauscher zunächst oft allzu dionysisch wirkt) besonderes Gewicht und Musik wird mitunter als oberstes Prinzip und kosmisches Phänomen gedeutet. Dieser Artikel reflektiert auf die im Roman dargestellte enge Verknüpfung von Klang und Natur, und zeigt dabei Bemanns romantisch geprägtes Musikverständnis sowie die naturspirituellen Ebenen des Romans auf. Es wird außerdem gefragt, inwiefern der Roman als „religiöse“ Literatur verstanden werden kann und inwieweit der Text als solcher der Leserin Sinn- und Identitätsfindung in die Hand zu geben vermag.

DEUTSCH

Hans Bemann's The Stone and the Flute. The magic of sound as a topos of contemporary nature spirituality

In Hans Bemann's The Stone and the Flute (1983), music is the key to rising to the challenges of life and finding meaning. Unlike any other German fantasy novel post 1950, it explores the power of sound and music, and how they are interwoven with nature. The story tells the life of Lauscher, who receives a "stone" and a "flute" – gifts that slowly guide him towards a deeper connection with nature and sound, and with himself. The protagonist's name "Lauscher" (lit. "Listener") reveals itself to be an instruction to pay close attention to the most silent of sounds and relate through listening. Bemann takes inspiration from Romantic music aesthetics and nature philosophy and describes music and nature as a medium for religious experience. He also invokes the Greek deity Pan (who initially takes a more Dionysian shape within Lauscher) and interprets music as the prime principle and a cosmic phenomenon. This article reflects on the intertwined relationship between sound and nature, highlighting the Romantic dimension of Bemann's understanding of music as well as its leanings towards nature spirituality. Finally, I explore whether the novel can be understood as "religious" literature and whether it can help readers find meaning and identity.

| BIOGRAPHY

Magdalena Kraler promovierte 2022 in Religionswissenschaft und absolvierte zwischen 2005 und 2013 ein Bachelor- und Masterstudium in Musik- und Tanzpädagogik. Ihre langjährige Beschäftigung mit Musik, Tanz und Körpererfahrung reflektiert sie in diversen religionswissenschaftlichen Publikationen. Sie unterrichtet derzeit u. a. am Kolleg für Sozialpädagogik in Graz.

ORCID  0009-0004-0281-4654

E-Mail: magdalena.kraler(at)kolleg-augustinum.at

| KEY WORDS

Hans Bemann; *Stein und Flöte*; Naturspiritualität; alternative Religiosität; Naturerfahrung; Romantisches Musikverständnis; Romantik; Klang; Pan; Lesen

Hans Bemann; The Stone and the Flute; nature spirituality; alternative religiosity; experience of nature; Romantic music aesthetics; Romanticism; sound; Pan; reading

„Weißt du, wenn man so allein unter dem weit ausgespannten Himmel sitzt, dann überkommt einen das Bedürfnis, diesen unendlichen Raum zwischen den Horizonten auszufüllen. Mit Reden ist das nicht zu schaffen. Erstens wirst du verrückt, wenn du anfängst, mit dir selber zu sprechen, und außerdem läßt das gesprochene Wort diese blaue Glocke aus Luft und Dunst, die sich über dir wölbt, zerspringen. Nein, du brauchst etwas weithin Schwingendes, dessen Klang sich in diese Rundung einfügt und sie zum Klingen bringt.“

Der „Sanfte Flöter“,
in *Stein und Flöte* (Bemann 1997, 242)

In einer besonders dichten Phase unseres Studiums der Musik- und Tanzpädagogik kamen wir als Wohn- und Studiengemeinschaft allabendlich zusammen, um uns gegenseitig aus Hans Bemanns Roman *Stein und Flöte* vorzulesen. Die Geschichte war eingängig und umfangreich genug, um auf ihren Fortgang gespannt zu sein, sowie philosophisch anregend, sodass im Anschluss oft lange Gespräche folgten (sofern man ob der späten Stunde nicht bereits eingnickt war). Das Sujet lag uns nahe, hatten wir doch Affinitäten zum Wanderleben des Protagonisten und seiner intensiven Klang-, Welt- und Naturerfahrung.

Text wurde Klang, und Klang wurde zu einem sinnstiftenden Erlebnis.

Das Vorlesen wurde zu einem rituellen Abschluss unseres Tages. Vortragen und Lauschen war gleichermaßen spannend und wie nebenbei erfassen wir den unterschiedlichen Klang unserer Stimmen, die Art, den Text in Rhythmen und Klangfarben zu strukturieren und in der Stimmgebung zu variieren. Kurz: Text wurde Klang, und Klang wurde zu einem sinnstiftenden Erlebnis des Anhörens einer in sich vielseitigen, jedoch kohärenten Geschichte. Nicht zuletzt reflektierten wir im Zuhören die Zaubermacht von Klang – ein zentrales Thema dieser Geschichte, die von Bemann auch als „Märchenroman“ bezeichnet wird. Obwohl das allabendliche Vorlesen mehr als ein Jahrzehnt zurückliegt, blieb für mich die Auseinandersetzung mit dem Stoff, was sich im vorliegenden Artikel niederschlägt. Wenngleich der Roman am Ausgangspunkt dieser Analyse steht, soll hier nicht nur ein literarisches Werk behandelt, sondern auch auf dessen inhärente Themen

Klang und Natur eingegangen werden, die auch als Teil zeitgenössischer alternativer Religiosität gelesen werden können.

Hans Bemann, geboren in Groitzsch bei Leipzig, 1922–2003, war Sohn eines evangelischen Pastors und Enkel eines Kirchenmusikers. Er studierte zunächst Medizin und nach seinem Wehrdienst im Zweiten Weltkrieg Germanistik und Musikwissenschaft in Innsbruck. Er promovierte 1949 mit einer Dissertation über Carl Philipp Emanuel Bach. Musik spielte in seinem Leben eine wesentliche Rolle und er widmete sich täglich morgens, mittags und abends dem Cembalospiegel.¹ Neben seiner Arbeit als Lektor beim Österreichischen Borromäuswerk war er seit den 1960er-Jahren als Autor und, gemeinsam mit seiner Frau Dorothea Bemann, auch als Übersetzer nordischer und britischer Mythen und Geschichten tätig.

Verbindung von Naturerfahrung, Musik und Sinnsuche

Bemann bedient sich in *Stein und Flöte* sowohl antiker als auch romanischer Motive, was für seine philosophische und literarische Versiertheit spricht. In Anlehnung an den griechischen Pan-Syrinx-Mythos und im Topos des Klangs finden sich jedoch auch typische Merkmale zeitgenössischer Naturspiritualität.² Pan wird spätestens im 19. Jahrhundert zu einer wichtigen Gottheit in alternativ-religiösen Strömungen; Naturerfahrung, die sich gerade im Akt des Lauschens intensivieren kann, dient vielen Menschen als Kontemplation. Diese Themen werden zeitgenössisch auch innerhalb einer sogenannten „grünen Religion“ verhandelt, welche nicht konfessionell gebunden ist und ein breites Einzugsgebiet von verschiedenen religiösen Traditionen akkommodiert (vgl. Wüthrich 2023; Taylor 2010). Sie erhält derzeit im Lichte der sich zuspitzenden ökologischen Krise weltweit Zulauf. In den vorrangigen Diskursen rund um Naturspiritualität wird meist auch impliziert, dass Natur „heilig, beseelt, geist- und kraftvoll ist und für die Natur des Menschen Möglichkeiten der heilenden Selbsttranszendierung enthält“ (Wüthrich 2023, 44). Der diesem Beitrag zugrundeliegende Roman gibt ähnliche Deutungsschemata von Natur an die Hand, und Naturspiritualität stellt so eine Diskursebene dar, anhand derer die Inhalte des Romans betrachtet werden können bzw. mit der sich die Lesenden identifizieren mögen.

Stein und Flöte bespielt das Themenfeld Musik wie kein anderer Roman der deutschen Fantasyliteratur nach 1950. Wie zu zeigen sein wird, weist der Roman eine enge Verbindung von Naturerfahrung, Musik und Sinnsuche auf, wobei Musik als allumfassendes ordnendes Prinzip angesehen wird. In

¹ Korrespondenz mit Dr. Hildegund Bemann, Tochter von Hans Bemann [22.09.2023].

² „Naturspiritualität“ bleibt zumindest nach jetzigem Forschungsstand ein schwammiger Begriff. Das liegt u. a. daran, dass „Natur“ nach Dirk Evers (2011) ein „contested concept“ ist und auch der Begriff Spiritualität in mannigfacher Weise verstanden werden kann (vgl. Wüthrich 2023, 44).

dieser Funktion bringt sie den Protagonisten in seiner individuellen Entwicklung voran und repräsentiert eine Ebene des Seins, die selbst im Tod nicht verklingt und Orientierung bringt.

Als ein Roman, der in einer fiktiven vormodernen Welt angesiedelt ist, wird *Stein und Flöte* auf mehr als 800 Seiten in „Drei Büchern“ erzählt. Der Text hat Vorbilder im Genre des romantischen Entwicklungs- oder Bildungsromans (vgl. Maennersdoerfer 1994, 207), wobei Sabine Icha überzeugend argumentiert, dass Bildung hier vor allem „Selbstfindung“ ist (Icha 2008, 125–126). Man könnte im Anschluss an romantische Prosa, in deren Erzähltradition Bemanns Werk wohl steht, auch von einem „Künstlerroman“ sprechen, wobei es im romantischen Verständnis zum einen um die Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit geht (in oft spannungsreicher Auseinandersetzung mit der Gesellschaft), zum anderen aber auch um die literarische Erkundung der eigenen Innenwelt (vgl. Kremer 1997, 120–121).

Eine vormoderne fiktive Parallelwelt und der Rückgriff auf griechisch-römische Mythen

Insgesamt wird der Roman der Gattung der deutschen Fantasy-Literatur zugeordnet. Die vormoderne fiktive Parallelwelt sowie der Rückgriff auf griechisch-römische Mythen sind für das Genre typisch (vgl. Ackermann 1994, 59; Frings 2010, 159). Jedoch ist der Protagonist Lauscher keine durchwegs moralisch integre Heldenfigur, wie sie normalerweise in einschlägiger Fantasy-Literatur gezeichnet wird (vgl. Icha 2008, 106). Vielmehr handelt es sich um eine Person, die oft orientierungslos, unsicher und emotional unreif ist sowie voller Fragen und unerfüllter Wünsche steckt – jemand, mit dem sich also der Durchschnittsmensch durchaus identifizieren kann. Lauscher ist ein Suchender, der auf vielen Irrwegen langsam zu sich selbst kommt, wobei das „Zu-sich-selbst-Kommen“ nie ganz abgeschlossen ist. *Stein und Flöte* wurde ins Englische, Französische, Italienische und sogar ins Koreanische übertragen und zählt zu einem der erfolgreichsten deutschen Fantasy-Romane (vgl. Icha 2008, 85).

Eine breitere literatur-, musik-, und religionswissenschaftliche Analyse ist dem Roman, dessen Erscheinungsjahr sich gerade zum vierzigsten Mal jährte, bislang dennoch verwehrt geblieben. Dieser Beitrag soll dem, ergänzend zu Maennersdoerfer (1994) und Icha (2008), Abhilfe schaffen, wobei das Augenmerk der Analyse auf den Motiven „Klang“ und „Natur“ liegt sowie auf einer religionswissenschaftlichen Perspektive, die naturspirituelle Potenziale, die im Roman zu finden sind, aufzeigen soll. Dabei wird

hier auf die Natur- und Musikphilosophie Bemanns und ihre romantischen Vorläufer eingegangen, wobei vor allem Konzepte der literarischen Frühromantik, die sich um etwa 1800 herausbilden, für ihn prägend zu sein scheinen. In einer weiteren Reflexion darauf stelle ich Überlegungen an, inwieweit Bemanns Roman als religiöse Literatur gedeutet werden kann; weiters, wie die genannten Themen die Rezeption des Romans einfärben und eine gewisse Leserschaft anziehen bzw. beeinflussen; und schließlich, in welcher Weise das Lesen des Romans Identitätsbildung, Sinnfindung und bestimmte (religiöse) Praktiken anstiften kann.

1 Inhaltlicher Abriss und musikalische Topoi in *Stein und Flöte*

In *Stein und Flöte* (1983)³ erzählt Bemann die Lebensgeschichte von Lauscher, der in seinen Jugendjahren zwei besondere Gaben erhält: Stein und Flöte.⁴ Im Ersten Buch wird Lauscher ein besonderer Stein geschenkt, der blau-, grün- und lilafarben leuchtet und eine wohlige Wärme ausstrahlt, sobald sich etwas Licht in ihm spiegelt. Wenn ihn Lauscher in die Hand nimmt, überkommt ihn ein überwältigendes Gefühl der Geborgenheit und es scheint ihm, als blicke er in ein Augenpaar, das in ebendiesen Farben leuchtet. Die vom Stein ausgehende friedliche Atmosphäre breitet sich wellenartig in und um ihn aus, sodass sie auch für andere spürbar wird. Nach Erhalt seines Steines zieht Lauscher einige Jahre mit einem stummen Flötenspieler herum. Dabei wächst sein Liedgut beträchtlich und er übt sich (zumindest ein wenig) in der Kunst des Lauschens. Zu Beginn des Zweiten Buchs erhält er dann die silberne Flöte seines Großvaters, auf der es sich nahezu wie von selbst spielt. Ihr Klang ist dazu imstande, die Gemüter der Menschen zum Guten zu bewegen, wenn man sie richtig spielt. Wie sich später herausstellt, stammen beide Gaben ursprünglich von einem unscheinbaren alten Steinsucher, der meist in den Bergen anzutreffen ist und an Schlüsselstellen des Buches unvermittelt auftaucht. Am unteren Rand der Flöte sind folgende Worte eingraviert: „Lausche dem Klang, folge dem Ton, doch übst du Zwang, bringt mein Gesang dir bösen Lohn“ (Bemann 1997, 202).

Im Laufe des Zweiten Buches wird Lauscher zum allseits bekannten „Träger des Steins“ und „Flöter“. Besonders in diesem, und auch schon im Ersten Buch missachtet Lauscher allzu oft die warnenden Worte, die auf der Flöte zu lesen sind, und versucht, den Zuhörenden seinen Willen aufzuzwingen. Die Musik der Flöte wirkt in solchen Situationen äußerst dionysisch: Sie

³ Ich zitiere aus der Weitbrecht Sonderausgabe von 1997.

⁴ Der Text birgt eine Vielzahl von Handlungssträngen. Ausführliche Inhaltsangaben finden sich in der hervorragenden Arbeit von Icha (2008).

fährt den Menschen in die Glieder, umschmeichelt sie, lenkt ihre Gedanken und während Bilder aufsteigen, werden ihre Meinungen durch Lauschers Willen nahezu unmerklich geformt. Oft werden daraufhin Entscheidungen getroffen, die zu einer dramatischen Wende im Buch führen, denn die Menschen verkommen im Bann der Flöte nicht selten zu Marionetten. Hin-gegen hat Lauschers Großvater, den man auch den „Sanften Flöter“ nennt, das Instrument als wahrhaft weiser Vermittler zwischen zwei Streitenden eingesetzt, sodass alle Beteiligten seine Weisheit und Freundlichkeit lobten. Wenig überraschend kommt der wiederholte Machtmissbrauch Lauscher spätestens im Dritten Buch teuer zu stehen.

Durch einen Zauber gebunden, wird er darin zum Faun. Er ist halb Mensch, halb Tier und muss sich damit abfinden, dass er mit seinen Bocksfüßen unter Menschen für Angst und Schrecken sorgt. Immerzu im Wald lebend (er hat nun panische Angst vor offenen Feldern) und in Höhlen bei den Ziegen überwinternd kann Lauscher nun auch die Sprache der Tiere verstehen – und hat darüber seine eigene menschliche Vergangenheit vergessen. Seine Flöte hat er verloren; ja, er erinnert sich auch vorerst nicht daran, je ein Flöter gewesen zu sein. Der Stein ist ihm jedoch geblieben und er wird von den Tieren nun „Steinauge“ genannt. Es ist für Lauscher erneut eine Zeit des Lernens angebrochen, in der er sich langsam seiner Fehler bewusst wird und als zurückgezogener Wald-Faun seine Lektionen lernt. Einer verschwommenen Ahnung folgend baut er sich eine Flöte aus Weidenröhren – eine Syrinx nach Pans Vorbild – auf der er sich langsam einiger Melodien erinnert. Sein Feind bleibt zunächst das Falkenmädchen, das ihm Bocksfüße gezaubert hat und hinter seinem Stein her ist.

Als Sinnbild des Grauens über vormals begangene Fehler und seiner Depression verwandelt sich Steinauge ganz in Stein. Doch in dieser Zeit wird seine Fähigkeit, die eigene Innenwelt zu ergründen, vollkommen. Er taucht in seine Lebensgeschichte neu ein und verarbeitet diese, indem er Schlüsselerlebnisse, einer nicht-chronologischen inneren Ordnung folgend, erneut durchlebt und verarbeitet. In dieser Zeit lernt er wieder von dem (an sich bereits verstorbenen) Sanften Flöter. Nachdem er insgesamt beinahe zwölf Jahre als Faun verbringt, erhält er schließlich von Arnilukka, deren Augen er von Anfang an im Stein erkannt hatte, seine Flöte zurück. In der Begegnung mit ihr wird er zunächst wieder zum Faun aus Fleisch und Blut und dann ganz zum Menschen. Seine panische Angst vor offenen Feldern bleibt, was ihm ein gemeinsames Leben mit Arnilukka verwehrt, die es ihrerseits nicht erträgt, sich im Wald aufzuhalten.

Lauschers Lebensgeschichte ist geprägt vom tiefen Fall des zunächst erfolgreichen und im wahrsten Sinne „begabten“ Flöters, der durch seine eigene Verblendung andere kraft der Musik hinters Licht führt. Die Musik ist ein Medium, das ihm zum einen dient, das sich jedoch auch gemäß der Gesinnung des Ausübenden formen lässt. Nur seine innere Reifung bewirkt, dass ihm dies schließlich nicht zum Verhängnis wird.

Eine Melodie, die niemals aufhört

Seinen Lebensabend verbringt er damit, Flöten zu bauen und einige wenige Schüler auszubilden. Fast nebenbei und ohne es zu merken, wird Lauscher selbst zum Lehrer, zum Meister der Flötenkunst. Seine bisherigen Erfahrungen haben ihn Bescheidenheit und Demut gelehrt, eine fruchtbare Basis für Lauschers zunehmende Selbstergründung und eine behutsamere Beteiligung am äußeren Geschehen. Er ahnt nun auch, dass es eine Melodie gibt, die niemals aufhört und in die er einzutauchen vermag, wenn er den Rat der Flöte befolgt – lausche dem Klang, folge dem Ton.

2 Musik als Weg der Reifung – Musikverständnis nach Romantischen Vorbildern

Lauscher durchwandert in diesem Künstlerroman verschiedene Stufen der Reifung, die in seinem Musikverständnis abgebildet werden. Bevor er jedoch sein Eigenes entwickelt, muss der Protagonist beim Sanften Flöter in die Lehre gehen. Im Ersten Buch ist Lauscher zunächst Zeuge, wie dieser dem stummen Barlo das „Sprechen“ durch die Flöte beibringt – jede innere Regung, jedes innere Bild kann durch Klangfarben, Rhythmen und Melodien erzählt werden (vgl. Bemann 1997, 54–55). Er selbst spielt zu diesem Zeitpunkt eine einfache Holzflöte. Zu Beginn des Zweiten Buches erhält er die silberne Flöte und eine knappe Unterweisung (das Spielen einiger Tonfolgen und Intervalle) durch seinen Großvater (vgl. Bemann 1997, 202; 213). Alles andere werde er durchs genaue Zuhören lernen. Am Ende des Zweiten Buches geht Lauscher nochmal beim „Meister der Töne“ in die Lehre. Dort lernt er Melodien kennen, die nur aus fünf Tönen bestehen und die, einer inneren Gesetzmäßigkeit gehorchend, sich wie von selbst entfalten, den Zuhörenden alles Äußere vergessen lassen und ihn zu „sich selbst führen“ (Bemann 1997, 424). Bezeichnenderweise versteht Lauscher zu diesem Zeitpunkt den Sinn von Musik, die „ohne Zweck“ und

nicht-manipulativ ist, nicht (Bemann 1997, 425). Generell wird das Flötenspiel in allen Teilen des Buchs durch Zuhören und Improvisation erlernt, es scheint keine Notenschrift bekannt zu sein. Obwohl an manchen Stellen auch Liedgut weitergegeben wird, geht es doch oft darum, angemessen auf eine (meist soziale) Situation zu reagieren und aus dem Moment heraus eine passende Melodie zu improvisieren. Die „Sprachlichkeit von Musik“, die das Thema einer der wichtigsten Debatten der Musikästhetik der Frühromantik war (Wiesenfeldt 2022, 51), wird in sozialen Kontexten zum zentralen Mittel der Wirksamkeit des Flötenspiels.

Lernen durch Zuhören und Improvisation

Das Dritte Buch, in dem Lauscher zu Steinauge wird und sich weniger der manipulativen Seite der Musik verschreibt, ist psychologisch, philosophisch und bezüglich des Musikverständnisses das interessanteste. Musizieren in seiner reifen Form ist geben und nehmen, in Kontakt treten, vermitteln und nach Übereinkunft streben. Es vermag die Beteiligten einander näher zu bringen, und wie im Orpheus-Mythos erweicht die Musik, gepaart mit liebevoller Berührung, schließlich auch Steine, was Lauscher am eigenen Leibe erfährt. Während die Bedeutung des eigenen Spiels in den Hintergrund tritt, wird der Protagonist allmählich zu dem, der er immer schon war – ein „Lauscher“. Schließlich schenkt er die silberne Flöte seinem Meisterschüler. Er bemerkt, dass sein „Leben wie ein abgebrauchtes, verwaschenes Hemd [wurde]. Nur sein Gehör hatte sich seit dem Tage, an dem er seine Flöte hergeschenkt hatte, auf eine für ihn selbst erstaunliche Weise geschärft“ (Bemann 1997, 765).

Sein Lauschen bezieht auch andere Sinneskanäle mit ein und wird (möglicherweise erneut in Anklängen an die Romantik) zur Synästhesie, die einen „holistischen“ Musikbegriff zulässt (vgl. Schafer 1975, 8; 149–156). So wird für den Faun der „harzig-würzige Geruch“ zum Sinnbild für seine Sehnsucht nach Umarmung und Liebkosung; Berührung ist lebensspendend; das Sehen der pulsierenden Farben des Steins verspricht Wärme und Vertrauen. All dies weckt seine Erinnerungen, die wiederum eingewebt sind in Melodien, die er gehört, gelernt und selbst gespielt hat. Wie oben gezeigt wurde, geschieht musikalische Reifung nicht ohne vorherige psychologische Läuterung durch Rückzug und Innenschau. Tatsächlich gewinnt die Figur Steinauge etwas Eremitenhaftes. Was sich zunächst als Strafe ausnimmt (Bocksfüße, Verlust beinahe jeglicher Erinnerung und Habe), ist Lauschers Chance. In den Reifejahren wird die Flöte auch dazu verwendet,

eine Palette verschiedenster Emotionen in den Zuhörenden zu erwecken. So geht es nun darum, „auf welche Weise man einen Zornigen zur Besinnung bringen oder einem Ängstlichen Mut zuflöten kann“ (Bemann 1997, 718), wobei hier Musik, erneut im romantischen Sinne, als „Herzenssprache“, die das Innerste ausdrückt und erreicht, gedeutet werden kann (De la Motte-Haber 2000, 41).

Annäherung an die Natur durch das Lauschen

Der Protagonist nähert sich im Laufe des Romans durchs Lauschen auch der Natur immer weiter an. Anleihen an die Verschränkung von Musik und Natur finden sich schon früh im Buch, wenn etwa der Sanfte Flöter mit der Amsel, einen Dreiklang flötend, kommuniziert und sie auch als Botin entsendet (vgl. Bemann 1997, 34; 197–198). Der Sanfte Flöter „spricht“ sozusagen sowohl die Sprache der Menschen als auch die der Natur, wobei deutlich wird, dass Musik das verbindende Glied zwischen beiden Sphären ist. Die Musik verbindet gewissermaßen auch „Erde“ und „Himmel“, und es klingt hier die antike Vorstellung der Sphärenharmonie an. Bereits als junger Schafhirt konnte der Sanfte Flöter spüren,

„wie der Klang [seiner] Flöte den Horizont leise erbeben ließ. Die Glocke fing an zu summen, und dieses Summen schwoll an und stieg empor zum Scheitel des Himmels, bis es als dröhnender Akkord [sein] Bewußtsein ausfüllte“ (Bemann 1997, 243).

Wie schon seinem Großvater gelingt es Lauscher schließlich, als erfahrener Flöter mit seiner Umgebung in Resonanz zu sein und einen einzigen Ton zu einem „bebenden Klang“ anwachsen zu lassen, der „den ganzen Talkessel zu füllen schien“ (Bemann 1997, 726).

Mithilfe des Steinsuchers und des Sanften Flöters, der ihm in einer Vision begegnet, taucht Lauscher schließlich in seiner Todesstunde in die „vollkommene Melodie“ (Bemann 1997, 764; 817–818) ein, die sich als transzendente Wirklichkeit entpuppt. In seiner Funktion als Überbringer von zentralen Gaben und Botschaften ist der Steinsucher eine Schlüsselfigur. In Anklängen an romantische Motive ist er auch Kündler des Transzendenten, das mitunter auch in Lauschers Unterbewusstsein eindringt. Das Hinabsteigen ins Bergwerk (vgl. Bemann 1997, 771–774), das der Steinsucher Lauscher ermöglicht, galt in der Romantik als ein Symbol der Selbstergründung (das Unbewusste, die Vergangenheit, die psychische Innenwelt) (vgl. Kremer 1997, 73). Dem Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schel-

ling (1775–1854) zu Folge ist die Kunst, aber insbesondere die Musik zur Selbstergründung – in welcher es sowohl „Übersinnliches“ als auch „Unbewusstes“ zu finden gibt – besonders gut geeignet (vgl. Wiesenfeldt 2022, 12).⁵ Gepaart mit dem Motiv der Suche nach der „vollkommenen Melodie“, die Lauscher in seltenen Momenten und schließlich im Tod erfüllt sieht, wohnt der Selbstergründung jedoch auch eine transzendente Ebene inne.

Eine stark von der literarischen Frühromantik geprägte Musikphilosophie

Musik als Sprache der Natur ist ein wichtiger romantischer Topos, den der romantische Poet E. T. A. Hoffmann (1776–1822) in enger Anlehnung an den Arzt und Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1860) thematisiert (vgl. Barkhoff 2009, 74). Das naturnahe Medium habe dabei die Fähigkeit, Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Transzendenz auszudrücken, eine Fähigkeit aber, der die „Auffindung des vollkommensten Tons“ (Barkhoff 2009, 74) zugrunde liegt. Dieser Ton sei „desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist“ (Hoffmann, zit. nach Barkhoff 2009, 74). Naturmusik ist weiters Residuum der Sphärenharmonie, die wiederum dazu dient, den Menschen (erneut) in Rapport mit dem Naturganzen zu setzen (vgl. Barkhoff 2009, 75). Es ist der inneren Struktur von *Stein und Flöte* inhärent, der Musik ein solches Resonanzphänomen abzurufen, sowohl als Medium der Transzendenz als auch der Kontaktaufnahme zur Natur. Bei manchen Autoren der Romantik (wie etwa E. T. A. Hoffmann) wird Musik sogar als allgegenwärtiges kosmisches Phänomen, ja oberstes Prinzip verstanden, das schöpferische und ordnende Kraft hat (vgl. Schafer 1975, 157). Bei Bemann ist diese metaphysische Form von Musik ebenso sehr präsent.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass hier eine Musikphilosophie vorliegt, die wohl stark von der literarischen Frühromantik geprägt ist, in der die wechselseitige Beziehung von Sprache, Natur und Musik intensiv diskutiert wurde. Bei Bemann wird Musik als „beziehungsorientiert“ verstanden; im Sinne der Sprachlichkeit von Musik wird sie als Medium der Kommunikation und in ihrer emotionalen Kapazität als „Herzessprache“ genutzt. Doch nicht nur die menschliche Kommunikation wird vertieft, sondern sie erschließt auch die Sphäre der Natur (Verbindung zu Tieren; zur „Kuppel“ des Himmels). Letztlich dient sie aber der Selbstergründung, deren Gelingen sich in der vertieften Kontaktaufnahme zu sich selbst sowie zum menschlichen Umfeld und zur Natur spiegelt. Leben wird dann (von Klang) erfüllt und der Protagonist handelt und erlebt Welt aus seiner

⁵ „Kunstwerke können das Übersinnliche versinnlichen, sie können zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein vermitteln“ (Wiesenfeldt 2022, 12).

Mitte heraus. Die „*transcendental musical force* [transzendente Kraft der Musik; M. K.]“ (Schafer 1975, 158) zeigt sich somit auch in der Suchbewegung und allmählichen Verwandlung des Protagonisten. Bei der Fülle an romantischen Motiven soll erwähnt werden (wie unten noch besprochen wird), dass so manche Wurzeln des alternativ-religiösen Milieus in der Romantik liegen; im Umkehrschluss kann die These aufgestellt werden, dass auch die Suchbewegungen der romantischen Prosa – etwa der Topos der Identitätsbildung des Genies im Lichte der Kunst – religiöse Züge aufweisen.

3 *Stein und Flöte* und seine (romantischen) Vorläufer

Die zwei wichtigsten magischen Attribute – Stein und Flöte – repräsentieren zentrale Themenkreise des Romans, „Natur“ und „Musik“, wobei Verflechtungen zwischen beiden, die durch das „und“ im Titel angedeutet werden, häufig zu finden sind. Im Folgenden werden weitere Anleihen von *Stein und Flöte* an romantische Motive diskutiert, wenn sich Bemann unter anderem der Rezeption von antiken Mythen und des großen Kanons von Volksdichtung inklusive der Gattung der Märchen bedient. Immer wieder erzählt er in *Stein und Flöte* kurze, längere oder wiederkehrende Binnengeschichten, die weniger eigene Handlungsstränge sind als Anleihen an „Volksmärchen“, Sprüche, Lieder und Balladen, die innerhalb dieser Erzählwelt „tradiert“ werden (vgl. Icha 2008, 88). Nach Kremer ist die Rehabilitation und das Wiederaufleben des Mythos ein wichtiges Motiv romantischer Prosa (indem sie die aufklärerische Abgrenzung vom Mythos als prärationale Erzählung kritisch reflektiert), wobei Erzählungen, Märchen und Träume – oft in zyklischer Form angeordnet – die Erzählung strukturieren (vgl. Kremer 1997, 91; 126). Eine ausführliche Analyse würde den Rahmen sprengen, doch ein paar ausgewählte Hinweise in Bezug auf die Kernelemente „Stein“ und „Flöte“ dürften hier sinnvoll sein, um diesen zentralen Motiven noch konkreter nachzuspüren.

Rehabilitation und Wiederaufleben des Mythos in der romantischen Prosa

In Bemanns Roman, der in vormodernen Landschaften und Gesellschaften angesiedelt ist, nehmen meditative Naturschilderungen relativ viel Platz ein (vgl. Maennersdoerfer 1994, 210). Der Stein repräsentiert nicht nur die Sphäre der Natur, sondern auch Lauschers umfassende Suche, bei

der ihm das magisch-animierte Tier- und Pflanzenreich immer wieder hilfreich zur Seite steht. Auch dies ähnelt den frühromantischen Feenmärchen, die um 1800 besonders beliebt waren (vgl. Petzoldt 2002, 107; 114). Die Bedeutung des Steins erinnert an das berühmte romantische Motiv der blauen Blume, die Novalis in dem exemplarischen Roman der Frühromantik, *Heinrich von Ofterdingen* (1800/01), als Inbegriff der romantischen Suche beschwört. Je länger Heinrich die Blume betrachtet, umso deutlicher tritt ein Gesicht hervor:

„Die Blätter wurden glänzender und schmiegteten sich an den wachsenden Stängel, die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte“ (Novalis 2007, 13).⁶

Auch Lauscher sieht im Stein Arnilukkas Augen, die ihn anblicken (vgl. Bemann 1997, 32; 279).

In Bezug auf die Bedeutung der Flöte lohnt es sich ebenso, deutschsprachige Erzähltraditionen nach Äquivalenten zu durchforsten. Da ist zum Beispiel das Märchen zu nennen, in dem ein Junge als Lohn für seine Barmherzigkeit eine Flöte (oder Geige) erhält, die jedem, der sie hört, in die Glieder fährt und ihn zum Tanzen zwingt (vgl. Petzoldt 2002, 112). Bekannt ist auch die Geschichte vom Rattenfänger von Hameln, die deutlich auf die manipulative Seite der Musik hindeutet.⁷ Elemente von Bemanns Roman erinnern durchaus an das Libretto der Oper *Die Zauberflöte* von 1791, das zwar von Emanuel Schikaneder geschrieben, aber auf einen älteren Entwurf von Christoph M. Wielands *Lulu oder die Zauberflöte* von 1789 zurückgeht – welcher den Stoff wiederum von J. A. Liebeskind entlehnte (vgl. Petzoldt 2002, 107). Es steht außer Frage, dass der Musikwissenschaftler Bemann den Stoff von Mozarts berühmter Oper kannte.⁸

In der ursprünglichen Erzählung bekommt der Prinz Lulu, neben einem Ring, mithilfe dessen er sich in jede beliebige Gestalt verwandeln kann, von einer Fee eine Flöte zu seinem Schutz geschenkt. Wohlgermerkt überreicht sie ihm diese mit den Worten: „Sie hat die Kraft, eines jeden Hörers Liebe zu gewinnen und alle Leidenschaften, die der Spieler verlangt, zu erregen oder zu besänftigen“ (zit. nach Petzoldt 2002, 113). Im Libretto der *Zauberflöte* heißt es leicht abgewandelt: „Hiermit kannst du allmächtig handeln, der Menschen Leidenschaft verwandeln“ (zit. nach Petzoldt 2002, 113). Dass Lauschers Flöte mit ähnlichen Worten überreicht bzw. diese in der Flöte eingraviert wurden, ist bereits erwähnt worden. Wenn Bemann also das Motiv der Zauberflöte weiterspannt,⁹ so ist das Grundmotiv der Zau-

⁶ Über Novalis' (Friedrich von Hardenberg) Leiden an der „Entzauberung“ der Welt und zu seiner Vision der Vereinigung von Ästhetik, Poesie und Religion vgl. Safranski 2021, 129–132.

⁷ Für weitere Beispiele vgl. Kreusch-Jacob 2001.

⁸ Es ist auch erwähnenswert, dass E. T. A. Hoffmann eine relativ einflussreiche Diskussion anstieß, ob Mozart nicht als „Romantiker“ zu bezeichnen sei (vgl. Wiesenfeldt 2022, 216–233).

⁹ Die inhaltlichen Überschneidungen zwischen *Stein und Flöte* und der *Zauberflöte* sind auf die Handlungsstränge bezogen ansonsten marginal.

bermacht der Musik und ihrer „übernatürlichen Herkunft“ doch viel älter (Petzoldt 2002, 112).

In der wiederkehrenden Bedeutung der Flöte als zaubermächtiges Instrument spiegelt sich wohl die Tatsache, dass sie – ob längs oder quer geblasen – eines der ältesten Musikinstrumente des Menschen ist. Vielleicht kann ihr bloß durch diese Tatsache schon eine gewisse Besonderheit nachgesagt werden. Die leichte Spielbarkeit von Knochen, Holz-, und Schilfrohren veranlassten Menschen schon früh, auf sehr einfach gebauten Flöten zu musizieren;¹⁰ ihr weithin reichender Klang diente oft Hirten zur Kommunikation.

Der bocksfüßige Pan verbindet die Sphären der Musik und der Natur.

Obwohl Artefakte dieser Art bedeutend älter sind als die antike griechische Kultur, erzählt auch der Mythos des bocksfüßigen und gehörnten Gottes Pan von der Bedeutung der Flöte als einfaches, leicht zu bauendes Hirteninstrument. Nach Ovids *Metamorphosen* verwandelt sich die Nymphe Syrinx auf der Flucht vor Pan, dessen Liebe sie verschmäht, in ein Schilfrohr (*Metamorphosen* 1, 702; vgl. Roscher 1902, 1356; 14,67). Als der schnaubende Atem des Pan durch das Schilfrohr streicht, erkennt er den ausdrucksvollen Klang des Rohres und schneidet daraus eine sogenannte Panflöte, oder „Syrinx“.¹¹ Wie angedeutet, nimmt Bemann direkt Anleihen an diesem Motiv, allerdings deutlicher an der römischen Adaption der Erzählung, die von einem Faun und der Nymphe Marica berichtet (vgl. Bemann 1997, 650–651). Schon der Sanfte Flöter war ursprünglich wie Pan ein Schafhirte, der sich selbst eine Weidenflöte schnitzte (vgl. Bemann 1997, 242). Sein Enkel Lauscher wird zum Faun, der mit den „Birkenmädchen“ bei der Quelle tanzt (vgl. Bemann 1997, 660–661).

Pan als Motiv, das im Roman als Blaupause durchschimmert, verbindet die Sphären der Musik und der Natur. Er steht in enger Verbindung mit den Hainen und Bergen Arkadiens, dem sogenannten „Pan-Land“, wo seine ältesten und wichtigsten Kultstätten liegen (vgl. Roscher 1902, 1349). Er repräsentiert das Offene, Weite, Wilde und Ungestüme und kann sogar als „Verkörperung der Natur selbst“ gedeutet werden (Heimerl 2022, 110). Spätestens seit der Romantik war Pan mit seinem wichtigsten Attribut, der Flöte, ein beliebtes Motiv in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, im deutsch-, aber auch im englischsprachigen Raum (vgl. Adami 2000; Soar 2021). Auch wichtige Vertreter:innen esoterischer Strömungen haben sich

¹⁰ So wird zum Beispiel die sogenannte „Neandertal-Flöte“, die in der slowenischen Höhle Divje Babe gefunden wurde und aus einem Oberschenkelknochen des Höhlenbären geschnitzt wurde, auf ein Alter von 50.000 bis 60.000 Jahren geschätzt (vgl. Turk 2014). Sie ist derzeit das älteste erhaltene Musikinstrument der Welt.

¹¹ Für eine ausführliche Diskussion zu den unterschiedlichen Attributen, Herkunftsorten und Mythen, die mit Pan verbunden sind, vgl. Roscher 1902, 1347–1481. Der Pan-Syrinx-Mythos ist heute einer der bekanntesten, jedoch diente er ursprünglich lediglich dazu, die Assoziation zu Pan mit der Flöte zu erklären. Es gibt zahlreiche andere Mythen, die Pan u. a. als Geliebten, Musiker, Jäger oder Mond-Anbeter darstellen (vgl. Roscher 1902, 1347–1481; Adami 2000, 11–18).

in den letzten 120 Jahren häufig auf Pan bezogen, darunter am bekanntesten Aleister Crowley in seiner „Hymn to Pan“ (1919).

Es soll nun im letzten Abschnitt darauf eingegangen werden, wie das bisher Gesagte mit der allgemeinen Rezeption von Fantasy-Romanen, der sinnstiftenden Funktion des Lesens und bestimmten Ausprägungen zeitgenössischer Naturspiritualität in Beziehung gesetzt werden kann.

4 Das Lesen von Fantasy-Literatur als sinnstiftendes Tun

Im Folgenden wird zunächst auf die Ebene der Rezeption von Fantasy-Romanen und ihre Überschneidung mit alternativ-religiösen Strömungen eingegangen. Daraufhin wird gefragt, inwieweit Bemanns Roman als religiöser Text gedeutet werden und eine sinnstiftende Lektüre für religiös Suchende sein kann. Diese werden in Bezug auf den Roman als Menschen verstanden, die an Selbstergründung durch Naturerfahrung und deren philosophischer und religiöser Reflexion interessiert sind, also „naturspirituell“ im weiteren Sinn; sowie als solche, die (durchaus im romantischen Sinne) Musik und die philosophisch-religiöse Reflexion darauf als Weg der Identitätsfindung sehen. Im Allgemeinen wird Bemanns Text Menschen erreichen, die sich zum einen für Fantasy-Literatur interessieren, zum anderen aber auch für eine Sinnsuche, die ihre Antworten vor allem aus den Themenkreisen Natur und Musik/Kunst bezieht.

Der Grund für den Erfolg der Fantasy-Literatur, der seit den 1970er Jahren zu verzeichnen ist, wird oft als Antwort auf die „Entzauberung“ der Welt, die angeblich seit der Aufklärung zugange ist und von Max Weber und anderen beschrieben wurde, gesehen. Besonders im 20. und 21. Jahrhundert scheint die Zunahme an Komplexität und Technisierung des Alltags überbordend zu sein. An die Seite des Glaubens an den „Fortschritt“, der im 19. Jahrhundert sehr verbreitet war (vgl. Höllinger/Tripold 2012, 43), stellt sich nun auch eine diesbezügliche Skepsis; von Anfang an war jedoch die Moderne sowohl von Rationalisierung und Technisierung als auch der Kritik daran gekennzeichnet. Viele Menschen erreicht innerhalb dieses Spannungsfelds ein Gefühl, „fortschrittsmüde“ und erschöpft zu sein vom „Wirtschaftswachstum“, den zu leistenden Aufgaben eines fordernden Arbeitsalltags und einer gefühlten „Entfremdung“ von der Natur.

Fantasy-Literatur bietet häufig simplere Weltgebäude, zumindest in dem Sinne, dass sie technikferne und „ursprünglich“ strukturierte Gesellschaften und Landschaften beschreibt. Die Skepsis der Fantasy-Rezipient:innen

gegenüber Technisierung und Rationalität schlägt sich in einer Sehnsucht nach einer magischen, mythologischen, überzeitlichen und von Sinn erfüllten Welt nieder. Dies sind, nach Stephan Frings, „Wirklichkeitsauffassungen, denen das wissenschaftliche Weltbild den Kampf angesagt hat“ (Frings 2010, 157). Er konstatiert weiters:

„In keinem anderen Genre manifestiert sich das Bedürfnis, das mythische Denken wieder salonfähig zu machen, in solcher Klarheit und in einem solchen Ausmaß wie in der Fantasy-Literatur“ (Frings 2010, 157–158).

Fantasy stellt hier gewissermaßen eine Besonderheit dar, weil sie Welten konstruiert, in denen Schlüsselmomente kreiert werden, aus deren Decodierung wiederum Sinn, Kohärenz und „magische“ Fügungen abgeleitet werden können. In der sinnstiftenden Deutung von Symbolsystemen nähern sich Literatur und Musik bis zu einem gewissen Grad dem Transzendenz repräsentierenden religiösen Bereich an, da sich auch das religiöse Denken hauptsächlich in Symbolsystemen und deren sinnstiftender Deutung artikuliert (vgl. Frings 2010, 156).

In der sinnstiftenden Deutung von Symbolsystemen nähern sich Literatur und Musik der Transzendenz an.

Die Rolle der alternativen Religiosität, die sich im deutschsprachigen Raum seit dem späten 18. Jahrhundert abseits von den etablierten Religionen entwickelt, hat zeitgenössisch eine ähnliche gesellschaftliche Funktion wie die der Fantasy-Literatur. Folgt man George Lukács Theorie der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ oder Peter L. Bergers These des „metaphysischen Heimatverlusts“, die aus den weltanschaulichen Bewegungen der Moderne entspringen, ist es nicht verwunderlich, dass alternativ-religiöse Strömungen ein ähnliches Bedürfnis erfüllen wie Fantasy-Literatur (vgl. Frings 2010, 170). Die Wurzeln des holistischen Milieus liegen zumindest teilweise in der Romantik, die sich schon früh gegen die sogenannte Entzauberung der Welt wehrte und auf die Rehabilitation des Mythos abzielte (vgl. Tripold 2012; Höllinger/Tripold 2012, 43–49; Safranski 2021, 129–130). Hier soll die Schnittstelle dieser beiden Aspekte, Fantasy-Literatur und alternativ-religiöse Bewegung, betrachtet werden, wobei das Lesen eines Fantasy-Romans als sinnstiftendes Tun oder spirituelle Handlung verstanden werden kann. Dabei steht aber nicht notwendigerweise nur das Eintauchen in eine verzauberte Welt im Vordergrund, sondern das Reflektieren über philosophische, lebenspraktische und identitätsstiftende

Fragen. Wie Karl Baier (2011) erläutert, kann Lesen (gerade von religiöser Literatur) therapeutische sowie sinnstiftende und spirituelle Dimensionen haben. Eine solche Art zu lesen ist nach Friedhelm Munzel, einem Vertreter der Bibliotherapie, ferner „ganzheitlich“, weil sie versucht, den Menschen in Körper, Geist und Seele anzusprechen (vgl. Baier 2011, 269). Was aber, wenn wir *Stein und Flöte* überhaupt als „religiöse“ Literatur deuten würden?

Es spricht einiges dafür. Erstens ist der Text voll Anspielungen auf die Naturgottheit Pan, die Natur und Musik in Personalunion repräsentiert. Musik wird aber meistens weit unpersönlicher oder vielleicht besser, überpersönlich verstanden, als allumfassendes kosmologisches Prinzip, das leitet, ordnet und über den Tod hinaus gegenwärtig ist. Sie ist (wie Pan selbst) oft dionysisch mitreißend, andererseits aber regt der Akt des Lauschens zur Kontemplation an. Die Persönlichkeit des Protagonisten entwickelt sich letztlich durch ebendieses Lauschen, das mit Innenschau und psychologischer Läuterung einhergeht. Mit anderen Worten, die „universale Poetik“ (Icha 2008, 124; 127) des Romans wird aus dem Motiv des Lauschens abgeleitet und erhält eine religiöse Dimension und Funktion. Lauschers „Reise zu sich selbst“, das Fragen nach Sinn, Orientierung und sozialer wie ontologischer Zugehörigkeit, ist ständig im Werden begriffen. Diese Suche ist auch, neben der allumfassenden Bedeutung von Musik, die wichtigste philosophisch-religiöse Schablone des Textes. *Stein und Flöte* entfachen sie immer wieder aufs Neue, sind Gabe und Herausforderung in einem. Doch trotz vieler Sinnkrisen ist selbst im Leben nach dem Tod Weiterentwicklung möglich. Beinahe paradoxerweise gibt gerade diese Suchbewegung Lauscher – und den Lesenden – Sinnfindung in die Hand.

Sinnfindung gerade in der Suchbewegung

In Bezug auf das lesende Subjekt vollzieht sich „Sinnfindung“ in der aktiven Deutungstätigkeit des Lesens. Wie Florian Huber in einer Studie zu Lesen und Identitätsbildung herausarbeitet, ist es das partizipatorische Element des Lesens, das durch ständige Vervollständigung Sinn aus dem Rezipierten gewinnt (vgl. Huber 2008, 54). Lesen ist als „konstruktiver und interpretativer Prozess“ zu verstehen und die Konstruktion bzw. Deutung, die generiert wird, ist von den individuellen Identitätsthemen abhängig (Huber 2008, 54–55). Da wir in Bezug auf unseren Lebensentwurf (die Vergangenheit, die anvisierte Zukunft, Problemanalyse und -lösung etc.) in gewisser Weise immer in eine narrative Tätigkeit bzw. in die eigene

„Biografie als Sinnstruktur“ (Huber 2008, 34–35) eingebettet sind, ist das Lesen als ko-kreativer Akt Spiegel unserer eigenen Narration (vgl. Huber 2008, 38).¹²

In *Stein und Flöte* lässt die Verflechtung der Handlungsstränge, die sich kaleidoskopisch anordnet und immer wieder auf überraschende Weise neu verwebt und ergänzt wird (vgl. Maennersdoerfer 1994, 208; 210), den Text in der Tat „biografisch“ erscheinen. Die zyklische Form des Romans beinhaltet viele mythische und märchenhaften Binnenerzählungen; sie ermöglicht Wiedererkennen (Decodierung) und in ihrer Geschlossenheit Sinnstiftung.¹³ In der Decodierung der rezipierten Inhalte ergibt sich eine „Lektüre des eigenen Selbst“ (Kremer 1997, 82), eine Bewegung des Lesens, in der die Lesenden sich zunehmend selbst zu erkennen vermögen.

Lesen und Vorlesen als rituelle Handlung

Es erübrigt sich beinahe zu sagen, dass diese Art, eine Geschichte zu rezipieren, keine institutionalisierte Form der Religion darstellt. Wohl aber können daraus, etwa durch gegenseitiges Vorlesen oder durch Gespräche über den Text, wie eingangs erwähnt, kleine Communities erwachsen, wobei das Lesen und Vorlesen eine Art rituelle Handlung sein kann. Die Auseinandersetzung mit Natur und Musik setzt ein Interesse der Lesenden für diese Themen voraus. Der Roman stößt aber auch Reflexionen darauf an, die zu einer weiterführenden philosophisch-spirituellen Suche werden können. Vielleicht gelingt daraufhin etwa die Vertiefung der eigenen Naturverbundenheit oder der Akt des Lauschens als kontemplative Alltagsbewältigung, soziale Interaktion sowie Umwelt- und Naturbegegnung. Ferner sollen Musikpraktiken erwähnt werden, die womöglich durch diesen Stoff inspiriert werden können, wie etwa das sogenannte „Tönen“ oder auch „Mantra-Singen“, das in alternativ-religiösen Kreisen verbreitet ist (vgl. Hauser 2018). Im Sinne des Imperativs „Lausche dem Klang, folge dem Ton!“ ermöglicht dies, in sich selbst und die eigenen Klangräume hinein zu lauschen und mit der Innen- und Umwelt in „Resonanz“ zu sein. Diese Formen der Selbsterfahrung mit oder ohne Musikinstrument werden oft als somatisch-sinnlich sowie ganzheitlich und heilsam beschrieben (vgl. Hauser 2018, 518; 522–523).

Es bleibt zu fragen, wie sich die Rolle von Hans Bemann in diese Deutung einordnen lässt. Aus einem christlichen Elternhaus stammend ist über seine spätere religiöse Ausrichtung nichts bekannt. Gemessen an dem ausgewählten Stoff und seiner Behandlung sind ihm jedoch die Suchbe-

¹² „Seelisches und Literarisches sind in den Geschichten, die wir leben, untrennbar miteinander verbunden. Demnach sagt der Umgang mit literarischen Texten auch etwas über die Konstruktion unserer persönlichen Geschichten aus.“ (Huber 2008, 55)

¹³ Zu „offenen“ und „geschlossenen“ Narrationsformen vgl. Huber 2008, 65–72. Fantasy-Literatur ist meist eine geschlossene Narrationsform und dadurch gekennzeichnet, dass über Widersprüche hinweg auf eindeutige Sinnstrukturen verwiesen wird; sie wird deshalb auch oft zur Realitätsbewältigung herangezogen (vgl. Huber 2008, 67). *Stein und Flöte* ist durch die kontinuierliche Suchbewegung, die kein klares Ende findet, jedoch nicht eindeutig der geschlossenen Narration zuzuordnen.

wegungen, die auf ein religiöses Leben im Allgemeinen zutreffen mögen, vertraut.¹⁴ Der Musikwissenschaftler war zweifelsohne mit romantischer Musikästhetik vertraut. Die Frage, ob er bewusst intendierte, diese Konzepte als religiöse Schablone zu verwenden, muss jedoch an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

5 Schluss – Die Welt zum Klingen bringen

In der vorliegenden Analyse ging es nicht nur darum zu zeigen, dass Bemanns *Stein und Flöte* äußerst anschlussfähig an romantische Musikdiskurse und Musikästhetik ist und die Art und Weise, mit der Natur in Kontakt zu treten, bestimmte Formen von romantischer Naturfrömmigkeit repräsentiert. Doch tatsächlich macht gerade dies den Text fruchtbar für die Themen Identitätsstiftung, Selbstergründung und Selbstfindung. Dies wird durch die „universelle“ Sprache des Klangs angestoßen. Wie anhand mehrerer Beispiele gezeigt wurde, erhält Musik hier tatsächlich eine allumfassende, ja religiöse Dimension. Wir finden Anklänge an die griechische Mythologie, wobei die Rolle des musikalischen Gottes Pan zentral ist. Musik ist allumfassendes göttliches Prinzip, das leitet, ordnet und über den Tod hinaus wirksam bleibt. Sie ist sowohl dionysisch als auch kontemplativ und regt in dieser Ambivalenz zu Entwicklung an. Ganz im Sinne romantischer Künstlerromane ermöglicht diese Kunstform Innenschau durch „Lauschen“ sowie allmähliche Selbstfindung mit religiösen Dimensionen. Auf der Ebene der Rezeption ist die aktive Beteiligung und Vervollständigung, die dem Prozess des Lesens inhärent ist, Teil der identitätsstiftenden Funktion. Doch auch die Inhalte selbst regen Praktiken der Naturbegegnung, Klangwahrnehmung und Selbstfindung an.

Eine „klingende Welt“ hat Hans Bemann allemal erschaffen. Gewissermaßen stellt das Motiv des „Die-Welt-zum-Klingen-Bringens“ (vgl. die eingangs zitierte Szene) eine Essenz des Musikmachens, ja vielleicht die höchste Form musikalischer Reifung dar. Wie der Sanfte Flöter andeutet, wäre dies durch „Reden“ nicht zu erreichen, vielmehr braucht es dazu die universelle Sprache der Musik. Im Verbinden von Himmel und Erde durch Klang ist das Lauschen zentral – und dieser Höhepunkt musikalischen Gelingens ist vielleicht auch Ausdruck einer Suche nach Ganzheit und Verbundenheit. Es meint, durch die Musik mit sich selbst in Kontakt zu sein und zugleich das eigene Sein zu öffnen, sodass das Selbst sich einschwingen kann in einen größeren Kosmos.

¹⁴ Zum Verhältnis von Autorschaft, Stoff und Religiosität vgl. Frenschkowski 2007, 33–34.

Literatur

Ackermann, Erich (1994), Von Mythischen Figuren und Zauberdingen. Die Wurzeln der Phantastik in der Antike, in: Le Blanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hg.), *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*, Regensburg: Erich Röth, 59–84.

Adami, Martina (2000), *Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck: Institut für Germanistik.

Baier, Karl (2011), Lesen als spirituelle Praxis in der Gegenwartskultur, in: Hödl, Hans Gerald / Futterknecht, Veronica (Hg.), *Religionen nach der Säkularisierung. Festschrift für Johann Figl zum 65. Geburtstag*, Wien: Lit, 243–278.

Barkhoff, Jürgen (2009), Romantische Naturphilosophie, in: Kremer, Detlef (Hg.), E. T. A. Hoffmann. *Leben – Werk – Wirkung*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 71–75.

Bemann, Hans (1997) [1983], *Stein und Flöte. Und das ist noch nicht alles. Ein Märchenroman*, Stuttgart/Wien et al.: Weitbrecht Sonderausgabe.

De la Motte-Haber, Helga (2000), *Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik*, Laaber: Laaber Verlag.

Evers, Dirk (2011), Gott und Natur in christlicher Perspektive. Der Naturbegriff als „essentially contested concept“, *Theologische Zeitschrift* 67, 326–349.

Frenschkowski, Marco (2007), Phantastik und Religion. Anmerkungen zu ihrem Verhältnis, in Le Blanc, Thomas / Twrsnick, Bettina (Hg.), *Götterwelten. Phantastik und Religion. Tagungsband 2006*, Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar, 31–46.

Frings, Stephan (2010), *Alte Götter, neue Welten. Religion und Magie in der deutschsprachigen Fantasy-Literatur*, Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar.

Hauser, Beatrix (2018), Following the Transcultural Circulation of Bodily Practices. Modern Yoga and the Corporeality of Mantras, in: Baier, Karl / Preisendanz, Karin / Maas, Philipp, *Yoga in Transformation. Historical and Contemporary Perspectives*, Göttingen: V&R unipress, 505–528.

Heimerl, Theresia (2022), Der Wald als Ort von Religion und Kunst, in: Klein, Eva / Koiner, Gabriele / Pichler, Christina (Hg.), *Die Natur als transdisziplinäres Phänomen im Kontext der Kulturwissenschaften*, Graz: Graz University Library Publishing, 109–120.

Höllinger, Franz / Tripold, Thomas (2012), *Ganzheitliches Leben. Das holistische Milieu zwischen neuer Spiritualität und postmoderner Wellness-Kultur*, Bielefeld: transcript.

Huber, Florian (2008), *Durch Lesen sich selbst verstehen. Zum Verhältnis von Literatur und Identitätsbildung*, Bielefeld: transcript.

Icha, Sabine (2008), Von Kriegern, Hexen und magischen Zauberdingen. Wolfgang Hohlbein und Hans Bemann. *Studien zur Fantasy im deutschsprachigen Raum*, Diplomarbeit Univ. Wien.

Kremer, Detlef (1997), *Prosa der Romantik*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Kreusch-Jacob, Dorothee (2001), *Glöckchen, Trommel, Zaubergeige. Musikmärchen aus aller Welt*, Mainz et al.: Schott.

Maennersdoerfer, Maria Christa (1994), Dem Sanften Flöter Lauschen. Zu Hans Bemanns „Stein und Flöte“, in: Le Blanc, Thomas / Solms, Wilhelm (Hg.), *Phantastische Welten. Märchen, Mythen, Fantasy*, Regensburg: Erich Röth, 207–216.

- Novalis (2007), Heinrich von Ofterdingen. Mit einem Kommentar von Andrea Neuhaus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Petzoldt, Leander (2002), L'Opera Come Fiaba. Die Zauberflöte, eine Märchenoper?, in: ders., Tradition im Wandel. Studien zur Volkskultur und Volksdichtung, Oxford/Wien et al.: Peter Lang, 107–118.
- Roscher, Wilhelm Heinrich (1902), Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie. Dritter Band, erste Abteilung, Leipzig: B. G. Teubner.
- Safranski, Rüdiger (2021) [2007], Romantik, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 8. Aufl.
- Schafer, Murray (1975), E. T. A. Hoffmann and Music, Toronto: University of Toronto Press.
- Soar, Katy (2021), The Cult of Pan in Nineteenth-Century Literature, in: Bloom, Clive (Hg.), The Palgrave Handbook of Steam Age Gothic, Cham: Palgrave Macmillan, 573–594.
- Taylor, Bron (2010), Dark Green Religion. Nature Spirituality and the Planetary Future, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Tripold, Thomas (2012), Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte, Bielefeld: transcript.
- Turk, Ivan (2014), Divje babe I – Upper pleistocene palaeolithic site in Slovenia, Part II: Archaeology, Ljubljana: Inštitut za arheologijo ZRC Sazu.
- Wiesenfeldt, Christiane (2022), Die Anfänge der Romantik in der Musik, Kassel: Bärenreiter.
- Wüthrich, Matthias (2023), Gott in der Schöpfung. Überlegungen zur Rede von Naturspiritualität aus theologischer Perspektive, *Spiritual Care* 12, 1, 44–50.

Fritz Treiber

Laugh at the devil

Black Metal comedies or when devilish music is really funny

ENGLISH

ABSTRACT 

The devil and rock music form a symbiosis in various films. Satanism in music, especially if we look to the second wave of Black Metal, had a resurgence in the late 1980s. The ideas of LaVey's Satanism, such as worldly success and maximizing one's human potential, however, were irrelevant to the proponents of Black Metal in Norway. True Norwegian Black Metal combined a militant, anti-Christian, anti-society attitude. Characteristic elements of Black Metal bands such as corpse paint, provocative artist names, throat singing, and incomprehensible lyrics are often referenced and portrayed in films. The following films addressing this topic were selected for cinematic narrative analysis: POP REDEMPTION (HAPPY METAL, Martin Le Gall, FR 2013), HEVI REISSU (HEAVY TRIP, Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018) and LORD & SCHLUMPF (Sabine Schreiber, DE 2020). With irony, inside jokes and a skillful juxtaposition of contrarian characters, the seriousness, darkness, hatred and nihilism of the Black Metal subculture is turned into entertaining films.

DEUTSCH

Lache über den Teufel. Black Metal-Komödien oder wenn teuflische Musik richtig lustig ist

Der Teufel und die Rockmusik gehen in verschiedenen Filmen eine Symbiose ein. Der Satanismus in der Musik hatte einen neuen Aufschwung Ende der 1980er Jahre erlebt, besonders wenn wir uns die zweite Welle des Black Metal ansehen. Die Ideen von LaVeys Satanismus, etwa weltlicher Erfolg und die Maximierung des eigenen menschlichen Potenzials, waren jedoch irrelevant für die Fans des

Black Metal in Norwegen. Echter norwegischer Black Metal vereinte eine militante antichristliche, antigesellschaftliche Haltung. Charakteristische Elemente von Black Metal-Bands, wie Corpse Paint (Leichen-Makeup), provokante Künstlernamen, Kehlkopfgesang und unverständliche Texte, werden oft in Filmen erwähnt und dargestellt.

Für eine filmische Erzählanalyse ausgewählt wurden: POP REDEMPTION (HAPPY METAL, Martin Le Gall, FR 2013), HEVI REISSU (HEAVY TRIP, Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018) und LORD & SCHLUMPF (Sabine Schreiber, DE 2020). Mit Ironie, Insider-Witzen und einer gekonnten Gegenüberstellung konträrer Charaktere werden in diesen Komödien die Ernsthaftigkeit, die Dunkelheit, der Hass und Nihilismus der Black Metal-Subkultur entzaubert.

BIOGRAPHY

Fritz Treiber studied microbiology and molecular biology. He has been working in scientific communication at the Karl-Franzens-University in Graz since 2008. In addition to his academic work, he has been involved with metal music since the age of 14 and is also a screenwriter and director of independent films.

ORCID  0000-0002-0570-1469

E-Mail: fritz.treiber(at)uni-graz.at

KEY WORDS

Black Metal; trueness; seriousness; darkness; comedy; satanism; rituals; anti-society attitude; corpse paint; POP REDEMPTION; HEVI REISSU; LORD & SCHLUMPF

Black Metal; Wahrhaftigkeit; Ernsthaftigkeit; Dunkelheit; Komödie; Satanismus; Rituale; gesellschaftsfeindliche Haltung; Leichen-Makeup; HAPPY METAL; HEAVY TRIP; LORD & SCHLUMPF

Introduction

Church burnings, murders and paying homage to Satan – some young musicians shocked the Norwegian public as well as the world beyond with Black Metal in the early 90s. By the middle of the decade, this subgenre of Heavy Metal became a global phenomenon. Satanic, violence-glorifying and occult lyrics, musicians dressed up like corpses, bellowing often incomprehensible singing and blast beats shocked not only religious people. It was the music of a fringe group, which had already reached the mainstream of society. And of all things, this style of music and the attitude of the musicians served as the basic inspiration for three European comedies released in cinemas between 2013 and 2020: *POP REDEMPTION* (HAPPY METAL, Martin Le Gall, FR 2013), *HEVI REISSU* (HEAVY TRIP, Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018) and *LORD & SCHLUMPF* (Sabine Schreiber, DE 2020). The phenomenon of Black Metal had previously been featured in several documentaries such as *ONCE UPON A TIME IN NORWAY* (Pål Aasdal, Martin Ledang, NO 2007), *UNTIL THE LIGHT TAKES US* (Aaron Aites, Audrey Ewell, US 2008), *BLACKHEARTS* (Christian Falch, NO 2017), as well as in the feature film *LORDS OF CHAOS* (Jonas Åkerlund, UK/SW 2018), based on a book with the same title. Humor in metal music has been studied in detail by Deena Weinstein (cf. Weinstein 2019). Metal's subculture has always been able to show reverence to the excess and absurdities of their subculture while simultaneously recognizing its comical value (cf. Konecny 2014). According to Weinstein, the most significant way to comprehend the layers of humor in metal is to assess the types of transgressional incongruities with which metal plays. The first of these strategies involves flouting the cultural norms of general society, whereas the second addresses violations of metal subculture itself (cf. Weinstein 2019, 68). Comedies that center on Black Metal as a theme must construct two different types of humor to please two different target groups, members of the metal subculture and people who are neutral towards metal, in order to be maximally effective. The following study is based on a cinematic narrative analysis. The aim is to answer the following questions:

- How is the subculture of Black Metal portrayed based on the protagonists in the films?
- To what extent do the demon invocations or satanic practices mentioned in the films refer to existing doctrines?
- In what way is the seriousness of Black Metal broken by means of irony and humor?

1 How the devil came to Heavy Metal

In order to be able to analyze satanic and occult themes in Black Metal music and films, first the roots of this music genre must be examined more closely. Black Metal is a subgenre of Heavy Metal. This in turn originated in the 1970s and achieved worldwide popularity in the early 1980s. Many Heavy Metal bands of the 70s and early 80s repeatedly mentioned the devil in their songs. A few examples of song lyrics by prominent bands follow here:

Black Sabbath – “N.I.B.:” *“Oh yeah / Now I have you with me under my power / Our love grows stronger now with every hour / Look into my eyes, you’ll see who I am / My name is Lucifer, please take my hand.”* (Black Sabbath 1970, N.I.B.)

Iron Maiden – “The Number of the Beast.” *“In the night, the fires burning bright / The ritual has begun, Satan’s work is done / six six six, the number of the beast / Sacrifice is going on tonight.”* (Iron Maiden 1982, The Number of the Beast)

An alternative offer for young people

The band Black Sabbath is often referred to in musicological publications as the inventor of Heavy Metal. The dark sound came from the specific modification and composition of their instruments. The tritone, the notes of the devil, were used to a greater extent. The lyrics were dedicated to dark themes, influenced by horror films, 19th century romantic literature and a certain dose of social criticism (cf. Conte 2000, 8). It represented an alternative offer for young people who did not relate to hippie music, disco, psychedelic rock or folk. The appearance and behavior of the musicians at their concerts completed the image, which led to success, as evidenced in record sales (cf. Rensen 2009). The official Iron Maiden biography by Mike Stark also examines the genesis of the album *The Number of the Beast* and band founder Steve Harris comments on the allegations of Satanism against the band after the album release:

“Basically, this song is about a dream. It’s not about Devil worship. They completely got the wrong end of the stick. They obviously hadn’t read the lyrics. They just wanted to believe all that rubbish about us being Satanists.” (Wall 2004, 228)

Active Satanism cannot be linked to the band members to this day. However, this together with critical echoes in the media and protests by Christian groups gained them attention. From an evangelical perspective, Heavy Metal fans are an easy prey for Satan, as they are separated from the flock. The satanic music paves the way even faster.

2 Black Metal – the devil’s favorite sound?

The genre name comes from the band Venom’s second album titled *Black Metal* (Neat Records) released in 1982. Anti-Christian and satanic lyrics and symbolism characterized this band. However, there were also bands in other countries that focused on the same subject. Besides Venom, there are other bands that belong to the first wave of Black Metal. In Denmark, this was the band Mercyful Fate, with their debut album *Melissa* (Roadrunner Records) released in 1983. The Swedish band Bathory named themselves after the legendary Hungarian blood countess, who is said to have bathed in virgin blood to preserve her youth. They released their first album called *Bathory* (Tyfon Records) in 1984. Celtic Frost from Switzerland released their first album titled *To Mega Therion* (Noise Records) in 1985. The band was able to get HR Giger to create the cover design (cf. Mork 2009). Here are two examples of lyrics from bands that are considered to be part of the first wave of Black Metal:

Mercyful Fate – “The Oath:” “...Satan, Leviathan, Baal, Lucifer / I will kiss the goat / I swear to give my mind / My body and soul unreservedly / To the furtherance of our Lord Satan’s designs.” (Mercyful Fate 1984, The Oath)

Venom – “Possessed:” “Look at me Satan’s child / Born of evil, thus defiled / Brought to life through Satanic birth.” (Venom 1985, Possessed)

The entire spectrum of devilish iconography

The central foundation that first wave bands laid for the genre was a textual focus on the devil. Depictions of hell, black masses, apocalyptic devastation, ritual murders, direct description of a monstrous Satan – the entire spectrum of devilish iconography that had become established in rock music in the previous decades was used (cf. Trummer 2011, 225). The lyrics matched the music and the sales figures were also more than satisfactory.

Especially in the Christian counselling literature of the 1980s, there are many warnings against rock music or Heavy Metal. Here are some examples of the presumed effects of the music:

“Many groups are apparently of the opinion that satanic overtones appeal to the audience and thus promote sales of records and concerts. For some of these bands, this meant more or less joking and playing with the occult, but for other bands, there was bloody seriousness behind it.” (Bäumer 1987, 79; transl. F. T.)

Better sales figures were not accepted as an earthly justification for the use of occult or satanic lyrics. Bäumer further explains:

“Satan doesn’t care who beats the advertising drum for him. It is irrelevant whether a band propagates occult things out of conviction or just for fun – in both cases people are seduced.” (Bäumer 1987, 89; transl. F. T.)

Again and again, young people or readers of advice literature are warned to stay away from this music:

“With horror one has to realize again and again that sooner or later he takes every hand that stretches out towards him [Satan] in a steel grip and does not let go again.” (Bäumer 1987, 90; transl. F. T.)

It is important to note that Ulrich Bäumer’s work *Wir wollen nur deine Seele* is not a scientific discussion of rock music and the occult. However, it is a rich source of quotes from rock musicians who mentioned the devil or the occult in some way in connection with their music. Moreover, it was unfortunately used by Christian zealots as the standard work to argue against rock and metal music until the late 90s.

3 Second wave of Black Metal - the pure doctrine?

In the mid-80s, death metal began to replace thrash metal as the most aggressive genre of Heavy Metal. Due to the professionalization of this sub-genre, its music spread globally while also attracting increasingly critical voices from within the metal community. Jon “Metalion” Kristiansen, who has been a journalist and supporter in the Norwegian Black Metal scene since the beginning, wrote about this in an article in *Slayer Mag*:

“The last few years we have been infected with trendy, shitty Death Metal bands and all sudden Death Metal was normal and so called Death Metal bands started to sing about normal things [...] So the real meaning was lost.” (Kristiansen 2011, 221)

Øystein Aarseth “Euronymous” the founder of the band Mayhem, owner of the Helvete record shop and part of the Black Circle commented on this development as follows:

“If a band cultivates and worships death, then it’s death metal, no matter what kind of metal it is. [...] And by saying ‘cultivating death’ I don’t think about thinking it’s funny or being into gore. I’m thinking about being able to kill just because they hate life.” (Patterson 2013, 151)

For some bands, it was important to set themselves musically apart from commercialized and ideologically watered-down death metal. Lucrative record deals and worldwide concert tours, like those of the death metal band Morbid Angel, were seen as a betrayal of the underground by many young musicians in Norway. Therefore, they chose bands of the first wave of Black Metal as role models. Bands like Venom and Bathory became points of reference whose basically tongue-in-cheek lyrics about devil worship and murder and manslaughter were now taken deadly seriously (cf. Trummer 2011, 249).

Basically tongue-in-cheek lyrics were now taken deadly seriously.

Musically, the “finger moving technique” when playing the guitar was used by the band Bathory on their albums (*Blood, Fire, Death & Under the Sign of the Black Mark*). This technique was adopted by many second wave Black Metal bands (cf. Walch 2018, 125). Screams and guttural singing, which conveyed barely intelligible words, were also an important musical stylistic device. The double bass led to the so-called blast beat, which was supposed to be reminiscent of the sound of machine gun fire. The poor recording quality of the productions, self-drawn band logos, and simple, sometimes even black-and-white cover images were a sign of quality for true Norwegian Black Metal far from any commercialization. Ideologically too, people turned to Satanism but rather in the form of militant anti-Christianity and not in the form of a compact doctrine such as that developed by Anton Szandor LaVey.

In addition to the musical innovations, other factors contributed to the spread of the second wave of Black Metal beyond the borders of Norway. Singer Per Yngve Ohlin “Dead” of the band Mayhem in 1991 died by suicide by shooting himself in the head with a shotgun (cf. Sanches et. al. 2022). His bandmate and founding member of Euronymous took photos of his corpse, which years later became the cover artwork for the record *Dawn of the Black Hearts* (Warmaster Records) (recorded 1990, published 1995). From May 1992, there was a significant increase in church arson in Norway. Among 60 church fires, one third could be attributed to the Black Metal scene. In August 1992, Bard Eithun “Faust”, who was a member of the band Emperor, murdered a homosexual man with a knife. In August 1993, Kristian Vikernes “Varg” or “Count Grishnackh” stabbed his bandmate and head of the Norwegian Black Metal scene Øystein Aarseth “Euronymous”. These real-life deeds created a basic myth that subsequent Black Metal bands have always referred to (cf. Grünwald 2018, 58).

Another factor that contributed to the successful spread of the second wave of Black Metal were the musicians’ and fans’ excellent English skills, thanks to the good education system in Norway, which made it easy to connect with the international scene. In addition, most of the musicians came from middle-class households and were thus able to leverage a certain financial freedom to pursue their hobby or vocation (cf. Trummer 2011, 251). The best-known bands from this period are Mayhem (1984), Dark Throne (1986), Immortal (1990), Satyricon (1990), Burzum – the one-man band of Varg Vikernes – (1991), Emperor (1991) and Gorgoroth (1992) (cf. Moberg 2012). Nordic Black Metal spread all over the world during the 90s and also found musical imitators in different countries. Many adopted the stylistic devices in music, appearance and clothing. The philosophy behind it partly fell by the wayside as the social circumstances were different in other countries and the Nordic brand of metal-subculture (cf. Hjelm/Kahn-Harris/LeVine 2011) was not necessarily suitable there.

A reaction to Nordic secular, social and democratic Protestantism

In the current research literature, the causes for the emergence of the Black Metal subculture in Norway are described as follows: In Norway, Black Metal values were a form of opposition to the churches and the complacent and bourgeois values of the establishment (cf. Soderlind/Drydendall 2009). After World War II, the Nordic states were transformed into democratic welfare states. People from the working class became religious, indiffer-

ent middle-class consumers (cf. Hjelm et al. 2009). Satanism, perceived as a social problem, was a reaction to Nordic secular, social and democratic Protestantism (cf. Zuckermann 2008).

4 Black Metal Comedies

An extensive search in the International Movie Data Base yielded three comedies that thematically addressed Black Metal subculture, which serve as the basis for a cinematic narrative analysis.

- The film *POP REDEMPTION (HAPPY METAL)* was released in 219 cinemas in France in 2013. It remained in the program for a maximum of two weeks before disappearing again. With 88,444 ticket sales, the film was a commercial loss (cf. Hamard 2013; Allocine 2013). The film reviews were mixed. An innocent freak joke spoils its potential (cf. Cinema.de 2013) to be a quietly told story that successfully intersperses humor with a few moments of profound seriousness (cf. Kino.de 2014). The film had no ratings on the film rating portal rottentomatoes.com.¹
- With a production budget of around 3.8 million dollars, *HEVI REISSU (HEAVY TRIP; A BAND CALLED IMPALED RECTUM)* was one of the most expensive Finnish comedies ever produced. Grossing only 65,215 euros (cinema tickets + DVD sales), the film was also a financial flop (cf. Nash Information Services 2020), even though it won several awards at smaller film festivals. The film reviews were very positive (cf. Young 2018; Donato 2018) and on rottentomatoes.com Heavy Metal fans already describe it as a cult classic with a score of 94% (based on 32 reviews) (cf. Rotten Tomatoes 2018). The music magazine *Metal.de* saw *HEVI REISSU* first and foremost as a good parody of the metal scene, which would be fun to watch for any metal fan who could laugh at themselves. Even serious topics such as the lack of prospects for young people in rural Finland are dealt with humorously (cf. Carni 2018).
- The film *LORD & SCHLUMPF – THE LONG WAY TO WACKEN*, started as a YouTube project in 2016 with short, high-quality episodes about the two protagonists published every few months. Following the positive feedback from users, a feature film was produced, which contained the first six episodes along with a further six. The film only

¹ Rotten Tomatoes is an American review aggregation website for film and television.

sold 2,910 cinema tickets (cf. Filmportal.de 2020). Nevertheless, the clips on YouTube, where the film was divided into 12 episodes, garnered an impressive audience with a total of 1,507,028 views. The most-watched episode has 354,211 views (cf. seldom told666, YouTube 2016), while the least-watched episode has 41,740 views (cf. seldom told666, YouTube 2022). The main criticism it received was to do with the fact that a YouTube short series had been compiled into a film. What works splendidly as individual episodes on the Internet, unfortunately, is all too quickly consumed in one go. *LORD & SCHLUMPF* works much better as a daily dose of humor online than on the big screen (cf. Straub 2020).

5 Evil men or outsiders

In the movie *LORD & SCHLUMPF*, singer Lord Belphegor Cthulu and lead guitarist Schlumpfi found the two-man band *Excrementus diaboli*. They play black Bavarian splatter metal. Their lyrics, according to an interview on a local TV station, are about blood, carnage, flesh and death, citing the bands Hellhammer, Celtic Frost, Bathory and Black Sabbath as their musical influences. Lord also mentions they are members of the holy church of Satan.



Fig.1: Lord sits in the basement of a church, which the church sacristan has officially allowed them to use as a rehearsal room for their band.

Film still, LORD & SCHLUMPF (Sabine Schreiber, DE 2020) 00:09:48

The two main characters are both in their late twenties. Lord is a typical outsider who always paints his face with corpse paint and wears a black cap, a black hoodie and a black leather coat. He always speaks softly, almost with an imploring undertone. Schlumpfi is his best friend, also dressed in all black, wearing skull pants and a black Smurf hat. He represents the nice outsider who is communicative and who is also involved in the community. He is also the secretary of the Catholic rural youth movement. At a local Bavarian beer tent festival and already under the heavy influence of alcohol, both protagonists decide to start a Black Metal band.

In *POP REDEMPTION*, The Dead MaKabés are an unsuccessful Black Metal band from France. Alex, the singer and band leader, is unemployed and takes care of his sick grandmother. Erik gives guitar lessons and lives with his lovers, while JP and Pascal are employed. In this film, the former young outsiders are now in their 30s and, apart from still having long hair, have partially integrated into society. Only Alex continues to pursue his dream of making the band successful and playing major festivals. At a children's birthday party, bassist JP explains that he is busy enough with his wife and children and that just listening to the music would be enough for him. The drummer Pascal admits that he is only in the band because of the others and is also too busy running the Chinese-Vietnamese restaurant he and his wife Yöyu own. Erik, the guitarist, admits that he misses playing solo, as he is a virtuoso and therefore plans to leave the band (cf. *POP REDEMPTION* [Martin Le Gall, FR 2013], 00:07:10).

In the film *HEVI REISSU*, the story centers on four young men around 25-years-old, who are also members of a Black Metal band. The main character, Turo Moilanen, lives in a small village in Finland. He has long hair, wears a black leather jacket and rides an old bicycle everywhere. Turo describes himself and his friends as misfits in a short monologue (cf. *HEVI REISSU* [Juuso Laatio & Jukka Vidgren, FL/NW 2018], 00:11:30).

TURO: The four of us have known each other since childhood. We've always been kind of outsiders, but this music is exactly our thing. Other boys play hockey or chase pussy. We play metal. (*HEVI REISSU* [Juuso Laatio & Jukka Vidgren, FL/NW 2018], 00:04:14)



Fig.2: *Impaled Rectum Band members – Turo, Jynkky, Lotvonen and Pasi alias Xytrax.*

Film still, HEVI REISSU (Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018) 00:41:32

The protagonists in all films are members of a Black Metal band. They live for their music but have no commercial success with it. Of particular note is the fact that all the bands from the different films have the same goal, which also drives the plot – to have their band perform at a major national metal festival such as Northern Damnation, Hellfest or Wacken.

6 Invoking the demons and praising the devil

In order for their band to get invited to Germany's biggest metal festival in Wacken, Lord and Schlumpfi decide to make a pact with the devil. How is the devil, or devil worship, or invocation portrayed in the film? There is no evidence of a deeper connection to the teachings of the Church of Satan in the film *LORD & SCHLUMPF*. Lord says in a television interview that he is a member of the Church of Satan. His subsequent behavior throughout the film and the lack of further reference to this religious community allow for the assumption that the name was only chosen because of the popularity of Satanic ideology, without letting it enter the film in any way.

However, the devil can also be summoned on purpose for a favor, like landing a gig at a big rock festival. The Pentatonicon bought as a study edition in the bookstore is meant to provide the instructions for a summoning and a pact. Here they can find the exact ingredients needed to summon the devil.

LORD: Whosoever desires to conjure up the antichrist requires the whisker of a goat, the foreleg of a deer buck, the excrements of a cat, pork blood, but it must come from a black pig butchered at midnight on the night of full moon, chicken bones, bat meat and the blood from a virgin. (LORD & SCHLUMPF! [Sabine Schreiber DE 2020], 00:11:50)

After Lord and Schlumpfi fail miserably in getting all the ingredients for the ritual, they try to summon the devil with the materials they do have. The incantation sounds good in the film because it is in Latin, but the translation does not make any sense, and at the end of the summoning follow the words: “The pious, light-filled patron Lucifer.” Seconds after the summoning, the owner of a talent agency, Pascal Hoof, knocks on the door and the two let him in. He invites them to come to the next talent competition but cannot cross the pentagram drawn on the floor. This is a hint that Hoof could be the devil.



Fig. 3: *Schlumpfi sitting in the middle of the Pentagram and offering his soul to take while Lord is calling out for Lucifer.*

Film still, *LORD & SCHLUMPF!* (Sabine Schreiber, DE 2020) 00:19:06

Because the two did not have all the ingredients for the incantation, they didn't invoke the devil, but Schintilla. This is a Class III Demon disembodied spirit entity. It possesses a person who fulfils the summoner's commission. The summoner has no control over how this is done. At the end of the film, Schintilla is tricked by Lord and he leaves the demon in the countryside with his four lawyers. Another important scene in this movie is when

they are both called to perform an exorcism on a young woman, in the hope that they will be able to get in touch with the devil and eventually play at the Wacken festival. They want to appease the devil with pepper sausage, chili cheese and chili chocolate, but this has the exact opposite effect. They unintentionally drive the demon out of the young woman's body.

The lead singer of The Dead MaKabés sits in an attic room adorned with a web of doll limbs hanging from the ceiling, a skeleton in a cage, and many skulls and candles. He holds an upside-down cross in his hand and repeatedly moves it in circular movements over the candles.



Fig. 4: Alex, the singer of *The Dead MaKabés* performs an unspecified ritual.

Film still, *POP REDEMPTION* (Martin Le Gall, FR 2013), 00:04:10

ALEX: Death to passion. Death, death, death to everyday life. Death to boredom. death to getting up early. Death to work, family, fatherland. Death to comfort and good intentions. Death to love and through my voice death speaks to you all. (POP REDEMPTION [Martin Le Gall, FR 2013], 00:03:50)

Although this is a comedy, central aspects of Black Metal philosophy are summarized here. It is necessary to contradict all social values. Hate is also a central motif in Black Metal and is briefly discussed in the film.

JP: You can't do that, Alex. We don't hate the world like you do.

ALEX: I don't hate the world, just hate assholes...Satan protects us with his black cloak.

PASCAL: Put Satan somewhere else. I shit on your Satan.

Among The Dead MaKabés, only the singer Alex is familiar with the philosophy of Black Metal and tries to live by its lifestyle. In this film too, a Christian motif – the cloak of the virgin Mary – was attributed to Satan, which is said to have the same protective effect on his disciples. The other band members don't think much of it. As teenagers, they stole two shovelfuls of dirt from the local cemetery, were caught and received a prior conviction for cemetery desecration. The nightclub owner, who died in a tragic accident, is to be buried by the band in the forest. The four band members of The Dead MaKabés stand around the corpse like at a funeral.

ALEX: Hail prince of darkness. In awe we surrender your servants to this nightclub owner.

PASCAL: What rubbish are you talking about. (POP REDEMPTION [Martin Le Gall, FR 2013], 00:22:03)

The nightclub owner is left at the scene and they flee in their tour bus. In the films POP REDEMPTION and LORD & SCHLUMPF, the band's incantation and musical performances are strictly separated. Ritual Black Metal can also be ruled out in the case of the films analyzed (cf. Granholm 2013).

7 Black Metal subculture in films

The so-called corpse paint on their faces, the difficult to understand lyrics and the low quality of the music recordings, and the use of pseudonyms by the musicians are all cornerstones of this subculture. Striking make-up for stage performances was already used by shock rocker Alice Cooper, as well as by the band KISS, to name the most prominent examples. The earliest evidence of the use of black-rimmed eyes and pale cheeks can be found in promotional photos of the Swiss band Hellhammer as early as late 1983, early 1984. Dead, the singer of Mayhem, wanted to look like a corpse and adopted this corpse paint, giving it his personal touch. The musicians' fascination with death and evil is usually cited as the main reason for the corpse-like make-up. The dark sounds are supposed to be visually complemented in a morbid atmospheric way (cf. Trummer 2011, 228). In the current Black Metal scene, corpse paint still represents an important stylistic device for many bands.

This particular use of make-up is intended to intimidate and differentiate but also to appeal to fans. It is an easily recognizable feature of Black Metal



Fig. 5: *Pasi alias Xytrax in his workplace of the local library.*

Film still, *HEVI REISSU* (Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018) 01:07:34

musicians. This particular styling was also used in all three films analyzed. The Dead MaKabés only wear corpse paint when they perform in a nightclub and afterwards when they flee from the nightclub owner. Among the band members of Impaled Rectum, only Pasi/Xytrax wears corpse paint, and he wears it when he is working in the library. The other band members are dressed like Heavy Metal fans of the late eighties. The same goes for Lord, who always wears corpse paint.

To give their band The Dead MaKabés a new lease of life, singer Alex suggests JP, the bassist, should also sing something. He hands him his notebook with the band's lyrics.

JP: 'Your child is a rat that stinks and sweats, I'll cut his legs until the blood spurts.' What is that supposed to be? What is that? 'I give happiness to your offspring, smile back with the blade.'

ALEX: What don't you like about it? I don't know how many years I've been singing this.

JP: You don't understand a word when you sing. (POP REDEMPTION [Martin Le Gall, FR 2013], 00:35:30)

Incomprehensible lyrics or bawled lyrics that are often sung incompletely when compared with the original lyrics in the album booklets are typical for this genre. Black Metal band Gorgoroth has banned their lyrics from being published.

In the film *HEVI REISSU*, the band coincidentally creates a new sound for the band to use while in the local reindeer slaughterhouse. A brutal noise was created due to a blocked bone saw when a knife got stuck in a part of a reindeer body due to carelessness. Pasi, who later calls himself Xytrax, suggests another example how the sound of a Black Metal band can be made even more authentic.

PASI: Did you know that they placed a microphone in a goat's carcass for the regrading? (*HEVI REISSU* [Juuso Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018], 1:02:33)

The pseudonyms that many Black Metal musicians use prevail in this genre of music for a variety of reasons. The guitarist and founding member of Venom calls himself Cronos. The lead singer of the band Mercyful Fate performs as King Diamond. Because the first names of the musicians were often pronounced badly or incorrectly when performing abroad they chose English pseudonyms. Unusual pseudonyms have become an important feature in Black Metal music, like Necrobutcher, Dead, Tormentor or Infernus. Øystein Aarseth, a founding member of Mayhem, chose Euronymous as his stage name because he was inspired by LaVey's *Satanic Bible*. This scripture speaks of a lowly demon called the "Greek Prince of Death". The Greek writer Pausanias mentions this demon in his work *The Description of Greece*: "Eurynomos, said by the Delphian guides to be one of the daimones of Hades, who eats off all the flesh of the corpses, leaving only their bones." (Pausanias 2018, 10.28.7)

8 How humor is created through Black Metal

As a cinematic character, Lord embodies the pure doctrine of Black Metal. This offers the opportunity to deconstruct the seriousness with humor on several levels in the film. The guitarist Schlumpfi is actually a Bavarian folk musician who enjoys making music with Lord but does not get involved with the subculture of Black Metal or even identifies with it. This juxtaposition creates humorous scenes throughout the entire film. Moreover, both characters are never perceived by their surroundings as serious or even fearful Black Metal musicians. The sacristan in the church helps them to draw a pentagram correctly, the saleswoman in the meat store explains to them with a smile that bats are, unfortunately, sold out today. Even the

ritual with which the devil is to be summoned serves as a basis for generating jokes. The ingredients for the ritual are improvised; instead of blood, for example, black pudding is used.

In the movie *POP REDEMPTION*, the character Alex, the band's singer, represents the pure doctrine of Black Metal. He repeatedly tells his bandmates to stay on this path. His three bandmates have long since left the Black Metal subculture behind and only still play together in the band because of Alex. All of Alex's comments about the devil and his potential help or worship are not taken seriously by his bandmates. This ignorance has its own kind of humor. The humorous highlight of the film is how the band hides from the police and disguises themselves as a Beatles cover band to perform at a strawberry festival in the French province. Black Metal themes such as darkness, hatred and nihilism are juxtaposed with bright colors, love and joie de vivre, which amuses the audience immensely.

Juxtapositions and ignorance as a source of humor

In the film *HEVI REISSU*, Pasi/Xytrax takes on the role of the band member with the most knowledge about the subculture of Black Metal and also lives by it. Making music is their main focus. Religious components such as Satan worship or demon summoning do not appear at all in this film. A church representative appears at the drummer's funeral but does not comment on the band or their music. Humor is primarily generated by the reaction of society (village policeman, mayor, folk music singer) to the band or their appearance. Pasi, the librarian of the village, adopts the stage name Xytrax, wears corpse paint on his face, wears forearm pads decorated with large nails and a black fur hat with deer antlers, and appears on a rock at the edge of the forest. This is also where the band's cover photo is to be taken – in wild nature. The natural space (Nordic landscapes with mountains, rivers and forests) is very popular in Black Metal. It represents an unruly and dangerous primal space. This space is free from traces of modern civilization or civilization in general (cf. Grünewald 2018, 60). Further, Xytrax designed the band logo Impaled Rectum, which one of his bandmates mistakenly identifies as Iskender Kebab. The names of Black Metal bands are very often squiggly or abstracted on record covers and difficult for outsiders to recognize. What makes Black Metal terrifying was exposed to ridicule in almost every scene. Among all three films analyzed, *HEVI REISSU* features the most inside jokes for a metal audience.

Conclusion

Black Metal has become part of pop culture in many Scandinavian countries, and is also recognized with national arts awards. The shock caused by the second wave of Black Metal with murders and church arsons seems to long be in the past now. Even the criticism from the ranks of Christian representatives has decreased rapidly. Cornerstones of the Black Metal subculture such as humorlessness as an ideology, media staging strategies such as the creation of an aura of evil and a constant seriousness were used in the films analyzed and deconstructed in different ways to generate humor (cf. Wagenknecht 2012, 158). In summary, it can be said that the Heavy Metal fans are mostly portrayed as harmless outsiders in the films analyzed.

Beneficial effects of Heavy Metal music on wellbeing

Current research suggests that Heavy Metal and its various sub-genres do not have a negative effect on young people or listeners in general. Studies from the 1980s and early 1990s were under a certain social pressure to confirm expected results (cf. Burket et al. 1994). From a scientific point of view, young people form groups of like-minded people who support each other and often find solace in their music, even when they are home alone. There are certain beneficial effects of Heavy Metal music on wellbeing (cf. Quinn/Glaves 2022, 376).

In the film *HEVI REISSU*, the policeman uses traditional prejudices that were also used to blame and insult the 1968 generation. To what extent did these accusations or prejudices apply to young people who listened to Heavy Metal? In the early 1990s, Heavy Metal music and reckless behavior among adolescents was under scientific investigation. A study in the early 1990s showed that both boys and girls who liked Heavy Metal music scored higher in sensation seeking and self-confidence with regard to sexuality and dating. Boys who liked Heavy Metal reported a higher rate and wide range of dangerous behavior, including reckless driving, unprotected sex and drug use. Girls were more prone to shoplifting, vandalism, unsafe sexual behavior and drug use (cf. Steck/Anderson/Boylin 1992). The lyrical themes of Heavy Metal music sometimes depict acts of aggression, violence and misogyny, so researchers have investigated whether exposure to such music might lead to increases in anger, aggressive cognitions, and aggressive/antisocial behaviors. Those who enthusiastically embrace extreme metal music tend to feel empowered and joyful after engaging with this music;

those who do not like this type of music rarely report positive outcomes and are typically left feeling tense, irritated and angry. It should be noted that there are very few people who listen to Black Metal involuntarily or are forced to do so (cf. Olsen/Terry/Thompson 2023).

Metal music has an entertaining character, which also comes to the fore at concerts, but images of death, destruction and suffering are not outside the societal norm in this genre of music. Texts and thoughts on murder and suicide are also included (cf. Baker/Brown 2014). Death and transience also play an important role in the films *HEVI REISSU*, and *POP REDEMPTION*. Alex, the satanist and lead singer of The Dead MaKabés, learns of his grandmother's death and goes to the nearest church, attends mass and sings along to a song in a high, beautiful voice. In the comedy *HEVI REISSU*, the drummer Jynkky dies in a car accident with the tour bus. Pasi gives a speech at the grave of his friend and bandmate. He quotes a song lyric from Black Sabbath.² Some scientific work has shown that open discussions about death in Western societies have greatly decreased. Whether a constant preoccupation with death in lyrics or the contemplation of symbolisms make metal music fans less prone to anxiety disorders and depression compared to other members of society needs to be further explored in detail. On the other hand, a study of 333 metal fans conducted in France found that they had the same or even lower levels of anxiety and depression compared to the general population (cf. Recours/Aussaguel/Trujillo 2009).

Can the devil laugh at the end?

And can the devil laugh at the end? None of the three films pay homage to any form of Satanism like the teachings of Anton Szandor LaVey or Aleister Crowley. The Satanism in *LORD & SCHLUMPF* and *HEVI REISSU* is not based on a fixed concept but is rather fluid in nature. Lord claims to be a member of the Church of Satan but this is not further addressed or portrayed in the film. Satan is supposed to help him play at the Wacken Festival, nothing more. The Satanism that Alex demonstrates to his bandmates can be compared to a reversed Christianity in terms of symbolism and some rituals (cf. Höpflinger 2018). When his grandmother dies, he immediately seeks solace in the nearest church. This is an indication that the character does not really follow Satanism but uses it as a performance device for musical success and as a release in reaction to a world that seems hostile to him. He who laughs last, laughs best – in terms of the three films analyzed, it is not the devil but the audience of metal music fans.

² Black Sabbath – Children of the sea, Vertigo 1980.

References

- Allocine, Cinema (2013), Box Office POP REDEMPTION, <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-213538/box-office/> [04.01.2024].
- Baker, Charley / Brown, Brian (2014), Suicide, Self-Harm and Survival Strategies in Contemporary Heavy Metal Music. A Cultural and Literary Analysis, *J. med Humanit* 37, 1–17.
- Bäumer, Ulrich (1987), *Wir wollen nur deine Seele*, Christliche Literatur-Verbreitung e.V., 5th ed.
- Burket, Roger C. / Myers, Wade C. / Lyles, Bradford W. / Carrera, Frank III (1994), Emotional and behavioral disturbances in adolescents involved in witchcraft and Satanism, *Journal of Adolescence* 17, 41–52.
- Carni, Andrea (2018), HEAVY TRIP – Die Filmkritik zur Metal-Comedy, *Metal.de*, Sept. 19, 2018, <https://www.metal.de/specials/heavy-trip-filmbesprechung-355924/> [04.01.2024].
- Cinema.de (2013), HAPPY METAL – All We need Is Love: Hardrocker landen auf einem Dorffest, <https://www.cinema.de/film/happy-metal-all-we-need-is-love,5935425.html> [04.01.2024].
- Conte, Robert (2000), *Black Sabbath: The Ozzy Osbourne Years*, Studio Chikara.
- Donato, Matt (2018), HEAVY TRIP Is The Wild And Crazy Heavy Metal Comedy You Need In Your Life, *Slashfilm.com*, March 22, 2018, <https://www.slashfilm.com/557010/heavy-trip-review/> [04.01.2024].
- Filmportal.de (2020), LORD & SCHLUMPF – Der lange Weg nach Wacken, https://www.filmportal.de/film/lord-schlumpfi-der-lange-weg-nach-wacken_9f958d860dc34ddb9e51430b3e112124 [04.01.2024].
- Granhölm, Kennet (2013), Ritual Black Metal – Popular Music as Occult Mediation and Practice, *Correspondences* 1.1, 5–33.
- Grünewald, Jan (2018), Männlichkeiten, Räume und Wiederholungen im Black Metal, in: Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nikolaus (eds.), *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, transcript (Studien zur Populärmusik), 49–62.
- Hamard, Jonathan (2013), Julien Doré: le film „POP REDEMPTION“ fait un flop au cinema, *Pure Charts*, Juni 20, 2013, <https://www.chartsinfrance.net/Julien-Dore/news-86507.html> [04.01.2024].
- Hjelm, Titus / Bogdan, Henrik / Dyrendal Asbjorn / Petersen, Jesper A. (2009), Nordic Satanism and Satanism Scares. The Dark Side of the Secular Welfare State, *Social Compass* 56, 4, 515–529.
- Hjelm, Titus / Kahn-Harris, Keith / LeVine, Mark (2011), Heavy metal as controversy and counterculture, *Popular Music History* 5–18.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2018), Ästhetisch, identifikatorisch, normativ: Die Funktion der Rezeption religiöser Codes im Norwegischen Black Metal, in: Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nikolaus (eds.), *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, transcript (Studien zur Populärmusik), 63–86.

Kino.de (2014), HAPPY METAL – All We Need Is Love!, Feb. 6, 2014, <https://www.kino.de/film/happy-metal-all-we-need-is-love-2013/> [04.01.2024].

Konecny, Brandon (2014), Heavy Metal Monsters! Ruductio ad Ridiculum and the 1980s Heavy Metal Horror Cycle, *Film matters* 5, 1, 13–18.

Kristiansen, Jon (2011), *The Slayer Mag Diaries*, edited by Tara Warrior, Bazillion Points, Brooklyn.

Moberg, Marcus (2012), Religion in Popular Music or Popular Music as Religion? A Critical Review of Scholarly Writing on the Place of Religion in Metal Music and Culture, *Popular Music and Society* 35, 1, 113–130.

Mork, Gry (2009), ‘With my Art I am the Fist in the face of God’. On Old School Black Metal, in: Petersen, Jesper Aagaard (ed.), *Contemporary Religious Satanism. A Critical Anthology*, Ashgate, 171–198.

Nash Information Services (2020), HEVI REISSU 2018, The Numbers, [https://www.the-numbers.com/movie/Hevi-reissu-\(Finland\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Hevi-reissu-(Finland)#tab=summary) [04.01.2024].

Olsen, Kirk N. / Terry, Josephine / Thompson, William Forde (2023), Psychosocial risks and benefits of exposure to heavy metal music with aggressive themes. Current theory and evidence, *Current Psychology* 42, 21133–21150.

Patterson, Dayal (2013), *Black Metal – Evolution of the Cult*, Feral House, U.S.

Pausanias (2018), *Description of Greece*, Hansebooks, reprint of the original edition of 1886.

Quinn, Kate / Glaves, Angela (2022), Beneficial effects of heavy metal music on well-being, *BMJ* 376. DOI: 10.1136/bmj.0122.

Recours, Robin / Aussaguel, Francois / Trujillo, Nick (2009), Metal Music and Mental Health in France, *Cult Med Psychiatry* 33, 473–488.

Rensen, Michael (2009), Black Sabbath. Satansbraten wider Willen, *Rock Hard* 271, 46–47.

Rotten Tomatoes (2018), A Band Called Impaled Rektum, https://www.rottentomatoes.com/m/heavy_trip [04.01.2024].

Sanches, Hugo / Ferreira, Leonardo / Pacheco, Joao / Schenberg, Luiz / Meireles, Marcos (2022), When Cotard’s syndrome fits the sociocultural context. The singular case of Per “Dead” Ohlin and the Norwegian black metal music scene, *Transcultural Psychiatry* 59, 2, 225–232.

Seldomtold666, YouTube (2016), LORD & SCHLUMPF – Episode 1, 27. Juli.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=RY9faDC7mic&list=PLQhVAhH6QM2GryYOCu2R1El6XSfH2hEdz> [04.01.2024].

Seldomtold666, YouTube (2022), LORD & SCHLUMPF – Episode 12, June 6, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=R8DgGwhMofg&list=PLQhVAhH6QM2GryYOCu2R1El6XSfH2hEdz&index=12> [04.01.2024].

Steck, Gary M. / Anderson, Stephen A. / Boylin William M. (1992), Satanism among adolescents. Empirical and clinical considerations, *Adolescence* 27, 108, 901–914.

Straub, Falk (2020), LORD & SCHLUMPF – Der Lange Weg Nach Wacken (2020): Happy Heavy-Metal-Häppchen, *kino-zeit.de*, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer-streaming/lord-schlumpfi-der-lange-weg-nach-wacken-2020> [04.01.2024].

Søderlind, Didrik / Dyrendal, Asbjørn (2009), Social Democratic Satanism? Some examples of Satanism in Scandinavia, in: Petersen, Jesper Aagaard (ed.), *Contemporary Religious Satanism. A Critical Anthology*, Ashgate, 153–170.

Trummer, Manuel (2011), *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Waxmann.

Walch, Florian (2018), Was niemals war – Das Selbstbewußtseindes Norwegischen Black Metal als Konstruktion einer Vergangenheit und Konstitution einer Klanglichkeit, in: Chaker, Sarah / Schermann, Jakob / Urbanek, Nikolaus (eds.), *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, transcript (Studien zur Populärmusik), 109–128.

Wagenknecht, Andreas (2012), Das Böse mit Humor nehmen. Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube, in: Nohr, Rolf F. /Schwaab, Herbert (eds.), *Metal matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Lit-Verlag (Medien'Welten 16), 153–164.

Wall, Mick (2004), *Iron Maiden: Run to the Hills, the Authorised Biography*, Sanctuary Publ., 3rd ed.

Weinstein, Deena (2019), Humor in Metal Music, in: Kitts, Thomas / Baxter-Moore, Nick (eds.), *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*, Routledge, 66–75.

Young, Deborah (2018), HEAVY TRIP (HEVI REISSU): Film Review, *The Hollywood Reporter*, May 24, 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/heavy-trip-1114565/> [04.01.2024].

Zuckerman, Phil (2008), *Society without God. What the Least Religious Nations Can Tell Us About Contentment*, New York University Press.

Discography

Black Sabbath (1970), N.I.B., Album Black Sabbath, Warner Brothers.

Iron Maiden (1982), The number of the beast, Album The number of the beast, EMI Electrola GmbH & Co. KG.

Mercyful Fate (1984), The Oath, Album: Don't Break the Oath, Roadrunner Records, Combat Records.

Venom (1985), Possessed, Album: Possessed, Neat Records.

Filmography

HEVI REISSU (HEAVY TRIP, JUUSO Laatio, Jukka Vidgren, FI/NO 2018).

LORD & SCHLUMPEI (Sabine Schreiber, DE 2020).

POP REDEMPTION (HAPPY METAL, Martin Le Gall, FR 2013).



Andreas Burri

Rousseaus Oper

Eine Theologie der Musik anhand seiner Autobiografie

ABSTRACT 

Rousseau arbeitete während seiner ganzen Schaffensperiode auch als Musiker. Seit dem Erscheinen seiner musikologischen Schriften 1995, im fünften Band der *Œuvres complètes* in der *Pléiade*, hat sich namentlich im frankofonen und im angelsächsischen Raum eine Forschung zu seiner Musikologie und zu deren Ort in seiner Philosophie entwickelt. Im 20. Jahrhundert haben wegweisende Studien zu Rousseau – so von Cassirer, Starobinski, Barth etc. – demonstriert, dass Rousseaus theoretisches Werk erst im Rahmen seiner autobiografischen Schriften – *Les Confessions* (1770), *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* (1776) und *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778) – angemessen interpretiert werden kann. Dabei ist deren Zentrum Rousseaus theologische Auseinandersetzung mit den Themen Theodizee, Schuld, Gericht, Freiheit und Prädestination. Vorliegender Artikel untersucht nun das Thema Musik in Rousseaus Autobiografie. Der interpretatorische Ansatz ist pastoraltheologisch: Welche Rolle nimmt die Musik in Rousseaus bewegtem Leben ein? Hat sie ihn getröstet? Wenn ja, wie? Lässt sich aus Rousseaus Schilderung seines Lebens mit der Musik eine Theologie der Musik formulieren? Anhand dieser Fragen zeigt sich, dass Rousseau seine Autobiografie um seine Oper *Le Devin du village* (1752) konzipiert und dass diese Konzeption auf einem theologischen Fundament baut.

Rousseau's Opera. A theology of music based on his autobiography

Rousseau was as much a musician as a philosopher throughout his lifetime. The publication of his musical writings in the fifth volume of the Œuvres complètes

in the Pléiade in 1995 has inspired French-speaking and English-speaking researchers to investigate Rousseau's musicology and how it sits within his philosophy. Seminal studies on Rousseau, for example by Cassirer, Starobinski, Barth etc., demonstrate that his theoretical work can only be meaningfully interpreted through the lens of his autobiographical writing – Les Confessions (1770), Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues (1776) and Les Rêveries du promeneur solitaire (1778). These treatises from the 20th century focus on Rousseau's theological thoughts on theodicy, guilt, judgement, freedom and predestination. This article now shines a light on the subject of music in Rousseau's autobiography. Questions are sought to be answered through an interpretive approach of pastoral theology: What role does music play in Rousseau's turbulent life? Was it a source of solace? If yes, in what way? Could Rousseau's relationship with music form the basis for a theology of music? This line of questioning reveals that Rousseau has conceptualised his autobiography around his opera Le Devin du village (1752) and that this conceptualisation is grounded in theology.

BIOGRAPHY

Andreas Burri studierte in Fribourg und Basel Evangelische wie Katholische Theologie und Philosophie. Er hatte wissenschaftliche Assistenzen am Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie Zürich, am Departement für Kirchengeschichte und Patristik Fribourg und am Institut für Systematische Theologie und Liturgiewissenschaft Graz inne. Seit August 2021 arbeitet er am Institut für Systematische Theologie und Religionswissenschaft an der Evangelisch-Theologischen Fakultät Wien. Seine Forschung gilt der Kulturgeschichte der römischen Antike und der französischsprachigen Neuzeit sowie der Praxis und Theorie dieses Faches selbst in Neuzeit, Moderne und Gegenwart. In der kulturhistorischen Forschung konzentriert er sich auf die Soteriologie und die Christologie. Seine Dissertation schreibt er zum Wiener Kulturhistoriker Egon Friedell.

ORCID  0000-0002-8410-4290

E-Mail: andreas.burri(at)univie.ac.at

KEY WORDS

Rousseau; Oper; *Le Devin du village*; Autobiografie; Musik; Prädestination; Theodizee; Trost

Rousseau; opera; Le Devin du village; autobiography; music; predestination; theodicy; solace

1 Einleitung

Rousseaus Wirkung auf die Moderne ist enorm: Der *Discours sur les sciences et les arts* (1750) untergräbt kulturhistorisch das Fortschrittsdenken der Aufklärung. *Émile, ou De l'Éducation* (1762) ist ein Grundstein der Pädagogik, etabliert die Individualethik als natürliche Religion und seine Epistemologie eröffnet den Deutschen Idealismus. Der Liebesroman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) löst eine Modewelle der Sentimentalität aus. Der Text *Du Contrat social ou Principes du droit politiques* (1762) bewegt die Französische Revolution, der *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) darüber hinaus den Sozialismus. Die Autobiografie – *Les Confessions* (1770), *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* (1776) und *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1778) – prägt die romantische Selbstbetrachtung im Spiegel der Natur. Dies sind Hauptthemen der 250-jährigen Rousseau-Forschung. Während bei diesen Themen die methodische Bearbeitung durch Literatur, Philosophie, Politologie und Pädagogik fachlich einigermmaßen klar vorliegt, trifft dies bei seiner Theologie und Musik nicht zu.

Die Forschung zur Theologie ist interdisziplinär erfolgt, was erstens daran liegt, dass Rousseau, der in beiden Konfessionen lebte und dachte, mit seiner Religion protestantische wie katholische Dogmatik, Philosophie und Sozialwissenschaften anspricht. Zweitens führt die Autobiografie seine Philosophie in eine hermeneutische Ambivalenz: Rousseau, dessen Schriften das Paradoxon zur rhetorischen Basis haben, dessen Ethik dem Scheine nach nicht kongruent mit seiner Lebensführung ist, der oft von (pseudo-) psychopathologischen Studien als ‚gestört‘ diagnostiziert wird, erzählt sein Leben zudem anhand einer *theologischen Dialektik* von Freiheit vs. Determination, Politik vs. Eschatologie, Sünde vs. Gnade, Einsamkeit vs. Gemeinschaft, Demut vs. Stolz, Angst vs. Mut, Gericht vs. Rechtfertigung. Beispielsweise eröffnet er den *Émile* mit dem Satz: „Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses : tout dégénère entre les mains de l'homme.“ (OC¹ IV 245), und gibt damit seiner dialektischen Anthropologie Ausdruck, dass der Mensch an sich gut – „L'Amour de soi-même“ (OC III 219) – ist, aber in seiner Ausrichtung auf die Gesellschaft – „L'Amour propre“ (OC III 219) – in Eitelkeit, Neid und damit Unterdrückung respektive Sklaverei verfällt, womit das moralische Übel in die Welt kommt.² Angesichts des Wechselverhältnisses zwischen seinen theoretischen und autobiografischen Schriften entstanden im 20. Jahrhundert komplexe Deutungen des Gesamtwerks. Die Forschung zur Musik hingegen ist eine junge Disziplin,

¹ Das Kürzel „OC“ verweist hier und im Folgenden auf: Jean-Jacques Rousseau (1959–1995), *Oeuvres Complètes*. 5 Bände. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Die römische Zahl im Fließtext bezieht sich auf den Band, die arabische Zahl auf die Seite.

² Vgl. OC III 154–156, 170f., 174, 219f.; IV 494, 534f., 541–548, 583.

die seit dem Erscheinen der Musikologie im fünften Band der *Œuvres complètes* in der *Pléiade* 1995 im Gange ist. Die meisten Beiträge kommen aus dem frankofonen und angelsächsischen Raum. Wohl aufgrund der Sprachbarriere wird Rousseau als Musiker in der deutschsprachigen Forschung noch nicht im gleichen Maße wahrgenommen wie im Blick auf die oben angeführten Themen, trotz der bereits 1894 weit angelegten Studie von A. Jansen, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, und der Übersetzung musiktheoretischer Schriften durch D. und P. Gülke, *Jean-Jacques Rousseau. Musik und Sprache* von 1984. Unabhängig von der editorischen Lage ist ein weiteres, und gewissermaßen *das* Problem, dass Rousseaus *eigentliche* Musik, die von ihm komponierte, selten aufgeführt und eingespielt wird.

Theologie und Musik sind als Themen in der Rousseau-Forschung noch weniger wahrgenommen.

Der Aufsatz analysiert das Thema Musik in Rousseaus Autobiografie. Dabei wird sich zeigen, dass seine Oper *Le Devin du village* (1752) eine zentrale *narrative Rolle* einnimmt, wobei Rousseaus Deutung seines Lebens eine theologische ist, wofür ich eine Interpretation vorschlagen möchte. Dieser geht eine einführende Bestandsaufnahme der Forschung zu seiner Theologie und Musik voraus (2), auf die eine systematische Verbindung von Musik und Theologie folgt (3). Wiewohl ich dazu grundlegende Strukturen thematisiere, komme ich rasch auf die für unser Thema relevante zu sprechen. Es liegt hier also kein universaler Anspruch vor. Demonstriert werden soll lediglich, dass der *Devin du village* eine autobiografische Schlüsselrolle in der Deutung von Rousseaus Theologie einnimmt, und dass mit dieser Deutung eine Theologie der Musik angesetzt werden kann (4).

2 Rousseau als Musiker und Theologe

Die Analyse der Autobiografie erfordert ein biografisches Grundwissen. Ich baue dieses auf kompakten Übersichten (Brockard 2010, 345–358; Kunze 2012b) auf, wobei ich nach meiner Lektüre der Autobiografie Rousseaus Narrativ folge sowie den Fokus auf Theologie und Musik setze. Um den Aufsatz nicht zu überladen, sind die autobiografischen Quellenangaben der eigentlichen Analyse (4) vorbehalten.

Jean-Jacques Rousseau wird 1712 in Genf geboren. Seine Mutter, eine Pfarrerstochter, stirbt infolge der Geburt. Die pietistische Tante singt ihm Psal-

men. Der Vater, der mit ihm Plutarch liest, muss 1722 wegen einer Rauferei fliehen. Rousseau kommt zur Pfarrersfamilie Lambercier nach Bossey. Er hat Lernprobleme, zeitlebens wird er unter äußerlichem Zwang nicht funktionieren. Das Landleben ist idyllisch, bis er fälschlich beschuldigt wird, einen Kamm zerbrochen zu haben, und bestraft wird. Er deutet dies als Sündenfall: Weil auf der Wahrheit und der Gerechtigkeit ein Schleier liegt, beginnen seine Verfehlungen. Aus der Lehre als Gerichtsschreiber, wo er Akten kopiert, wird er mangels Leistung entlassen. Bei einem Graveur mag er das Artistische, flüchtet sich aber vor den Prügeln in Bücher. 1728 flieht er von Genf, als er nach einer Promenade die Stadttore verschlossen vorfindet. Ein Priester vermittelt ihn nach Annecy zu Mme de Warens, einer Konvertitin, die gegen eine Pension vom König protestantischen Leuten zur Konversion verhilft. Sie schickt ihn nach Turin, wo er für Brot und Obdach konvertiert, als Lakai arbeitet und sich für Musik begeistert. Zugelegt zu einer Kollegin stiehlt er ein Band, um es ihr zu schenken. Als der Diebstahl auffliegt, beschuldigt er sie, worauf sie entlassen wird, was er tief bereut. 1729 kehrt er zu Mme de Warens zurück. Nach einer abgebrochenen Ausbildung zum Pfarrer wird er ihr Gehilfe. Singen lernt er bei ihr und beim Kirchenmusiker Le Maitre, Theorie bringt er sich mit Rameaus Schriften selbst bei. In den abendlichen Gesellschaften verkehrt der Musiker und sittlich etwas dubios lebende Venture, der ihn fasziniert. Um ihn von diesem fernzuhalten, trägt ihm Mme de Warens auf, Le Maitre, der Probleme mit dem Feudalherren hat, auf der Flucht nach Lyon zu begleiten. Als dieser dort einen epileptischen Anfall hat, verschwindet Rousseau schlechten Gewissens. Zurück in Annecy verpasst er Mme de Warens, da sie nach Paris verreist ist. Er geht nach Lausanne, wo er sich unter dem Anagramm Vausore als Pariser Komponisten ausgibt. Als er sein Stück dirigiert, fliegt der Schwindel auf. Mehr schlecht als recht kann er sich als Musiklehrer halten. 1731 sucht er Mme de Warens vergeblich in Paris. Auf dem Rückweg über Lyon verdient er, von Armut getrieben, in einem Konvent seinen Unterhalt als Notenkopist. Er trifft Mme de Warens in Chambéry wieder, zwischen ihnen entwickelt sich ein intimes Verhältnis. In dieser Zeit verdient er Geld als Musiklehrer und arbeitet an ersten Opernentwürfen. Es entwickelt sich ein intimes Verhältnis zu Mme de Warens. Sie beziehen das Landhaus Les Charmettes, wo sie glücklich gemeinsam das Land bewirtschaften und musizieren. Doch nach einer Kur findet er sich von einem anderen verdrängt. Er bleibt aber bei ihr, nun als platonischer Freund, und erarbeitet eine Reform, die Noten durch Zahlen ersetzt: *Projet concernant de nouveaux signes*

pour la musique. Damit will er berühmt werden, um Mme de Warens finanziell zu helfen.

Die Reform kann er 1742 der Akademie in Paris vortragen. Sie wird abgelehnt, worauf er die *Dissertation sur la musique moderne* zur Verteidigung verfasst. Inzwischen betritt er die Salons; Diderot wird sein Freund. Die Arbeit an der eigenen Oper *Les Muses galantes* unterbricht er für eine Anstellung als Sekretär beim französischen Botschafter in Venedig, wo er sich für die italienische Oper begeistert. Nach dem Zerwürfnis mit dem Botschafter kehrt er nach Paris zurück. 1745 kommt er mit Thérèse Le Vasseur zusammen. Sie gebiert ein Kind, das er mangels Geldes ins Findelhaus bringt. Vier weitere werden folgen; seine Autobiografie schwankt zwischen Verteidigung und Gewissensleid. *Les Muses galantes* kann er 1745 vorführen. Trotz des Willens M. de Richelieus, die Oper an den Hof zu bringen, versendet sie auf Betreiben Rameaus, der Rousseau als Dieb und Stümper beschimpft. M. de Richelieu bietet ihm dafür Rameaus *La Princesse de Navarre*, nach einem Text Voltaires, zur Überarbeitung an. Als das Stück, nun *Les Fêtes de Ramire*, mit Erfolg aufgeführt wird, bleibt Rousseaus Name unerwähnt. Bei beiden Abweisungen zieht vermutlich Rameaus Mäzenin Mme de la Poplinière die Fäden. Rousseau bricht zusammen und kann sich nur schwer wieder aufrichten. Diderot vertraut ihm den Musik-Teil der *Encyclopédie* an, wird dann aber wegen seiner aufklärerischen Schriften in Vincennes eingesperrt. Auf dem Weg, ihn zu besuchen, liest Rousseau 1749 eine Ausschreibung mit der Preisfrage, ob die Renaissance der Wissenschaften und Künste die Sitten fördere.

Fördert die Renaissance der Wissenschaften und Künste die Sitten? – Eine Preisfrage.

In religiöser Schau erkennt er seine Philosophie: Der *Discours sur les sciences et les arts* demonstriert, dass Wissenschaft und Künste von rustikaler Tugend entfernen und so der Gesellschaft schaden (vgl. OC III 17–30). Er gewinnt den Preis und wird berühmt. Mit seiner Antwort tritt er aber in Widerspruch zu seinem Pariser Leben. So will er jetzt integer nur vom Notenkopieren leben. Doch der Ruhm holt ihn ein: Auf Kur verfasst er ein für die Opéra-comique wegweisendes Intermède: *Le Devin du village* wird 1752 vor Louis XV und Mme de Pompadour in Fontainebleau aufgeführt und wird sogleich enorm beliebt. Rousseau wird eine Pension in Aussicht gestellt, doch geht er nicht zur Audienz, aus Furcht, sich durch plötzlichen Harnfluss zu blamieren. Bereits zur Aufführung ist er unrasiert erschienen, da er sich

vom Adel emanzipieren will. Er gibt seine wenigen Luxusgüter auf, denn durch diese entfremdet sich der Mensch von seiner Selbstgenügsamkeit, in der allein er frei und via Mitleid gut ist. Die Ausrichtung an der Gesellschaft aber fördert Eitelkeit, Neid, Eigentum, Ungleichheit und Unterdrückung. 1753 erarbeitet er diese Feudalismuskritik im *Discours sur l'inégalité* (vgl. OC III 122–127, 131–133, 164–194, 202–208). In der *Lettre sur la musique françoise* verteidigt er die Natürlichkeit der italienischen Oper gegen die Opulenz der französischen Tragédie-lyrique und facht den Buffonistenstreit an (vgl. OVV 296–328). Das kulturstolze Paris, gestützt auf die Pracht Lullys, fühlt sich verraten vom Philosophen, der die französische Musik doch gerade noch mit dem *Devin* geehrt hat. Rousseau hat nun eine Partei gegen sich. Im Rahmen des zweiten *Discours* entsteht der *Essai sur l'origine des langues*, worin er die Genese des gesellschaftlichen Menschen in seine Gesangstheorie webt: Die Melodie als Ausdruck der Individualität gehe der Harmonie vor (vgl. OC V 410–429). Aufgrund der Spannungen reist er nach Genf, wo er 1754 zum Calvinismus rekonvertiert. Nach dem Erdbeben von Lissabon 1755 kritisiert Voltaire Erklärungen à la ‚Gott sei unergründlich, doch gerecht‘. Rousseau ermahnt ihn, dass sein Zweifel das irdische Übel nur verschlimmere, vielmehr solle er die Menschen durch den Glauben an die Vorsehung trösten (vgl. OC IV 1060–1063, 1066, 1068–1071, 1074f.). Mme d’Epinay bietet Rousseau bei Montmorency eine Eremitage an. Nun kann er puritanisch leben. Doch fürchtet er, dass sich die *philosophes* in ihrem Zivilisationswahn an seiner Einsiedelei stoßen und intrigieren. Schrittweise bricht die Freundschaft mit Diderot, Mme d’Epinay, d’Alembert und Grimm. M. de Luxembourg nimmt ihn auf. Die *Lettre à Monsieur d’Alembert* verteidigt 1758 die calvinistische Theaterablehnung Genfs, plädiert aber für den Tanz (vgl. OC V 15–27, 52–61). 1761 erscheint *La nouvelle Héloïse*, eines der erfolgreichsten Bücher im 18. Jahrhundert: Ein Paar kann seine Liebe wegen gesellschaftlicher Konvention nicht leben, die Frau stirbt, die Wiedervereinigung im Jenseits steht in Aussicht (vgl. OC II 740–743).

Der freie Mensch als Gottes Ziel

1762 schließt Rousseau mit dem *Contrat social* und dem *Émile* sein philosophisches Werk ab, „schon manuell eine unglaubliche Leistung“ (Brockard 2010, 353). Der *Contrat social* institutionalisiert die individuelle Freiheit in der *volonté générale* und der *religion civile*, die der *Émile* theologisch begründet: Der freie Mensch sei Gottes Ziel. Frei sei er als Individuum aber durch Vernunft, Gefühl und Gewissen, nicht durch Gesellschaft, Offenba-

rung und Tradition.³ Der *Émile* wird kirchlich verurteilt; man erlässt einen Haftbefehl, auch weil das Buch in Paris erschienen ist: eine Provokation, die Rousseau abstreitet. Seine falschen Freunde haben ihm vorgegaukelt, die Behörden hätten nichts dagegen, und Teile des Manuskripts vorveröffentlicht. Ein Anlass für die Autobiografie, die selben Jahres mit den Briefen an den Zensurchef M. de Malesherbes beginnt, ist die Prävention gegen Verfälschungen. Rousseau steht nun allein gegen alle: gegen die französische Kultur, die *philosophes*, den Feudalismus und beide Konfessionen. Denn auch Genf verbrennt den *Émile*, den *Contrat Social* gleich mit. Das preußische Neuchâtel nimmt ihn in Môtiers auf. Er verfasst seine theologische Verteidigung, 1763 die *Lettre à Christof de Beaumont*, 1764 die *Lettres écrites de la montagne* an Genf: Er wirft seinen Gegnern vor, ihn an Leib und Leben zu verfolgen, während er lediglich schrieb, und das in guter Absicht; sie werfen ihm zudem natürliche Religion vor, doch sie selbst seien es, die sich weder um die Bibel noch um das Prinzip ihrer Religion, das Gewissen, scheren (vgl. OC III 687–710; IV 927–936). Er legt sein Genfer Bürgerrecht nieder. Als Antwort auf die *Lettres écrites de la montagne* veröffentlicht Voltaire 1764 anonym das *Sentiment des citoyens*, worin er Rousseau niveaulos als wahnsinnigen Aufrührer, der die christliche Religion angreife, und sexuellen Wüstling, der seine Kinder verstoße, verhetzt (vgl. Voltaire 1765, 5–22). Rousseau schreibt die Schrift irrtümlich dem Genfer Pastor J. Vernes (vgl. Rousseau 1765, 3f.) zu und fühlt sich von seinen Freunden verraten, denn vom Findelhaus und Harnleiden wissen nicht viele. In den *Confessions* erzählt er dann von den gesellschaftlichen Übergriffen, die ihn, dessen Wille integer ist, zu unmoralischem Verhalten zwingen, auf dass er nur zurückgezogen gut sein kann.

Zwingen gesellschaftliche Übergriffe zu unmoralischem Verhalten?

Pfarrer hetzen die Bevölkerung auf; Rousseau wird als ‚Antichrist‘ beschimpft; Thérèse und er werden mit Steinen attackiert. Sie fliehen auf die Insel Saint-Pierre im Bielersee. Dort botanisiert er, siedelt Kaninchen an, rudert auf dem See und singt. Doch Bern fordert seine Abreise. 1765 bietet ihm Hume Obdach in England an. Bald vermutet Rousseau auch diesen als Teil des Komplotts. Zurück in Paris beendet er den erfolgreichen *Dictionnaire de musique*. 1768 heiratet er Thérèse. 1770 kopiert er Noten, botanisiert und führt den mélologue *Pygmalion* in Lyon auf. Nach den *Confessions* folgen 1772 die *Dialogues*: „Rousseau“ und der „Franzose“, der blind

³ Vgl. OC III 361, 363, 368, 371–375, 380, 382, 399–401, 425f., 429–431, 437–441, 460–469; IV 558–565, 605–634.

der Verschwörung folgt, diskutieren über „JJ“ und dessen Werk, v. a. dass dieser den *Devin* gestohlen habe. Nachdem Rousseau JJ besucht und der Franzose seine Schriften gelesen hat, erkennen sie die Widersprüche der Vorwürfe und sprechen JJ frei, aber ohne die Ambition, dies öffentlich zu tun. Die Schrift nennt eine weite Verschwörung mit dem Ziel, JJ langsam, da so qualvoller, fertig zu machen, und bezeugt den Glauben, dass die Vorsehung JJ durch diesen Leidensweg zum Glück führe: zur Einsamkeit, wo er nicht verletzt werden kann. Ab 1773 kopiert Rousseau wieder Noten, arbeitet am *Devin* und der pastorale-heroïque *Daphnis et Chloë*; eine gegenseitige Wertschätzung mit Gluck entsteht. 1777 beendet er die *Rêviers*, worin er in schönen Erinnerungen wie Saint-Pierre schwelgt. Das Notenkopieren gibt er aus finanziellen Gründen auf. Die *Dialogues* will er zur Vorsehung auf den Altar von Notre-Dame legen, damit sie vor den König kommen. Doch versperrt ein Gitter den Altar. So schreibt er die Kurzform der *Dialogues* auf Zettel und verteilt sie auf der Straße. Mit Thérèse zieht er nach Ermenonville zum Marquis de Girardin, wo er dessen Kinder in Botanik und Musik unterrichtet. 1778 fällt er nach dem Spazieren tot um. Er wird auf der Pappelinsel beigesetzt, wohl als Hommage an Saint-Pierre. Die Autobiografie erscheint in den 1780er-Jahren, ebenso eine Liedersammlung, *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs romance et duos*.

In Rousseaus Theologie finden sich fünf *loci*:

- Erstens synthetisiert der *Émile* katholische, calvinische und natürliche Religion: Des Übels Ursprung liegt im Menschen, zwar im gesellschaftlichen und nicht im individuellen, womit aber dennoch die Ursünde im Zentrum des Systems steht (vgl. O'Hagan 2021, 217–227).
- Zweitens wirkt Rousseaus *religion civile* auf den *Culte de la Raison*, den *Culte de l'Être suprême* und Hegel, dessen Geschichts- und Staatsphilosophie nach einer Kongruenz von Christentum und Staat sucht (vgl. Fulda 1991, 41–44, 54–73; Philonenko 1991, 28f., 38f.; Waterlot 2021, 95–102).
- Drittens führt die Ich-Natur-Sentimentalität der *Nouvelle Héloïse*, der *Confessions* und der *Rêviers* in den romantisch-religiösen Diskurs der Moderne (vgl. Appel 2021, 7f., 24–29, 110–123, 132–142, 174–177, 222–236, 282–285, 307–324, 344–355).
- Viertens fasst die Theodizee-Debatte mit Voltaire weite Teile der sich um die augustinistische Auslegung der Erbsünde drehenden

neuzeitlichen Religionsgeschichte zusammen und der religiöse Ernst beider Kontrahenten begegnet der Sache mit hoher Authentizität. Rousseau verteidigt seinen Glauben an das Leben nach dem Tod, die Vorsehung und den persönlichen Gott:⁴

„il s’agit de la cause de la Providence dont j’attends tout. Après avoir si long-tems puisé dans vos leçons des consolations et du courage, il m’est dur que vous m’ôtiez maintenant tout cela, pour ne m’offrir qu’une espérance incertaine et vague, plutôt comme un palliatif actuel, que comme un dédommagement à venir. Non: j’ai trop souffert en cette vie pour n’en pas attendre une autre. Toutes les subtilités de la Métaphysique ne me feront pas douter un moment de l’immortalité de l’ame, et d’une Providence bienfaisante. Je la sens, je la crois, je la veux, je l’espere, je la défendrai jusqu’à mon dernier soupir“ (OC IV 1074f.)

- Fünftens ist Rousseaus Deutung seines Leides als Prädestination und Rechtfertigung das Movens seiner Autobiografie; hierauf liegt der Fokus der Forschung im 20. Jahrhundert: Cassirer zeigt, dass Rousseaus System der freien Person per definitionem bedeute, dass *sein Leben seine Lehre ist*. Rousseau denke protestantisch, neu sei aber, dass die Ethik der Grund der Religion sei, womit die Theodizee-Frage dem Staat gestellt sei. Rousseaus Einsamkeit resultiere aus der religiösen Umkehr aus der Gesellschaft in das Individuum, wo der Urzustand der Freiheit liege. Seine Ablehnung der Erbsünde sei nicht grundsätzlich, da er *eschatologisch* vom gerechtfertigten Menschen spreche. Sein Verschwörungswahn resultiere aus der *tatsächlichen* Feindschaft seiner Zeit, deren Ende er mit seiner zu Kant führenden religiösen Individualethik einleite (vgl. Cassirer 2012, 9–12, 21–25, 39–49, 56f., 68–72, 77–82).

Rousseaus Einsamkeit als zu Ende gelebte Aufklärungstheologie

⁴ Vgl. OC IV 1060–1063, 1066, 1068–1071, 1074f.; Flasch 2021, 9, 77–87, 99f., 107–135, 157–177, 230–234, 240–265, 272–285, 290–304, 313–336, 341–355, 363, 373–402, 411–423; O’Hagan 2021, 216; Reinhardt 2022, 226–229, 364–382, 430–435, 454–463, 486–500, 528–534, 555–559.

Ebenso interpretiert Barth Rousseaus Werk autobiografisch: Weil dieser des Menschen Gebrochenheit nicht auf die individuelle Ursünde zurückführe, setze er alles Übel auf die Gesellschaft, die aber mittels menschlicher Mittel nicht reformierbar sei. Seine Einsamkeit sei eine zu Ende gelebte Aufklärungstheologie. Doch sieht Barth in Rousseaus ethischem Ernst eine soteriologische Dialektik: *Erst der authentische Mensch bricht an sich selbst und verweist so*

auf das *sola gratia*. Barths Deutung gipfelt in der ekklesiologischen *Anteilnahme* an Rousseaus Leiden. Er vergleicht ihn mit Amos (Sozialkritik; Erdbeben) und deutet sein Leben mit den *Dialogues* als Prädestination (vgl. Barth 1994, 180–194). Auch Starobinski deutet Rousseaus Autobiografie im Konzept der „Ursünde“ (Starobinski 2012, 19; 1971, 20: „péché originel“) bzw. der Schuld und der Theodizee. In der Gesellschaft sei er dem „Schein“ (Starobinski 2012, 16; vgl. ebd. 16–22) ausgesetzt, worin er mangels Authentizität moralisch depriviere, wie die *Confessions* demonstrieren. Der integrale Urzustand liege in der Einsamkeit der *Réviers*, in denen Rousseau den Dialog mit Gott finde. Das tragische Narrativ seiner Autobiografie sei damit ein existenzialistisches System der individuellen Daseinsstruktur (vgl. Starobinski 2012, 9–13, 17–38, 187f., 332–342; vgl. psychoanalytisch bei Kunze 2012a, 652–664, 668f.). Diese drei Meilensteine (wiewohl Barth kaum rezipiert ist) zeigen, dass eine theologische Rousseau-Deutung auf dessen Autobiografie bauen muss (vgl. Yamashita 2019, 3–6, 10–19). Dies gilt damit auch für eine theologische Interpretation seiner Musik.

3 Eine Theologie der Musik

Wie *theologisch* Musik erforschen? Einerseits hat die Musikologie *fachliche Propria* wie Tonphysik, Harmonie-, Melodie-, Kompositionslehre, Historik und Aufführungspraxis. Ein Instrument zu beherrschen, erfordert Übung und Kenntnis. Unser Musikempfinden folgt zwar kulturell bedingten Objektivitäten, aber *Objektivitäten*, und eine Theologie der Musik sollte, um ernstgenommen zu werden, diese nicht als Akzidentien abtun. So scheint Barths Einräumung, als er gebeten wurde, sich als Theologe zu Mozarts Musik zu äußern, eher wissenschaftstheoretische Warnung denn humoristische Bescheidenheit zu sein:

„Wie Sie [Barth adressiert Mozart] wissen, gibt es in diesem Erdental nicht nur Musiker, sondern auch Musikwissenschaftler. Sie selbst waren beides. Ich bin keines von beiden, spiele kein Instrument und habe von Harmonielehre oder gar von den Geheimnissen des ‚Kontrapunktes‘ keine blasse Ahnung. Die Musikwissenschaftler insbesondere, deren Bücher über Sie ich [...] zu entziffern versuche, machen mir richtig Angst.“ (Barth 2006, 10)

Andererseits ist Musik weder besetzt noch erschöpft durch die Musikologie, so wenig wie das Denken durch die Philosophie oder Gott durch die Theologie. Musik ist für jede Person verfügbar; kann gehört, erlebt, gesungen und gespielt werden, auf dass die Differenz zur Professionalität nur quantitativ und nie qualitativ ist.

So sind Rousseaus Musik-Schriften einerseits *musikologische* und sollen als solche erforscht werden, aber Musik war in seinem Umfeld nicht nur eine Profession, sondern ein *kulturphilosophisches* Unterfangen, an dem sich die *philosophes* dilettantisch beteiligten. Neben der *Lettre sur la musique française* und dem *Dictionnaire de musique* haben die letzten Jahrzehnte der Forschung v. a. am *Essai sur l'origine des langues* die Verbindung zwischen Rousseaus Musikbegriff und seiner Philosophie gezeigt, namentlich wie er den Gesang und die Melodie als Prinzip der natürlichen Individualität gegen Rameaus Harmonie-Begriff anführt, also gegen die französische Musik, die er als sinnliche und verwissenschaftlichte Kulturopulenz kritisiert. Damit ist sein Musikbegriff nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch zu lesen. In der *Lettre à d'Alembert* manifestiert die Musik die kulturpolitische Integrität der Psalmen singenden Bergbauern (vgl. OC V 56f.) und im *Émile* des Kindes freie Individualität (vgl. OC IV 404–407). Der *Émile* wirkt via Kant auf Schiller, dessen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) Ästhetik und Moral in der Freiheit der Nachahmung verbindet.⁵

Rousseaus Musikbegriff ist nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch zu lesen.

In ihrer fachlichen Nähe zur Philosophie hätte auch die Theologie hier eine interdisziplinäre Anknüpfung an Rousseaus Musik. Wie bei der Orphik, dem Pythagoreismus und dem Platonismus findet die Musik metaphysisch auch in die christliche Gotteslehre Eingang, so bei Augustinus und Boethius (vgl. Steidl 2009, 27–31; Stern 2012, 368f.). Wie *genau* sich die Theologie in Analogie mit der Philosophie befindet, hängt von ihrem wissenschaftstheoretischen Selbstverständnis bzw. ihrer Begründungsstruktur angesichts der christlichen Offenbarung ab.

Ich möchte diese Komplexität als Anlass nehmen, theologisch anders anzusetzen: Im ersten Abschnitt dieses Kapitels sind wir auf einen nicht-ausschließlichen Gegensatz gestoßen, der uns nun zur Frage führt: Kann *objektiv* anders von Musik gesprochen werden als *zu musizieren*? Mit anderen Worten: Kann der *Begriff* der Musik überhaupt anders wiedergegeben werden als durch Musik selbst? So findet sich bei Boethius eine Theologie

⁵ Vgl. Böhm 1991, 106–112; Charak 2001, 332, 337f.; Gülke 1984, 5–11, 15–29, 36–40, 44–63, 67–77, 82–95, 100f., 107–126, 130–139, 143–150; Kintzler 2006, 360–367, 373–382, 407–412; Nicklaus 2015, 36–41, 48–56; Martin 2011, 2–6, 9–13; Starobinski 1989, 39–49, 53–59; 2012, 133–137, 213–220, 242, 470–479, 516f.; Steidl 2009, 195–199, 204–208, 229–233, 250–252, 277f., 290–318; 2014, 119–134; Stern 2012, 7–12, 268–276, 374–389.

der Musik nicht nur *theoretisch* in der *De Institutione musica* (um 500), sondern auch *praktisch* in der *Consolatio Philosophiae* (um 525), die er in Haft schrieb: Die personifizierte *Philosophia* besucht ihn im Kerker und tröstet ihn nicht nur mit *Argumenten* für den Sieg der Gerechtigkeit und der Unsterblichkeit, sondern auch mit singender Poesie, insofern die Argumentation durchzogen ist von Gedichten. Hier böte sich für die Theologie als *textorientierter* Wissenschaft zu schauen an, welche *Begriffe* Boethius *vertont*. Wir laufen dabei jedoch Gefahr, zu vergessen, dass Musik als Musik, d. h. durch ihre *melodiös-harmonische* Eigenart *wirkt*. Wie die Schönheit der Lyrik Boethius tröstet, kann auch Musik als Musik trösten, ja gar Subkulturen prägen, Stadien füllen mit Menschen, die sich durch Musik gesellen. Musik hat *Macht*, wie wir bei Rousseau sehen werden. Diese *unmittelbare Kraft* macht sie so grundlegend für die Religion. Vor Calvins *Institutio Christianae Religionis* (1536–1559) wurde die hugenottische Konfession von den *gesungenen* Psalmen *ermutigt*. Nicht nur historisch, sondern auch systematisch erklingt vor der Glaubenslehre ein Glaubensgesang. So hört auch Barth am Morgen vor dem Dogmatik-Schreiben Mozart. Denn er findet in dessen Musik die eigene Dogmatik, nämlich die Zurücknahme des menschlichen Schaffens zugunsten der Freiheit Gottes:

„Er musiziert keine Lehren und erst recht nicht sich selbst. [...] Und so drängt er dem Hörer nichts auf, verlangt von ihm keine Entscheidungen und Stellungnahmen, gibt ihn nur eben frei.“ (Barth 2006, 25f.)

Rousseaus Musik hingegen wolle das Selbst mitteilen, womit sie auf die Romantik Beethovens, Schuberts und Mendelssohns verweise (vgl. Barth 1994, 156f.). Mozart aber wolle *nachahmen*. Die Freiheit seiner Musik werde gewonnen durch seinen fleißigen Ernst. Hier denkt Barth nach Schillers Spielästhetik: Freiheit erscheint durch das Spiel des Willens mit der Notwendigkeit, und nicht durch des Willens Überwindung der Notwendigkeit (vgl. Schiller 2008, Briefe 3–5, 20–23). Barth sucht aber nicht nur in Mozarts Musik dessen Leben, sondern auch *in dessen Leben die Musik*. Nach dem Zweifel, wie er sich als Theologe zu Mozarts Musik äußern könne, erzählt er nämlich dessen *Biografie*:

„wie soll ich Ihnen unter diesen Umständen als Kenner danken [...]? Ich habe nun aber zu meinem Trost auch das von Ihnen gelesen, daß Sie manchmal auch ganz bescheidenen Leuten stunden- und stundenlang vorgespielt hätten, nur weil Sie irgendwie merkten, daß es denen Freude machte“ (Barth 2006, 11).

Barths Theologie zu Mozarts Musik liegt nebst dem Spekulativen also auch dort, wo er dessen *Leben mit der Musik* erzählt: Mozart, der es mit der Musik nicht leicht hatte, viel Fleiß aufbrachte, viel litt, der Billard, Tanz und Punsch mochte, der sich für seine Nächsten ans Klavier setzte, um sie fernab des Ruhmes zu trösten. Dieser biografische Ansatz gründet in Barths *Christologie*, die sich methodisch am Leben konkreter Personen reflektiert, als pastorale Anteilnahme, wie wir auch oben bei seiner Rousseau-Deutung gesehen haben.⁶

Die Theologie als Seelsorge fragt: Hat die Musik *diesen* Menschen getröstet?

Abseits des *Streites der Fakultäten* (Kant 1798) und der Konfessionen steht die Theologie als Seelsorge. Eine solche theologische Erforschung der Musik fragt: Hat die Musik *diesen* Menschen getröstet? Wenn ja, wie? Rousseaus Autobiografie ist damit der Maßstab für die theologische Interpretation seiner Musik. Hier nimmt der *Devin du village* eine Schlüsselrolle ein. Aber eben, wie bei Boethius wollen wir nicht der ‚begrifflichen Falle‘ unterliegen: Allzu verlockend wäre es, die Theologie dieser Oper dort zu suchen, wo wir ihren *Text* auf religiöse Begriffe untersuchen. Vielmehr wollen wir ihr Wesen angesichts der Theologie von Rousseaus Autobiografie verstehen.

4 Rousseaus Oper *Le Devin du village* (1752)

Der *Devin* erzählt eine Liebesgeschichte auf dem Lande. Colette leidet, weil Colin sie für eine noble Dame aus der Stadt verlassen hat. Sie konsultiert den Dorfwahrsager, der ihr sagt, dass Colin sie zwar aus Eitelkeit verlassen habe, aber noch liebe. Colette reflektiert über die Macht, die der städtische Reichtum über die Herzen hat. Der Seher verkündet, dass er das Paar wieder zusammenführen werde. Er trägt Colette auf, wenn Colin zu ihr zurückkehrt, so zu tun, als würde sie ihn ablehnen. Der bereits sich auf dem Weg der Läuterung befindende Colin tritt auf, bewusst in schlichtem Kleid. Doch der Seher teilt ihm mit, dass Colette ihn für einen reichen Mann aus der Stadt verlasse. Colin fleht den Seher um Hilfe an. Dieser tut einen Zauber und sagt ihm, er solle treuen Herzens zu ihr reden. Wie angewiesen, lehnt ihn Colette mit dem Vorwurf der Untreue zuerst ab. Er beteuert, dass der Seher ihn vom Luxus befreit habe. Colette zeigt auf das luxuriöse Band an

⁶ Vgl. Barth 2006, 7–11, 15–29, 31–46; Busch 2005, 233; Marquard 2020, 93f.; 2021, 41–47; Ruddies 2005, 397.

Colins Hut, das er von einer Dame erhalten hat. Sie gibt ihm ein schlichteres, das ihn umso mehr entzückt. Endlich fallen sie sich in die Arme. Der Seher bestätigt, dass er sie geheilt habe. Colin singt, dass das Leben der Natur zwar hart sei, aber ihre Liebe sie wärmen werde. Mit den Dorfleuten wird getanzt, die Liebe wird besungen: fernab des städtischen Luxus blühe sie auf dem Land am reinsten (vgl. OC II 1099–1114).

Heute vergessen, feierte der *Devin* große Erfolge; er wurde von 1753 bis 1829 in Paris mindestens 544 Mal aufgeführt. Mozarts *Bastien und Bastienne* knüpft an den *Devin* an, den er wohl 1778 in Paris hörte; die Originalität der Gesamtkonzeption des *Devin* beindruckte Gluck; als er in Frankfurt am Main aufgeführt wurde, entzückte er Goethe. Die Handlung gibt Rousseaus Philosophie wieder: die Integrität des natürlichen Menschen, der sich nicht am gesellschaftlichen Luxus, sondern an seinem Herzen orientiert. Oft wird auf die musikologische Grundlage des *Devin* in Rousseaus *Dictionnaire* verwiesen, so die Artikel „Accent“ (OC V 613–617), „Génie“ (837f.) „Opéra“ (948–962), „Prima intenzione“ (994f.), „Récitatif“ (1007–1013) und „Unité de mélodie“ (1143–1146), wodurch demonstriert wird, wie nicht nur der Inhalt des *Devin*, sondern seine Gesamtkonzeption Rousseaus Philosophie wiedergibt: Die Melodie verbindet sich mit Gesang, Sprache, Instrument, Bühne, Pantomime und Tanz, wobei die italienische Natürlichkeit mit der französischen Sprache versöhnt wird. Das Genie als die Gegensätze überschauende Instanz, Rousseau der Seher also, kann durch Kommunikation des geselligen Gefühls Gemeinschaft stiften. Insofern wird der *Devin* auch auf die *volonté générale* bezogen und die Schau des Sehers mit Rousseaus philosophischer Vision in Vincennes und musikalischer Vision in Venedig verglichen.⁷

Freilich wird das Verständnis einer Musik durch die *Idee* dahinter erweitert, insofern ist der *Dictionnaire* ein interpretatorischer Maßstab zum *Devin*. Eine theologische Erforschung erfordert aber, Musik als Musik wirken zu lassen. Wie kann diese *Wirkung* zu Papier gebracht werden? Barth schaut bei Mozart, wie dieser mit der Musik *lebt*. Wie in der Forschung zu Rousseaus Theologie ist auch in jener zu seiner Musik die autobiografische Wende erfolgt, die sich an der von Rousseau in religiösem Vokabular geschilderten Schau von Vincennes und Venedig orientiert (vgl. Abbate/Parker 2022, 132f.; Starobinski 1989, 54; Stern 2012, 7–13, 58–76, 273, 369, 373–376, 380–389). Mit pastoraltheologischem Anliegen las ich die Autobiografie mit der Frage, ob und wie die Musik Rousseau tröstet. Eine erste Lektüre ernüchert: Nein. Im Gegenteil, sie hat ihn in die Gesellschaft, Verfolgung und Einsamkeit gestoßen. Die Autobiografie beginnt 1762 mit

⁷ Vgl. Böhm 1991, 104f., 112–115; Goethe 2000, 91; Guyot 1964, 90f.; Gay-White 2004, 211–216; Geck 2020, 79, 102f.; Haertz 2004, 231–235; O’Dea 1995, 31, 143, 148f.; 2021, 1–10, 21, 23; Saby 2004, 203, 207–210; Starobinski 1989, 39–49, 53–59; 2012, 140–147, 189f.; Steidl 2014, 134f.; Waerber 2001, 188f., 211; 2009, 149–153, 157, 162–172; 2019, 302–305.

den *Lettres à Malesherbes*, in denen Rousseau erklärt, dass sein Rückzug aus den Übergriffen auf seine Person resultiere. Er sei erst frei wie die „*intelligences célestes*“ (OC I 1142), wenn er allein *für sich* ein Lied auf dem Spinnett singt. Er wolle nur noch vom Notenkopieren leben. Da er aber darin schlecht sei, müsse er dafür durch seinen philosophischen Ruhm Aufträge bekommen. Doch dieser Ruhm führe ihn in die feudale Sklaverei. So klagt er dem adeligen Malesherbes, dass er den Adel hasse (vgl. OC I 1137–1147). Bereits hier finden wir die Motive zur Musik in Rousseaus Autobiografie: Ruhm, Ungleichheit, Geld, Macht und Emanzipation.

Die Gefahr der Musik im ersten Teil der *Confessions*

Die *Confessions* sind in zwei Teile gegliedert, zwischen denen der *Devin* steht. Der erste Teil erzählt Rousseaus abenteuerliche Jugend, beruflichen Weg in die Musik und Liebe zu Mme de Warens auf dem Land. Der zweite Teil, der mit dem Pariser Gesellschaftsleben beginnt und mit der Vertreibung vom Bielersee endet, repetiert Anklage und Rechtfertigung. Die beiden Teile unterscheiden sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch: Der erste blüht, der zweite blitzt. Aber bereits im ersten lauert die Gefahr der Musik. Bezeichnend tritt die erste Erwähnung der Oper beim Thema Geld auf, wobei er auf die Pariser Zeit vorgreift: Rousseau geht mit seinem adeligen Gönner, der ihm ein Ticket kauft, zur Oper. Als sie sich im Getümmel verlieren, kehrt er um und verkauft das Ticket, weil er das Geld braucht, um unabhängig zu sein. Seine Psalmen singende Tante ist zwar eine gute Erinnerung an die Musik, aber fast jede andere ist begleitet von Ruhm, Neid und Geld: Seine Leidenschaft für Musik erwacht in Turin bei Paraden, Prozessionen und königlichen Messen, betont nicht des Pompes wegen. Bei den Abendgesellschaften von Mme de Warens brüsten sich die meisten mit der Musik. Ein Priester, der mehrere Instrumente spielt, wird von seinen neidischen Mitbrüdern verjagt. Als Rousseau Adelige eine eigene Komposition vorführt, die sehr gefällt, meinen sie, diese könne nicht die Seine sein, da er ja kaum vom Blatt lesen kann. Indem er gleich vor Ort zu einem unbekanntem Lied einen Bass komponiert, entkräftigt er den Verdacht. Rameaus *Traité sur l'harmonie* ist keine Didaktik, sondern wissenschaftliche Großtuerie. Der pompöse Musiker und Lebemann Venture de Villeneuve beeindruckt Rousseau. Auch der nette Musiklehrer Le Maître stolpert an seiner Eitelkeit, als er sich vom adeligen Kantorchef nicht gewürdigt fühlt und vertragsbrüchig verschwindet. Um Rousseau dem schlechten Einfluss Ventures zu entziehen, beauftragt ihn Mme de Warens,

Le Maitre nach Lyon zu begleiten, wo er diesen im Stich lässt. Wieder zurück, ist seine Geliebte weg. Rousseaus Narrativ legt eine Kausalität nahe. Er geht zu Venture, der eine Komposition von ihm stiehlt. Dann begleitet er eine Frau nach Fribourg, aber das Angebot der Vorsehung, sie zu heiraten, vom Handwerk zu leben und privat Musik zu machen, schlägt er aus: Er will nämlich Ruhm. In Lausanne gibt er sich, „venturisé“ (OC I 148), als Komponisten aus: Vaussore de Villeneuve. Die Aufführung lässt ihn auf-fliegen. Damals hätte er, wie er sagt, nie gedacht, dass er einst den *Devin* schreiben werde. In Paris erschreckt ihn das Elend, wovon auch die Pracht der Oper nicht ablenken kann. Als der von Armut Getriebene in Lyon auf einem Spaziergang ein Lied pfeift, bietet ihm ein Antoniter an, im Kloster für Kost und Logis Noten zu kopieren. Wiewohl sich seine Übergründlichkeit schlecht auf die Konzentration und das Produkt auswirkt, ist es eine ehrliche Arbeit, die belohnt wird: Mme de Warens schickt ihm Geld für die Heimkehr. Er dankt der Vorsehung, es war das letzte Mal, dass er Hunger litt. Zur Lehre beim Kapellmeister von Besançon, wofür Mme de Warens ihr wenig Geld für Standeskleider ausgeben muss, kommt es nicht, da Rousseaus angeberischer Musikschüler ihm ein jansenistisches Schreiben zugesteckt hat, worauf sein Gepäck an der Grenze beschlagnahmt wird. Mit seiner Notenreform, die ihn berühmt machen soll, damit er Mme de Warens finanziell helfen kann, geht er nach Paris.⁸

Die Ablehnung seiner Notenreform und Geldsorgen

Wer dritten Standes in Paris berühmt werden will, muss adeligen Schutz haben. Durch Kontakte kann Rousseau seine Notenreform der Akademie vorlegen. Sie wird wegen der Pedanterie der Herren abgelehnt. Diese meinen zudem, er habe von einem mittelalterlichen Mönch plagiiert. Die Publikation der Verbesserung scheitert mangels Ruhms und Geldes. Er überlässt sich der Vorsehung und arbeitet an den *Muses*. Um ruhig komponieren zu können, bezieht er eine abgelegene Wohnung. „Là m’attendoit la seule consolation réelle que le Ciel m’ait fait goûter dans ma misère“ (OC I 330): Thérèse. Die Zweisamkeit mit ihr fördert die *Muses*. Ihr Erfolg wird aber durch Rameaus Neid verhindert. Dieser erklärt die guten Teile durch Diebstahl, die schlechten durch Stümperei; seine Matrone Mme de Pouplinière hat die Macht, Rousseaus Oper versenden zu lassen. Während Rameau und Voltaire gerade mit der Oper *Temple de la gloire* (!) beschäftigt sind, lässt M de Richelieu Rousseau eine andere von ihnen bearbeiten. Er hat Erfolg, doch wird die Aufführung von Mme de Pouplinière verhetzt, zudem

⁸ Vgl. OC I 7, 10f., 17–22, 25f., 38f., 43f., 47f., 71–80, 112–133, 139–159, 168–170, 180–195, 200f., 213f., 218–220, 245f., 270–272.

sorgt man für die Unterdrückung seines Namens. Um Ruhm und Honorar gebracht, bricht Rousseau vor Anstrengung und Kummer zusammen, „la mort dans le cœur“ (OC I 337). Die Sorgen bleiben: Das Geld für Mme de Warens geht an deren Schuldner; das für Thérèse an deren verschwenderische Mutter. So versucht er erneut, seine Oper aufzuführen. Die Dupins-Francueils unterstützen ihn aber nur halbwegs, da er ihr wissenschaftlicher Sekretär ist und sie fürchten, wenn sie sich zu stark für ihn einsetzen, könnte man meinen, ihre eigenen literarischen Werke stammen von ihm. Er gibt jede Hoffnung auf „gloire“ (OC I 342) auf. In finanzieller Not gibt er sein Kind ins Findelhaus; die Vermittlung dazu geschieht nahe der Oper. Inzwischen lernt er über die Musik Friedrich Melchior Grimm kennen, der nach Ruhm lechzt. Diderot beauftragt Rousseau mit dem Musik-Teil der *Encyclopédie*, eine Erstattung bleibt aber aus. Der *Discours* bringt ihm Ruhm, doch wird er krank und bekommt einen baldigen Tod diagnostiziert. Er will sich moralisch läutern und vom Adel emanzipieren. Der Neid der Freunde kommt weniger wegen des literarischen Erfolges als wegen der Abkehr vom Ruhm. Um integer zu leben, kopiert er Noten. Der Ruhm des *Discours* bringt ihm Kunden, doch auch Zeitverlust durch die ständigen Aufwartungen, mit denen man ihn in Besitz nehmen will. Die Geldprobleme bleiben. Um die Leute abzuwimmeln, wird er kauzig, auch äußerlich.⁹

„Jeder Ton spricht zum Herzen“: Rousseaus *Devin*

In Passy auf Kur komponiert er den *Devin*, für sich allein. Um ihn aber hören zu können, muss er aufgeführt werden. Aufgrund des Misserfolges der *Muses* bringt er ihn anonym zur Probe. Bereits diese löst einen Freudensturm aus. Der königliche Intendant M. de Cury erbittet den *Devin* für den Hof. Du Clos vertritt Rousseaus Wunsch und verneint. De Cury befiehlt es kraft seines Amtes. Am Tag nach der Generalprobe sitzt Rousseau im Café, wo ein Offizier damit prahlt, dass er dort war, und den Komponisten schildert. Seine Erzählungen stimmen aber nicht. Aus Angst, es könnte ihn jemand erkennen und so den Offizier beschämen, eilt Rousseau aus dem Café. Er sagt, dass die Oper einer der kritischsten Zeitpunkte seines Lebens ist, und will sein Handeln ohne Anklage und Verteidigung erklären: Zur Premiere in Fontainebleau vor Louis XV und Mme de Pompadour kommt er sauber, aber unrasiert und mit simpler Perücke, als Akt des Mutes zur Authentizität und Emanzipation. Der König begegnet ihm dennoch höflich. Rousseau hat sich auf Spott vorbereitet, aber nicht auf Freundlichkeit. Er zittert. Das Stück beginnt. Es entfaltet Rührung, die umso mehr zur Geltung kommt, da man

⁹ Vgl. OC I 279–295, 313–316, 322f., 327–353, 361–369, die Fragmente 1115–1119.

vor dem König nicht klatschen darf. Jeder Ton spricht zum Herzen, flüstern die Damen. Rousseau schildert in religiöser Sprache, wie alle vor moralischer Läuterung zu weinen beginnen. Die Szene erinnert an die Publikumsreaktion bei der Erstaufführung von Schillers *Räuber*. Der *Devin* reformiert die Gesellschaft. Rousseau spürt keine Eitelkeit, sondern nur Freude darüber, die Menschen glücklich gemacht zu haben. Am selben Abend wird ihm mitgeteilt, dass er dem König vorgestellt werde und dass es um eine Pension gehe. Er bekommt Angst. Erstens wegen seines Leidens an plötzlichem Harndrang. Zweitens findet er sich rhetorisch zu unbegabt, als dass er standhaft und zugleich dankbar auftreten könnte. Er geht nicht hin und verliert die Pension. Diese hätte ihn ja sowieso lediglich unter das Joch gebracht, wo er nur schmeicheln oder schweigen könnte. Die Öffentlichkeit tadelt ihn der Undankbarkeit, Diderot der Pflichtvernachlässigung gegenüber Thérèse. Der König schlendert immer noch die erste Strophe von Colette mit falscher Stimme singend durch Versailles; der *Devin* wird weiterhin aufgeführt. Während Rousseau ihn ausbessert, insistiert Paul-Henri Thiry d'Holbach, dass Rousseau ein Stück aus seiner Sammlung einbaue, die er keinem gezeigt habe, noch zeigen werde. Rousseau gibt nach. Als er Grimm besucht, sitzt dieser vor einer Gruppe am Cembalo. Als er Rousseau sieht, schreckt er auf. Auf dem Pult liegt d'Holbachs Sammlung. Dieselbe sieht er dann bei M d'Epinay. Paris munkelt, Rousseau sei nicht der Urheber des *Devin*. Er quittiert mit der *Lettre sur la musique française*. Die Opernleitung verbietet ihm darauf den freien Einlass; umso ungerechter, da er diesen, der ihm als Autor regulär sowieso zukäme, als einziges Honorar für den *Devin* verlangt hatte. Er will sein Stück zurück, doch die Oper eignet es sich an. Täte dies eine schwache gegenüber einer starken Person, wäre es Diebstahl. Die vereinzelt Honorare, die der *Devin* abwirft, helfen, mit dem Notenkopieren zu leben. Der Wohlstand hat seinen Preis: Des *Devin* Erfolg ist der Grund der Eifersucht seiner Freunde. Den Erfolg seiner Philosophie konnten sie verkraften, aber nicht den musikalischen. Du Clos allein bleibt über die Eifersucht erhaben und sein Freund. Ihm ist der *Devin* gewidmet (vgl. OC I 369–387).

Rousseau zieht aufs Land. Dort besucht ihn Venture, der seinen Glanz verloren hat und frivol wirkt. Rousseau ist froh, diesen Weg verlassen zu haben. Vormittags kopiert er Noten, nachmittags spaziert er. An Regentagen arbeitet er am *Dictionnaire*, um sich finanziell abzusichern. Ihm wird schlecht vom Gedanken an die Gesellschaft mit ihren unverbindlichen Bonmots und Cembali. In einer solchen will er einmal zeigen, dass er der Verfasser des *Devin* ist und bittet um einen beliebigen Text, zu dem er, wie bereits damals

vor den Adelligen bei Mme de Warens, auf der Stelle eine Melodie verfasst. Grimm verschreit ihn als schlechten Notenkopisten. Mit den Einnahmen seiner philosophischen Bücher kann er sich aber halten. Durch den Verrat seiner Freunde wird er wegen dieser Bücher vertrieben. Bei der Sichtung des autobiografischen Materials merkt er, dass Teile entwendet wurden. Er verdächtigt d'Alembert, der bereits seine Musikartikel für die *Encyclopédie* plagiiert habe. Auf der Flucht in der Kutsche schreibt er *Le Léviste d'Éphraïm*, Versgesänge, in denen er einen dunklen Stoff heiter beschreiben will. Es ist sein liebstes Werk.¹⁰

Eine Freisprechung von der Anschuldigung, den *Devin* gestohlen zu haben

Die *Dialogues* führen das Thema Musik der *Confessions* weiter. Der „Franzose“ und „Rousseau“ diskutieren „JJ“s Verbrechen. Der forensische Knackpunkt ist die Freisprechung von der Anschuldigung, dass er den *Devin* gestohlen habe. Das Argument enthält drei Etappen: Die Philosophie, die Musikologie und der *Devin* sind von *einem Wesen* geprägt, nämlich einer natürlichen Selbstgenügsamkeit, die Gemeinschaft stiftet, ohne Macht, ohne Eitelkeit. Da JJ aber ein Scheusal sei, folge, dass er *alle* Werke gestohlen habe. Leider gebe es keine Beweise. So fordert Rousseau, dass sie zumindest einen einzigen finden und dass dieser neutral sei, also nicht von der Clique d'Alembert. Sie beschließen, dass Rousseau JJ besucht und der Franzose seine Schriften liest. Rousseau erzählt vom Besuch: JJ ist ruhig am Notenkopieren, seine Lieblingstätigkeit, wiewohl er sie schlecht ausführt. Da er sich zu sehr konzentriert und dadurch ermüdet, begeht er Fehler. Nach Prüfung der Finanzen erkennt Rousseau, dass JJ Noten nur zum Vergnügen kopiert, in sechs Jahren über sechstausend Seiten. Daneben arbeitet er an seinen Opern und hat über hundert Musikstücke geschrieben. Er verkauft lieber die Arbeit seiner Hände als die seiner Seele. Denn von Büchern zu leben, bedeutet, sich der Meinung der Eitlen und Mächtigen unterwerfen. Deshalb will er auch keine Musik unterrichten. Im Notenabschreiben hat er Autonomie und einen redlichen Beruf. Im Frieden dieser Arbeit fühlt er zudem keinen Hass gegen seine Feinde, sondern Vergebung. Ohne Mühe trägt er das Joch der Notwendigkeit der Dinge, nicht aber das der Menschen. Für das Notenkopieren ist er geboren. Der Naturmensch ergibt sich der Vorsehung, die ihn erlöst. So ist klar, dass JJ der Verfasser der Philosophie, der Musikologie und des *Devin* ist. *Denn das Notenkopieren ist das Wesen aller dieser drei Äußerungen und dieses Wesen ist JJ selbst: eine freie und daher mo-*

¹⁰ Vgl. OC I 398f., 401–404, 410–413, 439, 464f., 471, 509f., 516, 552–554, 586f., 606–609, 622f., 640; II 1208–1223.

ralisch gute Person. Nun bleibt noch zu beweisen, ob JJ komponieren kann. Dass er nicht vom Blatt singen kann, ist kein Beweis dagegen, denn er hat sich nie als Sänger ausgegeben. Dass er komponieren kann, lässt sich beweisen, indem man ihm einen Text gibt, zu dem er gleich vor Ort eine Melodie komponiert. Als JJ den guten Willen von Rousseau fühlt, gelingt ihm diese Aufgabe. Böse Absichten lähmen ihn. Seine Melodie zeugt von der gleichen Musik wie jene des *Devin*, und JJ kann eine beachtliche Sammlung, die er komponiert hat, vorlegen, die diese Musik aufweist: einfach, wahr und sanft. So muss man JJ von allen Vorwürfen freisprechen. JJ ist für die Musik geschaffen. Seit einiger Zeit sucht er, wenn sein Herz trüb ist, am Klavier den Trost, den ihm die Menschen versagen. Dann weint und singt er zugleich. Auf der Straße denkt er sich Arien aus, um die beleidigenden Blicke zu ignorieren. Viele seiner Romanzen haben deshalb eine traurige und zärtliche Melodie. Seine eitelste Begierde war, geliebt zu werden, denn er glaubte zu fühlen, dass er dafür geschaffen ist. Die Vögel, die ihm auf seinen Spaziergängen zusingen, trösten ihn.¹¹

Rousseau will die *Dialogues* als „DEPOT REMIS A LA PROVIDENCE“ (OC I 978) auf den Altar von Notre-Dame legen, damit das Manuskript vor Louis XVI kommt. Im Begleitschreiben dazu sagt er, dass er die Feindschaft gegen ihn weder gewollt noch verursacht noch erwidert habe sowie nie die Möglichkeit bekam, sich zu erklären und zu verteidigen. So bittet er die Vorsehung, seine Verteidigung in Hände zu bringen, die ihn rechtfertigen, und mahnt diese Hände zugleich, dass sie dazu religiös verpflichtet seien. Doch der Altar ist versperrt, worauf er zuerst verzweifelt, dann aber erkennt, dass die Vorsehung über ihn wacht: Denn der junge Louis XVI hätte diesen langen Text eh nicht gelesen. Rousseau hatte jenen Plan geschmiedet, als Louis XV noch lebte, und damals erschien er nicht so närrisch. Nun aber, wäre sein Plan gelungen, wäre die Schrift in die Hände seiner Feinde gelangt. Da er nicht weiß, wem sie anvertrauen, schreibt er eine Kurzversion davon auf einige Zettel mit dem Titel: „*A tout François aimant encor la justice et la vérité.*“ (OC I 984) Er geht auf die Straße und verteilt sie. Doch alle, die den Titel lesen, antworten, das könne nicht an sie gerichtet sein. Rousseau lacht und gibt ihnen Recht: Das sei das einzige ehrliche Wort, das er aus einem französischen Munde seit langem gehört habe. Es bringt nichts, die Ungerechtigkeit anzuklagen, wenn die Menschen sie bewusst wählen. Vielleicht nimmt sich später jemand seiner Autobiografie an und spricht ihm Recht. Niemand kann den Unschuldigen ihren Trost nehmen. Gott ist gerecht, Rousseau unschuldig. Mehr braucht er nicht zu wissen (vgl. OC I 977–990).

¹¹ Vgl. OC I 673–693, 712–714, 739f., 766, 771f., 780f., 793f., 800–802, 807, 827–831, 835–840, 843–851, 859, 864–876, 964.

Dies ist die Ausgangslage der *Rêviere*. In der dritten Träumerei erzählt er, wie er sich in der Jugend vorgenommen hatte, sich im vierzigsten Jahre zu akzeptieren, wie er ist, egal was er erreicht haben werde. Als er nun mit vierzig, 1752, den *Devin* feiert, entsagt er seinem Ruhm mit Vergnügen. Er will nur noch Noten kopieren. Seine Reform führt zu seiner Revolution: Er herrscht jetzt über sich, niemand sonst. Er ist frei vom Ruhm, dessen Dunst ihn, kaum erreicht, schon angeekelt hat. Als ihn deswegen die Menschen in die Einsamkeit stoßen, um ihn unglücklich zu machen, haben sie sein Glück gefördert: die Ruhe mit sich selbst (vgl. OC I 1014f.). Diese Einsamkeit heißt nicht fehlende Gemeinschaft, wie die fünfte Träumerei zeigt: Thérèse ist bei ihm. Auf Saint-Pierre umgeben vom Bielersee lauscht er der Musik der Natur und der Tiere, siedelt mit Thérèse und der Zöllnerfamilie, mit der sie auf der Insel leben, Kaninchen an. Am Abend singen sie einfache Lieder und hoffen, dass der nächste Tag ähnlich wird. Rousseau ist *bei* sich, weil er *für* sich ist; bei den „intelligences celestes“ (OC I 1049), die er bald beehren wird (vgl. OC I 1040–1049). Die siebte Träumerei erzählt von der Ruhe des Notenabschreibens (vgl. OC I 1060), die neunte von einem adeligen Diner, bei dem Musik gespielt wurde. In der Allee vor dem Haus war ein Jahrmarkt der einfachen Leute. Dann belustigte es einige Adelige, Kuchen zu kaufen und in die Menge zu werfen, um zu schauen, wie sich die Armen darum prügeln. Rousseau ging angewidert weg (vgl. OC I 1092–1094). In der zehnten erinnert er sich an Charmettes, wo ihn bekümmerte, dass dieses Glück aus finanziellen Gründen nicht lange währen werde. Von da an suchte er nach Mitteln, dem vorzubeugen. Er dachte, sein Talent zu nützen, um der Frau zu helfen, die ihm geholfen hatte (vgl. OC I 1098f.), mit Ruhm durch Musik also. So schließen die *Rêviere* und damit Rousseaus Autobiografie.

Der *Devin* im Zentrum von Rousseaus Autobiografie

Zur Tatsache, dass deren Zentrum der *Devin* ist, hat es verschiedene Deutungsansätze gegeben: Allein in den *Dialogues* wird er dreißig Mal erwähnt. Ein Grund könnte sein, dass ihn die Pariser Oper 1772 wieder aufführte und er sogleich Erfolge feierte. Damit kam auch der Klatsch wieder, Rousseau habe ihn gestohlen. Auffällig ist zudem, dass des *Devin* Erwähnung oft vom Thema Geld begleitet ist. Rameau verhindert im entscheidenden Moment Rousseaus musikalischen Erfolg, wofür dieser so lange geschuftet hat und womit er sich, Mme de Warens und Thérèse hätte versorgen können. Der Erfolg seiner Philosophie und namentlich des *Devin* ist dann eine Genugtuung. Der *Devin* enthält darüber hinaus auch Versöhnung: Er kann die Ge-

sellschaft, von der Rousseau angefeindet wird, zur Integrität zurückführen. In den *Dialogues* entschärft der *Devin* den Streit. Gleich dem Seher kann Rousseau mit Musik Gemeinschaft stiften. Er wollte in einem fort ein berühmter Komponist werden, in Lausanne scheiterte er kläglich, mit dem *Devin* hat er nun Erfolg. Sogleich folgt die Anfeindung. Der *Devin* nimmt das zentrale Motiv der Autobiografie vorweg. Rousseaus Musik drückt als „Gebärde“ (Geck 2020, 79) die Absage vom Luxus aus.¹²

Was hat nun unsere spezifische pastoraltheologische Analyse der Musik in Rousseaus Autobiografie ergeben? Das schlichte Band, das Colette Colin zur Versöhnung schenkt, erinnert an das Band, das Rousseau in Turin für die begehrte Kollegin stiehlt. Eindeutig ist der *Devin* das finale Movens des ersten Teils der *Confessions*, und das kausale des zweiten. Er ist der forensische Ort der Anklage wie der Rechtsprechung in den *Dialogues*. In den *Réviers* erklärt Rousseau, dass mit vierzig, also als der *Devin* reüssiert, für ihn die Zeit ist, das zu werden, wozu Gott ihn bestimmt hat: ein guter Mensch, der frei musiziert. Die Dramatik der Autobiografie ist der gesellschaftliche Übergriff auf seine Person, die seine Authentizität hindert, worauf er moralisch depraviert, auf dass die einzige Möglichkeit, gut zu sein, die Reform seiner Autonomie ist. Deshalb kommt er unrasiert zur Premiere, deshalb schlägt er die Pension aus. Er hat zur Genüge die Erfahrung der Entwürdigung durch Abhängigkeit in einer ungerechten Machtstruktur gemacht. Die theologische Peripetie seiner Autobiografie sind die *Dialogues* auf dem Altar von Notre-Dame: Rousseau will, dass sie vor den König kommen, gallikanisch betrachtet: vor den obersten kirchlichen Gerichtshof, und zwar Louis XV, nicht XVI. Rousseau knüpft damit unmittelbar an 1752 an, als er das erste Mal vor Louis XV treten sollte: mit dem *Devin*. Rousseaus Autobiografie ist aufgerichtet an der theologischen Deutung von Schuld und Anklage und damit eine Theologie des Gerichts, deren Profil wir aber erst mit der dahinter verborgenen Theologie der Musik verstehen: Wir erinnern, dass er auf der Flucht vor seiner politischen Verfolgung in die Schweiz *Le Léviote d'Éphraïm* verfasst und es sein liebstes Werk nennt. In ihm setzt er sich mit Gesängen über Gericht und Gnade im Buch *Richter* auseinander (vgl. OC I 586f.; II 1208–1223). Voltaire erwähnt im *Sentiment des citoyens* zweimal Rousseaus Oper und stellt ihn als Möchtegern-Gelehrten dar, dessen Oper ausgepiffen werde (vgl. Voltaire 1765, 5f., 13f.). Im gleichen Schreiben wird Rousseau von Voltaire als Feind des Christentums verschrien und wir haben gesehen, welche verheerende Rolle diese Hetzschrift in Rousseaus Biografie einnimmt. Wiewohl seine politische Verfolgung mit dem *Émile* beginnt, situiert er diese im Neid seiner Freunde auf den *Devin*. Auch deren Irritation

¹² Vgl. Appel 2021, 127; Böhm 1991, 104f., 112–114; Gay-White 2004, 216–219; Geck 2020, 73–79; Kunze 2012a, 652f.; Launay 1982, 503–507; O’Dea 2001, 311f.; 2021, 1–10, 14f.; Starobinski 1989, 42–53, 58f.; 2012, 93–95, 260–262, 350–357, 418, 475f.

ab seiner moralischen Läuterung nach Vincennes steht im Lichte des *Devin*, als er nämlich seine Person vom feudalen Übergriff emanzipiert. Das Geld ist auf seinem musikalischen Weg stets Thema: Er will als Musikologe berühmt werden, um Mme de Warens zu unterstützen, er muss seine Opern auf die Bühne bringen, um Thérèse, die für ihre Eltern und Geschwister als Hausdienerin schuftet, zu entlasten. Wir haben keinen Grund, die Echtheit dieser edlen Motive anzuzweifeln. Rousseau will dabei aber von dem leben können, wozu er geboren ist: Musik. Es ist ein fundamentales Recht, davon leben zu können, wozu man berufen ist. Und Rousseau will in seinem Beruf als *Person* leben, weder als Bittsteller noch als Amusement der Reichen. Der Weg zu seinem Recht auf Autonomie war steinig und wird noch steiniger werden. Denn gerade die Kombination, dass er *für sich* einsteht und dass er als fähiger Musiker *wer ist*, schürt den Streit.

Das fundamentale Recht, davon leben zu können, wozu man berufen ist

Ist seine Theologie eine des Gerichtes, so wendet er das Gericht auch gegen sich: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Rousseau der Musiker hat Macht, weil Musik Macht hat. Macht birgt Gefahr, dass sie für einen unmoralischen Zweck gebraucht wird. In der Autobiografie ist die Musik wiederholt von Ruhm begleitet. Rousseaus Generalvorwurf an sich ist, dass er Ruhm wollte, was sich mit dem *Devin* zuspitzte. Er merkte, dass er *wer ist*, weil er was kann. *Er tat sich*. Er schaffte Musik, er wurde berühmt, erkannt und anerkannt. Ab hier führte der Weg in die Wüste. In der Wüste aber hat er gelernt, der *integren Musik* zuzuhören und nicht der durch Ruhm versklavten. Im *Notenkopieren* huldigt er nun der Musik als Musik. In den *Dialogues* ist das *Notenkopieren* der Beweis, dass er ein guter Mensch ist; in den *Réviers* ist er in *Zweismamkeit* mit der Musik: mit den singenden Vögeln, mit den Noten, die er kopiert und im Kopfe hört; er nimmt sich selbst zurück, damit die Musik sie selbst sein kann. Denn er weiß, was gesellschaftlicher Übergriff ist. Durch das *Notenkopieren* lässt er die Musik sie selbst sein, so gibt auch sie ihm sein Selbst in Freiheit zurück. Dadurch ist er gerechtfertigt, weil er nun der sein darf, der er sein will: Musiker. Jean-Jacques Rousseau ist erwählt. Sein Selbst ist jetzt gut als Selbst, und nicht mehr der Grund für seine Sünde. Im „Avertissement“ zum *Devin* erklärt er, dass er diese Oper allein für sich geschrieben hat (OC II 1096); sie ist seine Freiheit in Geborgenheit. Der *Devin* ist in Rousseaus Autobiografie der Ort, wo seine durch „Amour propre“ entstandene Sünde verwandelt wird in Rechtfertigung, nämlich in

die „Amour de soi-même“ der Musik, und dies ist auch der narrative Inhalt des *Devin*. Rousseaus Theologie ist eine Theologie des Gerichts, und seine Theologie der Musik fügt hinzu, dass es eine Theologie der Versöhnung ist. Die Musik hat ihn auch in der Wüste nie verlassen.

5 Ausblick: *Les Consolations des miseres de ma vie* (1781)

Als Rousseau während seiner Zeit in Chambéry im Pfarrseminar wohnt, vermisst er Mme de Warens. Der einzige Trost – „qui me fut d’une grande ressource“ (OC I 117) – den er mitgenommen hat, ist „un livre de musique [...] les *Cantates* de Clerambault“ (117f.). Eine solche Sammlung an Trost findet sich auch an seinem Lebensende mit Thérèse: 1781 wurden postum Lieder aus Rousseaus eigener Sammlung herausgegeben, *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d’airs romance et duos*. Der Titel stammt vom Marquis de Girardin, der ihn auf Rousseaus Aussage zurückführt, dass ihm unter diesem Leitsatz das Komponieren Freude machte. Die Sammlung beinhaltet die Musik, die ihn in seinem Leben getröstet hat. Sie reicht von einzelnen Liedern bis zu Orchesterstücken, meist aber sind es Volkslieder. Noch immer hallt der Vorwurf des Diebstahls nach, wenn Rousseau im Manuskript explizit angibt, welche Stellen darin nicht von ihm sind. Das Gros zeugt aber musikalisch und textlich von der gleichen Originalität, die den *Devin* zu *Jean-Jacques’ eigener Oper* macht. Noch in den 1770er Jahren komponierte er sechs neue Arien für den *Devin*, um zu beweisen, dass er dessen Autor ist.¹³

Die *Consolations* haben inhaltlich wie melodiös eine unmittelbare Nähe zum *Devin* (vgl. Rousseau 1781, 2–199; OC II 1066–1173). Sie zeigen, dass Rousseau seinen Frieden mit der und durch die Musik gefunden hat. Es ist Musik, die allein für ihn spielt und kein Mittel zu einem fremdbestimmten Zweck mehr ist. Erst in dieser *Intimität* wird aus Gesellschaft Gemeinschaft, und erst in dieser Gemeinschaft kann Freiheit wachsen. Rousseaus autobiografische Theologie des Gerichts lehrt, dass die Musik sich zu den Verstoßenen gesellen wird. Als er im *Émile* über die didaktische Regel der Musik und ihren anthropologischen Nutzen eine Reihe an strengen Bestimmungen aufstellt (vgl. OC IV 404–407), hält er plötzlich inne und schließt: „Mais c’en est trop sur la musique; enseignez-la comme vous voudrez pourvu qu’elle ne soit jamais qu’un amusement.“ (OC IV 407)

¹³ Vgl. Avis 1781; Dauphin 2004, 35; Gülke 1984, 36; Guyot 1964, 90f.; Jansen 1884, 414, 420, 426–432; Paquette 1996, 171f.; Trousson 2003, 707–709.

Literatur

Abbate, Carolyn / Parker, Roger (2022) [2012], Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber und Nikolaus de Palézieux, München: C. H. Beck. [Original: A History of Opera. The Last Four Hundred Years.]

Appel, Sabine (2021), Unser Rousseau. Wie ein Genfer Uhrmachersohn die Aufklärung überwand und sie damit vollendete, Berlin: Die Andere Bibliothek.

Avis de l'Éditeur de ce Recueil (1781), in: Rousseau, Jean-Jacques, Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs et duos, Paris: De Roulede de la Chevardiere, rue du Roule Esprit, Libraire, au Palais Royal, 1–4.

Barth, Karl (1994) [1947], Die Geschichte der protestantischen Theologie im 19. Jahrhundert. Ihre Vorgeschichte und ihre Geschichte, Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 6. Aufl.

Barth, Karl (2006) [1956], Wolfgang Amadeus Mozart (1756/1956), Zürich: Theologischer Verlag Zürich, 15. Aufl.

Böhm, Winfried (1991), Rousseau als Komponist, oder Die Philosophie auf der Opernbühne, in: Böhm, Winfried / Grell, Frithjof (Hg.), Jean-Jacques Rousseau und die Widersprüche der Gegenwart, Würzburg: Ergon Verlag, 103–115.

Brockard, Hans (2010), Nachwort, in: Rousseau, Jean-Jacques, Du contrat social ou Principes du droit politiques. Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts. Französisch / Deutsch. Hg. v. Hans Brockard. In Zusammenarbeit mit Eva Pietzcker, Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek 18682), 343–372.

Busch, Eberhard (2005) [1975], Karl Barths Lebenslauf. Nach seinen Briefen und autobiographischen Texten, Zürich: Theologischer Verlag Zürich, unveränd. Neuaufl.

Cassirer, Ernst (2012) [1932], Das Problem Jean-Jacques Rousseau. Hg. v. Guido Kreis, in: ders., Über Rousseau, Berlin: Suhrkamp, 2. Aufl. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2025), 7–90.

Charrak, André (2001), Rousseau et la musique. Passivité et activité dans l'agrément, Archives de Philosophie 64, 2, 325–342.

Dauphin, Claude (2004), Rousseau, les paradoxes du musicien solitaire, La Pensée. Revue du rationalisme moderne 337, 1, 35–38.

Flasch, Kurt (2021), Christentum und Aufklärung. Voltaire gegen Pascal, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2. Aufl.

Fulda, Hans F. (1991), Rousseausche Probleme in Hegels Entwicklung, in: ders. / Horstmann, Rolf-Peter (Hg.), Rousseau, die Revolution und der junge Hegel, Stuttgart: Klett-Cotta (Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung 19), 41–73.

Gay-White, Pamela (2004), Rousseau and the lyric natural. The representation of Le Devin du village, in: Dauphin, Claude (Hg.), Musique et langage chez Rousseau, Oxford: Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:08), 211–219.

Geck, Martin (2020) [2017], Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum, München: Pantheon, 2. Aufl.

Goethe, Johann Wolfgang von (2000) [1808–1831], Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Hg. v. Erich Trunz, in: ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Text-

kritisch durchgesehen von Liselotte Blumenthal. Kommentiert von Erich Trunz, Band 9: Autobiografische Schriften I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 7–598.

Gülke, Peter (1984), Rousseau und die Musik oder Von der Zuständigkeit des Dilettanten, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 98).

Guyot, Charly (1964) [1960], Introductions. Ballets. Pastorales. Poésies. Contes et Apologues. Mélanges de Littérature et de Morale, in: Rousseau, Jean-Jacques, Œuvres Complètes. Hg. v. Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Band 2, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 90–103.

Haertz, Daniel (2004) [1997], Italian by intention, French of necessity: Rousseau's *Le Devin du village*, in: ders., *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*. Hg. v. John A. Rice, New York, NY: Pendragon Press (Opera Series 1), 225–236.

Jansen, Albert (1884), Jean-Jacques Rousseau als Musiker, Berlin: Georg Reimer.

Kunze, Christoph (2012a), Jean-Jacques Rousseaus autobiographische Schriften als Waffe im Kampf gegen das „Werk der Finsternis“, in: Rousseau, Jean-Jacques, *Die Bekenntnisse*. Übersetzt von Alfred Semerau. Durchgesehen von Dietrich Leube. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Christoph Kunze, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 14103), 649–669.

Kunze, Christoph (2012b), Zeittafel, in: Jean-Jacques Rousseau, *Die Bekenntnisse*. Übersetzt von Alfred Semerau. Durchgesehen von Dietrich Leube. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Christoph Kunze, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv 14103), 670–675.

Launay, Michel (1982), *Fonction du mot et des souvenirs d'opéra dans les textes autobiographiques de J.-J. Rousseau*, in: *Actes du Colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle, les 29, 30 avril et 1er mai 1977, L'Opéra au XVIIIe siècle*, Marseille: Université de Provence, Jeanne Laffite (C.A.E.R 18), 503–512.

Marquard, Reiner (2020), Karl Barth, das Manifest 93 und der Isenheimer Altar, *Evangelische Theologie* 80, 2, 113–128.

Marquard, Reiner (2021), „die echte vox humana“. Karl Barth als Hörer von Wolfgang Amadeus Mozart, in: *Hoping, Helmut / Wahle, Stephan / Walter, Meinrad (Hg.), Gottesklänge. Religion und Sprache in der Musik*, Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 35–47.

Martin, Marie-Pauline (2011), *Juger des arts en musicien. Un aspect de la pensée artistique de Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. DOI: 10.4000/books.editionsmsmh.8564.

Nicklaus, Hans G. (2015), *Weltsprache Musik. Rousseau und der Triumph der Melodie über die Harmonie*, Paderborn: Wilhelm Fink.

O'Dea, Michael (1995), *Jean-Jacques Rousseau. Music, Illusion and Desire*, London: Macmillan (Nations and Nationalisms. France, Britain, Ireland and the Eighteenth-Century Context).

O'Dea, Michael (2001), „*Ses idées dans l'art et sur l'art sont fécondes, intarissables*“. *Le statut de la musique dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, Dix-Huitième Siècle* 43, 1, 297–312.

O'Dea, Michael (2021), *Le Devin du village dans Rousseau juge de Jean-Jacques*, in: ders. / Mércier-Faivre, Anne-Marie (Hg.), *Voix et mémoire. Lectures de Rousseau*, Lyon: Presses universitaires, 213–218. DOI: 10.4000/books.pul.5732.

- O'Hagan, Tim (2021), La théologie de Rousseau, in: *Annales de la société J.-J. Rousseau*, Band 54: Les religions de Rousseau. Traduit et présenté par Martin Rueff, Genève: Georg, 211–261.
- Paquette, Daniel (1996), Consolations des misères de ma vie, in: Trousson, Raymond / Eigeldinger, Frédéric S. (Hg.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris: Champion, 171–172.
- Philonenko, Alexis (1991), Rousseau et Hegel. Droit et Histoire, in: Fulda, Hans F. / Horstmann, Rolf-Peter (Hg.), *Rousseau, die Revolution und der junge Hegel*, Stuttgart: Klett-Cotta (Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung 19), 23–40.
- Reinhardt, Volker (2022), *Voltaire. Die Abenteuer der Freiheit. Eine Biographie*, München: C. H. Beck.
- Rousseau, Jean-Jacques (1765), *Lettre de J. J. Rousseau au Libraire*, ed. Réponse aux Lettres écrites de la montagne; publiée à Genève, sous ce titre: *Sentiment des citoyens*. A Genève; & se trouve, à Paris: Chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.
- Rousseau, Jean-Jacques (1781), *Les Consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs et duos*, Paris: De Roulede de la Chevardiere, rue du Roule Esprit, Libraire, au Palais Royal.
- Rousseau, Jean-Jacques (1959–1995), *Œuvres Complètes*. Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 tomes, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Ruddies, Hartmut (2005), Karl Barth als liberaler Theologe. Eine Skizze zu den Anfängen seiner Theologie, in: Barth, Roderich / Osthövener, Claus-Dieter / Scheliha, Arnulf von (Hg.), *Protestantismus zwischen Aufklärung und Moderne. Festschrift für Ulrich Barth*, Frankfurt a. M.: Peter Lang (Beiträge zur rationalen Theologie 16), 389–402.
- Saby, Pierre (2004), Accent, expression, unité de mélodie dans *Le Devin du village*. La théorie esthétique éclairée par l'analyse musicale?, in: Dauphin, Claude (Hg.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford: Voltaire Foundation (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2004:08), 203–210.
- Schiller, Friedrich J. C. (2008) [1795], Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Hg. v. Rolf-Peter Janz, in: ders., *Theoretische Schriften*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (Deutscher Klassiker Verlag Taschenbuch 32), 556–676.
- Starobinski, Jean (1971), *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris: Éditions Gallimard (Bibliothèque des Idées).
- Starobinski, Jean (1989), Musik und Gesellschaftlichkeit bei Rousseau. Übersetzt von Walter Mesch, in: Bubner, Rüdiger / Cramer, Konrad / Wiehl, Reiner (Hg.), *Rousseau und die Folgen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Neue Hefte für Philosophie 29), 39–59.
- Starobinski, Jean (2012) [1971], *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff, Frankfurt a. M.: Fischer (Fischer Taschenbuch Verlag 19437). [Original: Jean-Jacques Rousseau: *La transparence et l'obstacle*.]
- Steidl, Petra (2009), Musik und Bildung. Die Verknüpfung musik- und bildungsphilosophischer Konzepte bei A. Augustinus, J. J. Rousseau und Th. W. Adorno, Würzburg: Ergon Verlag (Erziehung, Schule, Gesellschaft 53).

Steidl, Petra (2014), „ich muss zweifellos für diese Kunst geboren sein“ – Musik im Kontext der bildungs- und gesellschaftspolitischen Grundsätze des Jean-Jacques Rousseau unter Berücksichtigung aktueller Forschungsergebnisse, in: Ritzki, Christian (Hg.), Jean-Jacques Rousseaus „Émile“. Erziehungsroman, philosophische Abhandlung, historische Quelle, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt (Bildungshistorische Forschung. Akzente und Perspektiven), 117–138.

Stern, Martin (2012), Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe, Paris: Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles 163).

Trousseau, Raymond (2003), Jean-Jacques Rousseau, Paris: Tallandier.

Voltaire [anonym] (1765) [1764], *Sentiment des citoyens*, ed. Réponse aux Lettre écrites de la montagne; publiée à Genève, sous ce titre: *Sentiment des Citoyens*. A Genève; & se trouve, à Paris: Chez Duchesne, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût.

Waeber, Jacqueline (2001), „Cette horrible innovation“. The first version of the recitative parts of Rousseau's *Le devin du village*, *Music & Letters* 82, 2, 117–213.

Waeber, Jacqueline (2009), „Le Devin de la Foire“? The Role of Pantomime in Rousseau's *Le devin du village*, in: dies. (Hg.), *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern: Peter Lang (Publication de la Société Suisse de Musicologie, Serie II, 50), 149–172.

Waeber, Jacqueline (2019), Rousseau on music. A case of nature vs. nurture, in: Grace, Eve / Kelly, Christopher (Hg.), *The Rousseauian Mind*, New York, NY: Routledge, 297–307.

Waterlot, Ghislain (2021), De la religion civile à la foi des Rêviers, les chemins d'une inversion, in: *Annales de la société J.-J. Rousseau*, Bd. 54: *Les religions de Rousseau*, Genève: Georg, 91–114.

Yamashita, Masano (2019), Fate and Consolation in the Late Rousseau, *Sens public*. DOI: 10.7202/1067465ar.

Opernaufnahmen

Rousseau, Jean-Jacques, *Le Devin du village* [1752] (1962), mis en scène: Baud-Bovy, Samuel / Burckhardt, Roger. Orchestre de la Suisse Romande. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=mB08gwA8oYc> [16.10.2023].

Rousseau, Jean-Jacques, *Le Devin du village* [1752] (2018), mis en scène: Hérin, Sébastien de / Mutel, Caroline / Dubois, Cyrille / Caton, Frédéric / Les Nouveaux Caractères, Théâtre de la Reine, Réalisation: Olivier Simonnet, Jean-Jacques Rousseau. *Le Devin du village*. CD + DVD, Versailles: Château de Versailles Spectacles.



Was heißt Kindheit?

Philosophische, kulturwissenschaftliche und biblisch-theologische Perspektiven



Was ist ein Kind? Gibt es etwas Spezifisches, das nur Kindern eignet? Was macht ein Kind eigentlich zu einem Kind, und wie unterscheidet es sich von einem Erwachsenen? Die Vorstellungen, was ein Kind sei, sind vielfältig und heterogen – und beinhalten Zuschreibungen über ein noch unfertiges Handlungsvermögen des Kindes, den imaginierten Zustand paradiesischer Unschuld bis hin zu komplexen Überlegungen, was Erwachsenen das Recht gibt, Entscheidungen für Kinder zu fällen. Die Umgangsweisen mit Kindern, die Institutionen, die eine Gesellschaft für Kinder schafft, und auch die familiären Praktiken sind von diesen Bildern über das Kind zu tiefst geprägt. Wo den Spuren dieser Bilder nachgegangen wird, kann die Inblicknahme des Kindes präzise Konturen bekommen. Widersprüche tauchen auf: Das Kind fasziniert, aber niemand möchte wie ein Kind behandelt werden. Damit wird deutlich, dass es in den meisten Fällen die Entwürfe Erwachsener sind, die das Bild des Kindes festlegen und Kindheit als Objekt ihrer alltäglichen, pädagogischen, bildungspolitischen und wissenschaftlichen Diskurse verhandeln. Das Kind wird demnach mehr als Adressat unterschiedlicher pädagogischer Konzepte verstanden denn als ein selbstwirksames Subjekt der Geschichte, dem eine eigene Dignität zukommt und welches der erwachsenen Lebenserfahrung zum Denken gibt und ihre Stile und Praktiken in Frage stellt.

In den letzten Jahrzehnten taucht das Phänomen der Kindheit verstärkt nicht nur in den interdisziplinären Diskursen der kindheitstheoretischen Forschung auf. Bei aller Heterogenität kindlicher Realität scheint überwiegend eine Klarheit darin zu bestehen, dass Kindsein mit einem besonderen Status verbunden ist, der sich von jenen der Erwachsenen unterscheidet.

Dieser Status steht eng in Verbindung mit Fragen der Fürsorge und der Erziehung, des Schutzes und der Disziplinierung, der Zuerkennung von Selbstständigkeit und paternalistischer Bevormundung. Dies zeigt, dass gerade dem Aspekt von Herrschaft und machtvollen Subjektivierungspraktiken in diesen Analysen eine hohe Aufmerksamkeit geschenkt werden muss: Historisch ausgerichtete Kindheitsforschungen machen deutlich, dass die Geschichte der Kindheit auch als Geschichte generationaler Herrschaft gelesen werden kann, die nicht selten eine Vereinnahmung, Kontrolle und Formung der nachkommenden Generation an den Vorstellungen und Utopien der Erwachsenen darstellt. Kindheit wird so als ein politisches und moralisches Projekt lesbar, das von (auch religiös legitimierten) Vorstellungen eines starken Zugriffsrechts auf die sogenannte unmündige Generation gestützt und begleitet wird. Der Begriff des Kindes ist dabei eng mit einseitigen Sozialisationsvorstellungen verknüpft: Es sind immer die Kinder, die zu lernen haben.

Neutestamentliche Texte scheinen jedoch eine andere Perspektive auf die Kindheit zu eröffnen, in der ihre physiologische sowie symbolische Sprachlosigkeit (etymologisch verweist das Kind bzw. der *infans* auf die Unfähigkeit zu sprechen) in eine Fähigkeit, das Reich Gottes zu verkörpern, verwandelt wird. Das Evangelium ist in der Tat sehr hart gegenüber der Tendenz der Erwachsenen, die kindlichen Ursprünge des Lebens zu verdrängen: „Da rief Jesus ein Kind herbei, stellte es in ihre Mitte und sagte: ‚Wahrhaftig, ich sage euch, wenn ihr nicht umkehrt und werdet wie die Kinder, werdet ihr nicht in Gottes gerechte Welt hineingelangen.‘“ (Mt 18, 2–3)

Gerade für eine kindheitstheoretisch orientierte theologische Perspektive besteht eine hohe Notwendigkeit, über Formen wechselseitiger Sozialisationsprozesse in ihrer Bedeutung für Kirche(n), Religionsgemeinschaften und Gesellschaft nachzudenken und Möglichkeiten für solche resonanten und reziproken Anerkennungsverhältnisse theologisch zu erkunden: Wie kann die Bedeutung, die Jesus den Kindern für das anbrechende Königreich Gottes zuspricht, tatsächlich realisiert werden – und wie kann, jenseits aller Verklärung, die Bedeutung der Kinder für dieses Königreich präziser verstanden werden? Bei der Erkundung dieser Fragen ist dabei besonders zu beachten, dass gerade in den letzten Jahren vor allem im Kontext der Verbrechen des Missbrauchs die Prekarität und Verletzlichkeit von Kindern dramatisch in den Vordergrund des gesellschaftlichen und kirchlichen Bewusstseins gerückt ist. Damit stellt sich die Frage, wie in religiösen Kontexten intergenerationale Begegnungen jenseits von Paternalismus,

Machtmissbrauch und lediglich einseitiger religiöser Erziehung umgestaltet werden können.

Basierend auf diesen Überlegungen wird die Aufgabe deutlich, über die Frage nach der sozialen Position des Kindes in der Gesellschaft und den Religionen in vielfältigen Formen nachzudenken. Folgende Fragestellungen gilt es dabei besonders in den Blick zu nehmen:

- Welche Bilder des Kindes sind an der Zeit, entworfen zu werden, und auf welche Legitimität und Begründungsstrukturen können sie aufbauen?
- Wie können soziologische, (entwicklungs-)psychologische, geschichtliche, theologische und erziehungs- und bildungswissenschaftliche Perspektiven auf Kindheit aussehen, welche die spannungsvollen Verhältnisse von Autonomie und Erziehung, von Freiheit und Abhängigkeit, von Neuem und Bestehendem nicht undialektisch auflösen?
- Welche ideengeschichtlich wahrnehmbaren Transformationen in der Kindheitsforschung verdienen aktuell eine höhere Aufmerksamkeit?
- Welche biblischen und theologischen Ressourcen können identifiziert werden, um gegenwärtig kindheitstheoretisch drängende Fragen kritisch zu bearbeiten?
- Gibt es tatsächlich einen besonderen Wert der Kindheit? Wie kann dieser aus theologischer Sicht präziser bestimmt und herausgearbeitet werden, und welche Relevanz kommt diesen Besonderheiten in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten zu?
- Welche eigenständigen Visionen gelingenden Lebens entwickeln Kinder in unterschiedlichen sozialen und kulturellen Kontexten, welche Fragen, Ideen, Ängste und Hoffnungen von Kindern können empirisch wahrgenommen werden und wie können diese in intergenerationalen Diskursen eingebracht werden?
- Wie können „Theologien mit / angesichts von / von Kindern“ auch in ihrer Eigenständigkeit theologisch gewürdigt werden und wie können in Kirche(n), Religionsgemeinschaften und auch in der Theologie Räume für das offene theologische Gespräch mit Kindern geschaffen werden, welches einseitige Sozialisationsvorstellungen überwindet?
- Welche Normalitätsvorstellungen von einer ‚entwickelten Religiosität‘ lassen sich in religionspädagogischen, entwicklungspsycho-

- logischen bzw. auch theologischen Diskursen identifizieren und welche Begründungsstrukturen liegen diesen zu Grunde?
- Inwiefern gelingt es, Kinder in der kirchlichen Arbeit wirklich als Subjekte wahrzunehmen und nicht als Vehikel, um den eigenen Nachwuchs zu sichern (deutlich in der über Jahrzehnte immer wieder zitierten Formel „Kinder sind die Zukunft der Kirche“), und was bedeutet ein solcher Perspektivenwechsel theologisch, pädagogisch und in Bezug auf kirchliches bzw. religionspädagogisches Handeln?

Wenn Sie einen aktuellen, noch nicht publizierten, innovativen wissenschaftlichen Beitrag in deutscher oder englischer Sprache, der auch gern interdisziplinär angelegt sowie methodisch unkonventionell sein kann, zu diesem Schwerpunktthema in der Zeitschrift **LIMINA – Grazer theologische Perspektiven** publizieren möchten, dann senden Sie bitte das Konzept Ihres Beitrags (max. 4.000 Zeichen) an:

limina(at)uni-graz.at.

Der vollständige Beitrag sollte nicht mehr als 40.000 Zeichen umfassen. Informationen zur Zeitschrift, zum Peer-Review-Verfahren und zu den Publikationsrichtlinien finden Sie auf: <http://unipub.uni-graz.at/limina>.

Einsendeschluss für Beitragskonzepte:	15. 07. 2024
Entscheidung über die Annahme der Beitragskonzepte:	19. 07. 2024
Einsendeschluss für die ausgearbeiteten Beiträge:	01. 11. 2024
Erscheinungstermin:	Mai 2025

Herausgeber:innen dieser Ausgabe:
Isabella Guanzini (Linz), David Novakovits (Wien) and Wolfgang Weirer (Graz)

Schriftleitung:
Peter Ebenbauer (Graz)

Call for Papers – LIMINA 8:1 (Spring 2025)

What is childhood?

Philosophical, cultural and biblical-theological perspectives

ENGLISH



What is a child? Is there something specific that is unique to children? What is it that makes a child a child, and what distinguishes children from adults? There are many different and disparate concepts of what constitutes ‘a child’, ranging from aspects of not fully developed capacities to act, to an imaginary state of divine innocence, and complex considerations around adults’ rights to make decisions for children. All these ideas profoundly impact how we treat and engage with children, what institutions societies create for them, and how we perceive and practice family structures. If we unpick these layers we can reveal a more detailed picture. A picture that contains contradictions: We are fascinated by children, yet we do not want to be treated as children. This tells us that ‘child’ is an idea largely conceived by adults, and that childhood is the object of everyday, pedagogical, educational, political and scientific discourses between adults. Thus the child is understood to be the recipient of pedagogical concepts rather than an autonomous subject with its own history and dignity that gives adults the impetus to reflect on their lived experiences and question their views and practices.

Over the last decades, the phenomenon of childhood has emerged as an increasingly relevant discussion point beyond interdisciplinary discourses in the field of childhood studies. Even though children experience widely heterogeneous realities, they appear to share one commonality: childhood is a singular status that differentiates them from adulthood. This status necessitates questions around care and education, protection and discipline, and agency and paternalism. Power structures of domination and subjectivation in particular require critical analysis. Historical childhood

Translation:
Dagmar Astleitner MA
PRISM Translations, London

studies show that the history of childhood also tells the history of generational dominance, which is often characterised by assimilation, control and moulding the next generation in the image and utopian ideas of the adult generation. Childhood thus can be understood as a political and moral project with strong (including religiously legitimised) concepts of protections around access to the so-called ‘under-age’ generation. The notion of the child is further defined by a one-sided approach to socialisation: The demand to learn is always on children.

The New Testament offers us an alternative perspective on childhood. It allows for the physiological as well as symbolic voicelessness of children (etymologically, the term ‘child’ or *infans* relates to the inability to speak) to become a representation of the kingdom of God. Indeed, the gospel explicitly warns against the tendency of adults to dismiss the fact we are born into life as children: “And calling to him a child, he put him in the midst of them and said, ‘Truly, I say to you, unless you turn and become like children, you will never enter the kingdom of heaven.’” (Matthew 18:2-3)

From a childhood-oriented theological perspective, in particular, it is imperative to investigate forms of mutual socialisation processes for and within church(es), religious communities and society at large, and to theologially explore such resonant relationships of reciprocal acknowledgement: How can the significance that Jesus bestows upon children for the kingdom of God to come be realised? And how can the role children play for and in God’s kingdom be understood more clearly, beyond all images of transfiguration? Answering these questions also requires addressing the precarity and vulnerability of children that has become tragically evident through revelations of abuse within the church and society in recent years. Thus, the aim is to find new ways of facilitating intergenerational interactions within religious contexts that are free of paternalistic, abusive and one-sided structures of religious education.

These questions require a multifaceted re-consideration of the social position of children within societies and religions. Of particular interest in this discussion are the following topics:

- What images and definitions of the child are necessary to establish in line with the times, and what legitimises and justifies these structures?
- How can childhood be approached from sociological, (developmental) psychological, historical, theological, educational and

pedagogical perspectives without undialectically dissolving tensions between autonomy and learning, between freedom and dependence, between new and old?

- Which noticeable transformations in the history of ideas in the field of childhood research currently deserve more attention?
- Which resources do the Bible and theology offer to critically analyse pressing questions of childhood studies?
- Does childhood actually have a particular value? How can theology more clearly define this value and make it more tangible? In what way are the particular values of childhood relevant for different social contexts?
- What do children think a successful life is and how do they develop their own views in different social and cultural contexts? What are the questions, ideas, fears and hopes children have – how can we capture them empirically and how can we integrate them into intergenerational discourses?
- How can we theologically respect ‘theologies with / in consideration of / from children’ in their own autonomous right and how can we create space in church(es), religious communities and within theology for open theological discussions with children that do not follow structures of one-sided socialisation?
- What are the normativity concepts that govern ideas of a ‘developed religiosity’ in religious-pedagogical, developmental-psychological and theological discourses? What are these based on?
- How can we understand and treat children as subjects rather than vehicles to secure the next generation (as evident in the often cited saying ‘children are the future of the church’)? What are the implications of this change in perspective for theological, pedagogical, church and religious-pedagogical practices?

If you want to contribute to this discussion in [LIMINA – Theological Perspectives from Graz](#), please submit your outline (max. 4,000 characters) to

[limina\(at\)uni-graz.at](mailto:limina(at)uni-graz.at).

We welcome articles in German and in English as well as interdisciplinary perspectives and methodologically unconventional approaches. Please note that articles submitted must not yet be published elsewhere.

The final article should not exceed 40,000 characters. For more information about the journal, the peer review process and publication guidelines please visit: <http://unipub.uni-graz.at/limina>.

Deadline for outline submission:	15. 07. 2024
Approval of outline submissions:	19. 07. 2024
Deadline for article submission:	01. 11. 2024
Publication:	May 2025

Issue editors:
Isabella Guanzini (Linz), David Novakovits (Wien) and Wolfgang Weirer (Graz)

Editorship:
Peter Ebenbauer (Graz)

LIMINA – Grazer theologische Perspektiven

Ausgabe 2024 | 7:1

KLINGENDE WELTEN
Potentiale und Wirkweisen
von Klang und Musik

Medieninhaber

Universität Graz
Universitätsplatz 3
8010 Graz
Austria
Telefon: +43 (0) 316 380-0
Fax: +43 (0) 316 380-9030
E-Mail: info@uni-graz.at

Herausgeber

Peter Ebenbauer
Institut für Systematische Theologie
und Liturgiewissenschaft
Universität Graz
Heinrichstraße 78
8010 Graz

Herausgeber dieser Ausgabe

Peter Ebenbauer
Reinhold Esterbauer

Redaktion

Ingrid Hable
Saskia Löser
Institut für Systematische Theologie
und Liturgiewissenschaft
Universität Graz
Heinrichstraße 78
8010 Graz

Editorial Board

Peter Ebenbauer
Reinhold Esterbauer
Christian Feichtinger
Isabella Guanzini
Andrea Taschl-Erber
Wolfgang Weirer

Übersetzungen

Dagmar Astleitner, PRISM Translations

Editorial design

Rainer Pammer, cubaliebtdich.at

Herstellungsort

Graz

Aufsichtsbehörde der Universität Graz

Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Forschung

**Umsatzsteuer-Identifikationsnummer (UID)
der Universität Graz**

ATU 57511277



© 2024

ISSN 2617-1953

Unterstützt durch:

UNIVERSITÄT GRAZ



VEREIN ZUR
FÖRDERUNG DER
THEOLOGIE AN DER
KATHOLISCH-THEOLOGISCHEN FAKULTÄT
DER KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ





UNIVERSITÄT GRAZ
Katholisch-Theologische Fakultät



ISSN 2617-1953

www.limina-graz.eu

LIMINA  GRAZER THEOLOGISCHE PERSPEKTIVEN