

RAINER BAYREUTHER

WAS IST RELIGIÖSE MUSIK?

Rainer Bayreuther

Was ist religiöse Musik?

Wissenschaftlicher Verlag Bachmann
Badenweiler
2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlagabbildungen:

Schola Gregoriana Mediolanensis

(Giorgio Vianini: <http://www.cantoambrosiano.com/>).

AC / DC

(<http://www.wallpaper.to/music-bands/a/ac-dc.htm>)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und Einspeicherung bzw. Verarbeitungen in elektronischen Systemen.

© Wissenschaftlicher Verlag Dr. Michael P. Bachmann

Badenweiler 2010

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Druck und Einband: fgb Freiburg i. Br.

ISBN 978-3-940523-09-9

<http://www.bachmann-verlag.de>

*Astrid und Rüdiger Jacobs
in Freundschaft*

Inhalt

I. Musik als Gegenstand religiöser Erfahrung	
1. <i>Musik/religiöse Musik</i>	15
2. <i>Religiöse Erfahrung von Musik ist unhintergebar</i>	23
3. <i>Was religiöse Musik ist</i>	28
4. <i>Geistliche/kirchliche/religiöse Musik</i>	29
5. <i>Zwei Antwortformen auf die Frage, was religiöse Musik ist</i>	41
6. <i>Vier Möglichkeiten, auf die Frage zu antworten, was religiöse Musik ist</i>	45
7. <i>Die Antwort auf die Frage wird von der Musik selbst gegeben</i>	49
8. <i>Die Stelle der Erfahrung „Gottes“</i>	60
II. Musik als Ausdruck religiösen Fühlens	
9. <i>Das gewählte Objekt und die Stelle der Erfahrung „Gottes“</i>	65
10. <i>Religiöser Erfahrungsgegenstand und religiöses Ausdrucksmedium</i>	66
11. <i>Musik als religiöses Ausdrucksmedium</i>	69
12. <i>Religiöser Gebrauch und religiöse Bedeutung von Musik</i>	77
13. <i>Musik als Mittel zum Zweck religiösen Ausdrucks</i>	81
14. <i>Zweck-Losigkeit des kirchenmusikalischen Handelns</i>	88
15. <i>Kulturalisierung einer religiösen Erfahrung von Musik</i>	90
16. <i>Tradition und Geschichtlichkeit religiöser Musik</i>	95
17. <i>Musik als Ausdrucksmedium religiöser Empfindungen</i>	106
18. <i>Milieuorientierte Musik als Ausdrucksmedium religiöser Empfindungen</i>	110
19. <i>Heimatlosigkeit milieuorientierter Musik – Heimatlichkeit religiöser Musik</i>	115

20. Kommunizieren oder musizieren?	122
III. Strittigkeit der Religiosität von Musik in der Geschichte	
21. Strittigkeit religiöser Musik bis zum 17. Jahrhundert	125
22. Strittigkeit der Religiosität im musikalischen Kirchenstil des 17. Jahrhunderts	135
23. Strittigkeit der Religiosität in der reinen Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts	138
24. Strittigkeit der Religiosität im musikalischen Reinheitsdenken des frühen 20. Jahrhunderts	147
25. Identische Problematik des pluralistischen und des Reinheitsideals religiöser Musik	154
26. Religiöse Musik und Gottesdienst	157
27. Religiöse Erfahrung von Musik ist keine Unendlichkeitserfahrung	158
28. Religiöse Erfahrung von Musik ist keine Ich-Erfahrung	164
29. Religiöse Erfahrung von Musik ist keine magische Erfahrung	169
30. Religiöse Erfahrung von Musik hat die Form einer Endlichkeitserfahrung	171
IV. Religiöse Erfahrung von Musik	
31. Das religiöse Ereignis von Musik	173
32. Das Dilemma der religiösen Subjektivität und die Dialektische Theologie	176
33. Die Crux der Subjektivität	178
34. Ein erfahrungstheoretischer Rahmen religiöser Erfahrung von Musik	185
35. Religiöser und emotionaler Erfahrungsgehalt von Musik	194
36. Dem musikalischen Werk überlassen	199
37. Die religiöse Erfahrung des steinernen Gasts	200
38. Wahrheit	208
39. Der Weg der Analyse religiöser Musik	211

40. <i>Die religiöse Erfahrung des Ich der Bach-Kantate „Ach, ich sehe“</i>	211
41. <i>Wahrheit</i>	218
42. <i>Das Verschwinden des Hörers</i>	222
V. Religiöse Musik	
43. <i>Das Ende der musikwissenschaftlichen und der philosophischen Zuständigkeit</i>	227
44. <i>Möglichkeit</i>	227
45. <i>Entschließung</i>	235
46. <i>Versammlung</i>	244
47. <i>Bahnung</i>	260
48. <i>Φύσις</i>	261
49. <i>Bahnung</i>	281
50. <i>„Gott“ als Bedeutung musikalischer Erfahrung</i>	290
Literatur	293
Personenregister	301
Dank	304

Jahrhundertlang ist Musik, wenn sie für einen Menschen oder eine Gruppe von Menschen religiöse Bedeutung hatte, von der Theologie vereinnahmt worden. Die Theologie beanspruchte, über die Religiosität von Musik zu entscheiden. Mehr noch, die Theologie spiritualisierte den religiösen Erfahrungsgegenstand Musik. Sie löste ihn ins Geistige und Immaterielle auf. Wie der Mensch diese Musik unmittelbar sinnlich aufnahm, war eine Sache, wie er sie religiös erfuhr, eine andere. Kaum anders verfuhr die sogenannte Kulturwissenschaft, sofern sie religiöse und musikalische Erfahrungen oder deren Kombination in den Blick nahm. Religiöse wie musikalische Erfahrung diffundierten so in einer immateriellen Textur von theologischen und kulturellen Bedeutungen, Sinngebungen und Diskursen.

Wer eine musikalische Erfahrung macht, erfährt aber nicht die Bedeutung der Musik. Er erfährt die Musik selbst. Wer eine religiöse Erfahrung in einer musikalischen macht, erfährt nicht etwa eine religiöse Bedeutung der Musik, er erfährt die Musik. Allenfalls hat sie dann für ihn aufgrund seiner Erfahrung eine religiöse Bedeutung. Musikalische Erfahrungen, und gerade solche, die der Erfahrende als religiöse Erfahrung auffasst, sind Erfahrungen des Hineingemommenseins in die Gegenständlichkeit des Gegenstands. Eine religiöse Manifestation ist kein geistig-kulturelles Surplus dieses Hineingemommenseins. Gegenstände, mit denen wir eine religiöse Erfahrung machen, sind und bleiben Erfahrungsgegenstände, mit denen unsere menschlichen Sinne in physischen Kontakt treten. Mit der sinnlichen Außenseite seines Körpers, mit seinen Augen und Ohren, seinem taktilen Sinn involviert sich der Erfahrende in die Materialität des Gegenstands. Oder vielmehr: Der Gegenstand involviert den Erfahrenden in seine Materialität. Welche religiösen Erfahrungen von Musik heute auch immer gemacht werden, welche Theologie und welche Dogmatik privatreligiös oder kulturchristlich oder fundamentalistisch darum herum konstruiert werden, es sind Erfahrungen schierer materieller Faktizität.

Dies ist ein musikwissenschaftliches Buch. Es beansprucht, die Frage, was religiöse Musik ist, von dem Erfahrungsgegenstand Musik her zu klären. Eine Musikwissenschaft, die die akustische Materialität von Musik nicht mehr ernst nimmt, veräußert ihren Gegenstand an die Kulturwissenschaften. Oder sie überlässt ihn, wenn er für den Erfahrenden irgendeinen religiösen Aspekt hat, schon dort der Theologie, wo sie längst noch selbst für ihn zuständig wäre. Das hat dann unguete Folgen auch für die Theolo-

gie. Einer Theologie, die die Materialität und die Immanenz der Gegenstände, mit denen religiöse Erfahrungen gemacht werden, gering achtet, wird die Kategorie des Religiösen von den Wissenschaften der Anthropo- und der Medientechniken aus der Hand genommen werden.

– Teils zu Recht: insofern die Anthro- und Medientechniken und ihre Wissenschaften radikal ernst damit machen, dass der Schauplatz aller sogenannten Kulturtechniken, zu denen auch die Religionen gehören, das Diesseitige, Endliche, Materielle ist. Auch die Musikwissenschaft als die Wissenschaft der akustischen Medientechnik hat legitimen Anspruch auf die wissenschaftliche Beschreibung des Orts, an dem religiöse Erfahrungen gemacht werden. Sie muss sich dann aber der Materialität dieses Orts stellen.

– Teils zu Unrecht: insofern sich kein Glaube einreden zu lassen braucht, dass das Göttliche in der Diesseitigkeit der Gegenstände, in denen es sich manifestiert und mit deren Umgang der Mensch Techniken entwickelt, verloren ginge.

Die vorliegende Studie ist ein Plädoyer dafür, die Frage, was religiöse Musik ist, auf ihren eigentlichen Gegenstand zu konzentrieren: die Musik. Daraus ergibt sich ein zweites Plädoyer dafür, die kirchenmusikalische Praxis auf den eigentlichen Gegenstand religiöser Erfahrung von Musik zu konzentrieren: die Musik. Wenn es zutrifft, dass kein religiöser Glaube sich durch die Diesseitigkeit seiner Gegenstände den Glauben ausreden zu lassen braucht, dann sind dies keine Plädoyers für eine Abschaffung oder auch nur eine Denunzierung religiösen Glaubens. Es sind aber Plädoyers für klare wissenschaftliche Zuständigkeiten auf allen Seiten. Und es sind Plädoyers für die Pluralität religiöser Erfahrungen von Musik.

Eine Bemerkung zur Entstehung der Studie. Ich war aufgefordert, für ein wissenschaftliches Kompendium einen knappen Abriss der kirchenmusikalischen Ausbildung im 19. und 20. Jahrhundert zu schreiben. Bei der Ausarbeitung gelangte ich zu der Einsicht, dass sich das dichte Geflecht musikgeschichtlicher, musikpädagogischer, institutionen- und kirchengeschichtlicher Konstellationen dieses Themas immer wieder auf die eine Frage hin entwirrt: Welche Musik soll gemacht werden, damit religiöse Erfahrung möglich wird? Das waren mir Anzeichen dafür, dass die Zuspitzung auf ihren Gegenstand in der Sache religiöser Erfahrung selbst begründet sein muss. Aus dieser Einsicht ergab sich die Notwendigkeit, die Struktur des Erfahrungsgegenstands als das systematische Komple-

ment zum historischen Überblick eigenständig auszuarbeiten. Dies liegt mit dem Buch vor. Der historische Überblick erscheint separat im Band *Kirchenmusikalische Berufe* der *Enzyklopädie der Kirchenmusik* (Laaber 2010). Ein Aspekt der historischen Studie wurde in einem Aufsatz vertieft, der unter dem Titel „Die Situation der deutschen Kirchenmusik um 1933 zwischen Singbewegung und Musikwissenschaft“ 2010 im *Archiv für Musikwissenschaft* erschienen ist. Zudem arbeitete ich am Band 3 der *Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit*, der die Musik um 1700 behandelt. Die Niederschrift geriet ins Stocken, als mir bewusst wurde, dass man die Musik dieser Zeit mit ihrer Akzentuierung der affektiven wie der religiösen Wirksamkeit nicht versteht, wenn eine Grundlage systematischer Theorien von musikalischer Emotionalität einerseits und religiöser Musik andererseits fehlt. So unterbrach ich die vom Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald mit einem Fellowship geförderte Arbeit, um als Prolegomena zu diesem Band die beiden systematischen Theorien zu entwickeln. Dass eine Theorie der religiösen Musik hiermit vorgelegt werden kann, verpflichtet mich dem Wissenschaftskolleg zu aufrichtigem Dank. Eine Theorie der musikalischen Emotionalität hoffe ich in absehbarer Zeit abschließen zu können.

Den Überlegungen dieses Buchs wird meine evangelische Perspektive abzuspüren sein. In den wenigen historischen Beispielen nimmt die evangelische Seite einen größeren Raum ein als die katholische. Die systematischen Überlegungen zu der Frage, was religiöse Musik ist, dürfen indessen keine theologische Perspektive haben. Sie sollen ästhetisch klären, wo die legitime Einsatzstelle für nachgelagerte theologische Perspektivierungen liegt. Sollte sich meine evangelische Perspektive in eine Überlegung hineinmischen, wäre die Überlegung als falsch zu bezeichnen.

Marbach am Neckar
im März 2010

I. Musik als Gegenstand religiöser Erfahrung

1. Musik/religiöse Musik

Die Schwierigkeit der Frage dieses Buchs liegt auf der Hand. Religiöse Musik ist für jeden etwas anderes. Für einen Medizinmann aus dem afrikanischen Busch ist eine Kirchenkantate von BACH keine religiöse Musik, und für einen europäischen Christen, der eine Kirchenkantate von BACH als religiöse Musik auffasst, ist schamanische Musik aus dem afrikanischen Busch nicht religiös. Die beiden Menschen können bei gutem Willen durchaus von ihrer eigenen Religiosität abstrahieren. Der europäische Christ kann anerkennen, dass für den afrikanischen Medizinmann diese und jene Musik religiös ist, ohne dass damit seine eigene Auffassung in Zweifel gezogen wird, und umgekehrt.

Reicht es dann zu sagen, je nach Religion ist religiöse Musik etwas anderes? In Europa sind sich viele Menschen, die im christlichen Sinn religiös sind, darin einig, dass eine Kirchenkantate von BACH religiöse Musik ist. Entsprechendes mag für eine Religionsgemeinschaft in Afrika gelten. Aber solche ungefähren Angaben helfen nicht weiter. Wenn sich zwei europäische Christen über eine bachsche Kirchenkantate einig sind, heißt das noch nicht, dass sie sich in allen einzelnen Fällen, ob diese und jene religiöse Musik religiös ist, einig sind. Wie steht es mit der Vertonung eines Eichendorff-Gedichts von Robert SCHUMANN, die Denken und Fühlen ins Unendliche schweifen lässt? Würde man unter europäischen Christen eine Umfrage machen, ob dies religiöse Musik ist, man erhielte sowohl Ja- als auch Nein-Voten und wahrscheinlich viele Antworten, die sinngemäß „kommt darauf an“ lauten. Damit ist diese Art, auf die Frage des Buchs zu antworten, auch schon gescheitert. Es hilft kein Stück weiter, Tendenzen und Mehrheiten auszumachen, welche Musik innerhalb einer religiös homogenen Gruppe für religiös gehalten wird. Es müssten sich schlechterdings alle in allen Fällen einig sein, so wie sich bei gesunden Sinnen und

klarem Verstand alle darüber einig sind, ob ein vorliegendes Ding eine Banane oder ein Apfel oder keines von beiden ist.

Warum eine so kompromisslose Antwort? Offenbar hat die Religion in der Frage nur eine begrenzte Definitionshoheit. Die Zeit der großen theologischen Dogmatiken, die ein für alle Mal erklären, welche religiösen Erfahrungen an welchen Gegenständen möglich sind, sind vorbei. Wenn die Religion jedem Einzelnen, der sich zu ihr zählt, einen Spielraum darin lässt, welche Musik er als religiös auffasst, heißt das in aller Konsequenz, dass es aus der Religion selbst keine hinreichenden Gründe gibt, die Frage in allen Einzelfällen zu entscheiden. Damit ist die Religion aus dem Spiel. Wenn man einem Menschen bei gesunden Sinnen und klarem Verstand überhaupt zutraut, für sich im Einzelfall entscheiden zu können, ob diese und jene Musik religiös ist oder nicht, müssen die hinreichenden Gründe woanders liegen.

Müssen wir also jeden einzelnen Menschen für sich selbst entscheiden lassen, ob ein vorliegendes Musikstück religiös ist oder nicht? Darauf läuft es offenkundig hinaus, aber das ist immer noch weit von einer befriedigenden Antwort entfernt. Vielleicht bekommt für ein und denselben Menschen eine SCHUMANN-Vertonung eines Gedichts von Eichendorff mit einem Mal eine religiöse Bedeutung, die sie vorher nicht hatte. Jeder religiöse Mensch, für den es nach eigenem Bekunden überhaupt religiöse Musik gibt, wird bei ehrlicher Befragung zum Schluss kommen, dass jedes einzelne Musikstück, das er für religiös hält, erst durch ein bestimmtes Vorkommnis zu religiöser Musik wurde – und vielleicht diese Bedeutung durch ein anderes Vorkommnis wieder verlor. Nicht einmal der einzelne Mensch ist also ein plausibles Kriterium dafür, welche Musik religiös ist und welche nicht. Im Grunde lässt sich nur der absolute Einzelfall einer religiösen Erfahrung von Musik beschreiben: der Einzelfall eines einzigen Menschen mit einer bestimmten Musik zu einem bestimmten Zeitpunkt. Ob derselbe Mensch mit derselben Musik zu einem anderen Zeitpunkt wieder eine religiöse Erfahrung macht, ob ein anderer Mensch mit derselben Musik zu demselben Zeitpunkt eine religiöse Erfahrung macht – diese und alle weiteren Kombinationen der Faktoren lassen sich nicht über einen Kamm scheren.

Diese offenkundigen Schwierigkeiten dürfen aber nicht zu dem Urteil verleiten, eine bündige Antwort sei nicht nötig und nicht möglich. Viele andere Fragen, die sich auch nicht durch einen eindeutigen logischen Schluss oder durch sinnliche Evidenz beantworten lassen, werden ebenfalls pauschal beantwortet, und es ist völlig akzeptabel, dass pauschale Antworten gegeben werden. Zum Beispiel sind wir gewohnt und halten es sogar für dringend erforderlich, eine einheitliche Antwort auf die Frage zu finden, welche ökonomische Bedeutung ein bestimmtes Vorkommnis hat. Wir wollen uns zum Beispiel darüber einig werden können, welche wirtschaftlichen Folgen es hat, wenn ein Terroranschlag verübt wurde, und wir begnügen uns nicht mit der Antwort, dass er für jeden Menschen wahrscheinlich andere Folgen hat, und daher könne die Frage nur von jedem einzelnen Menschen beantwortet werden. Analog dazu steht jede Religionsgemeinschaft vor der Herausforderung, eine pauschale Antwort auf die Frage zu finden, welche Musik bei ihren religiösen Veranstaltungen gemacht werden soll. Sie wird sich kaum darauf zurückziehen, wenn schon für jeden einzelnen Menschen in jeder einzelnen Situation religiöse Musik etwas anderes ist, es eben mit der Musik ganz sein zu lassen, weil man es nie allen recht machen könne. Die Frage dieses Buchs verlangt mit großer Dringlichkeit nach einer bündigen Antwort, sei sie auch noch so schwer zu geben.

Damit nicht genug der Schwierigkeiten. Wer behauptet, mit Musik eine religiöse Erfahrung zu machen, teilt seinen Erfahrungsgegenstand in zwei ziemlich unterschiedliche Aspekte. Einerseits ist Musik eine durch und durch innerweltliche Sache: ein akustisch reales Kunstwerk, das sich ein Mensch ausgedacht hat und das von Menschen gespielt, gehört und interpretiert wird. Dazu brauchen diese Menschen weder religiöse Begabungen noch religiöse Haltungen. Andererseits behauptet, wer eine religiöse Erfahrung mit Musik macht, er mache eine Erfahrung mit etwas, das nicht von dieser Welt ist. Freilich erscheint es in der Welt, es wird ja eine Erfahrung damit gemacht. Ich werde diesen Teil des Erfahrungsgegenstands „Gott“ nennen. Gemeint ist damit weder speziell der christliche Gott noch der Gott einer anderen Religion. Mit „Gott“ bezeichne ich nur dasjenige, was der Erfahrende nicht

als Teil der Welt und nicht vollständig in der Welt verortet. Was einem Menschen als „göttlich“ erscheint, erscheint damit zwar in der menschlichen Welt, aber es erscheint als etwas, was die Welt und die Möglichkeiten des Menschen übersteigt. Deshalb übersteigt das „Göttliche“ die Kultur, es übersteigt die Kulturgeschichte, die menschliche Individualität, das Menschsein, die Identität der Dinge der Welt. Wie ich zeigen werde, darf von den Prädikaten „religiös“ oder „göttlich“ nicht auf ein gegenständliches Individuum Gott geschlossen werden.¹ Ob hinter dem „göttlichen“ Aspekt einer religiösen Erfahrung von Musik ein Individuum Gott mit diesen und jenen Eigenschaften steht, kann wissenschaftlich nicht entschieden werden. Das ist eine Glaubensfrage. Diese Unterscheidung hat vielfältige Konsequenzen. Um sie kenntlich zu machen und das Missverständnis eines gegenständlichen Individuums Gott zu vermeiden, setze ich „Gott“ in Anführungszeichen.

Dieser Punkt ist eine weitere Quelle von Verwirrungen. Ist die Kunst und, wie oft gesagt wird, insbesondere die Musik dafür prädestiniert, religiöse Erfahrungen zu machen, mehr als andere menschlichen Hervorbringungen wie Autos, Rotwein oder Telefone? Diejenigen, die eine religiöse Erfahrung mit Musik machen, scheinen die Frage bejahen zu müssen. Denn „Gott“ erscheint *in* der Welt, und da sollte es naheliegen, dass er nicht in den schnöden Alltagsdingen erscheint, sondern in solchen, die den Menschen über Zweckbindungen und Alltäglichkeiten hinausführen. Dieses Übersteigen oder, lateinisch, Transzendieren wird in vielen Argumentationen als religionsaffin, als protoreligiös, als religionsgeeignet usw. aufgefasst.

Hier aber können und müssen diejenigen, die keine religiöse Erfahrung mit eben derselben Musik machen, Protest einlegen. Für sie kann Musik ebenso „transzendent“ sein und ihren Hörer genauso über das Alltägliche, Normale und Unfreie der Zwecke und Zwänge hinausführen. Aber religionsaffin oder gar religiös ist sie für diese Menschen noch lange nicht. Vielleicht gerade deshalb ist sie es für sie nicht. Denn man kann dieses Hinausgeführtwerden über die Zwecke, Zwänge und Alltäglichkeiten durch die Musik mit guten Gründen auch so verstehen, dass man mit der Kunst

1 Siehe Abschnitt 7.

zum eigentlich Menschlichen geführt wird. Die Musik und die anderen Künste eröffnen, so gesehen, dann gerade die eigentlichen Möglichkeiten und Freiheiten der menschlichen Existenz. Für diese Auffassung wird kein „Gott“ benötigt, er stört sogar. Er ist eine unnötig pathetische und überflüssige Meta-Erklärung für etwas, was zutiefst menschlich ist. Einige Philosophen, namentlich Immanuel KANT und im 20. Jahrhundert Max BENSE und Jean-François LYOTARD, verwenden für jenes Hinausgehen der Kunst zum eigentlich Menschlichen den Begriff „transzendental“.² Man muss dann umständlich erklären, dass transzendental nicht transzendent im religiösen Sinn meint, obwohl beides auch wieder etwas miteinander zu tun hat. Zur Klarheit trägt das nicht bei.

Noch mehr Verwirrung stiften die religionssoziologischen Argumentationen Thomas LUCKMANNs. Er vertritt die Auffassung, dass jedes sinnstiftende Verstehen unmittelbarer sinnlicher Erfahrungen, insofern es sich als Koordinierung und im Austausch mit der Erfahrung anderer Menschen vollzieht, ein sozialisierender Vorgang ist, der transzendierend genannt zu werden verdient. Damit, so LUCKMANN, seien die elementarsten gesellschaftlichen Vorgänge in sich religiös. Und damit lasse sich zeigen, dass religiöse und soziale Vorgänge im Grunde identisch sind.³ Auch hier können die Atheisten mit Recht protestieren. Es ist nicht einzusehen, warum das Adjektiv „religiös“ hier überhaupt gebraucht wird. Ein wesentliches Merkmal aller Religionen, gesellschaftliche Ordnungen nicht nur zu errichten und zu stabilisieren, sondern sie immer wieder in Frage zu stellen, wird hier verfehlt. Indiz dafür sind gerade die Bereiche, in denen religiöse Praxis nach gesellschaftlicher Verwirklichung strebt. Hier tendieren die Gesellschaften in einer Art Gegenbewegung dazu, ihre Wertesysteme autonom zu begründen (wie in der Aufklärung), und die Religionen tendieren umgekehrt dazu, einen prägesellschaftlichen Schwebezustand zu erhalten, der sie legitimiert, jederzeit quasiabsolutistisch einzugreifen, wie etwa im gegen-

2 Immanuel KANT: Kritik der Urteilskraft; Max BENSE: Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen; Jean-François LYOTARD: Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen.

3 Thomas LUCKMANN: Die unsichtbare Religion, bes. Kap. III und IV.

wärtigen radikalen Islam. Gerade religionssoziologisch könnte also gezeigt werden, dass gesellschaftliche und religiöse Transzendenzen zwei unterschiedliche, ja geradezu konfliktträchtige Sachverhalte sind. Die innerweltliche Transzendenz verwahrt sich dagegen, religiös zu sein, und die religiöse, innerweltlich zu sein.

All das spricht dafür, mit dem Begriff der Transzendenz vorsichtig zu sein. Wenn man an musikalischen Vorgängen irgendein transzendierendes Merkmal aufweist, hat man noch lange kein religiöses Merkmal aufgewiesen. Das liegt letztlich an der Unklarheit des Begriffs selbst. Er lässt im Unklaren, was das ist, zu dem etwas, das des Transzendierens fähig sein soll, hinausführt. Ob es in der Welt oder jenseits der Welt ist, ob es *conditio humana* oder göttlich ist, all das bleibt im Ungefähren.

In einem weiteren Punkt herrscht noch mehr Verwirrung. Wenn jemand behauptet, in oder durch die Musik „Gott“ erfahren zu haben, welches ist dann sein Erfahrungsgegenstand? Wenn dieser Musikhörer hier nicht seine Behauptung dahingehend präzisiert, er habe anlässlich des Hörens von Musik eine sinnliche Erscheinung gehabt und damit einen faktischen zusätzlichen Erfahrungsgegenstand, dann werden wir nüchtern sagen müssen: Nur die Musik ist der Erfahrungsgegenstand für diesen Hörer. Wiederum verglichen mit jemandem, der keine religiöse Erfahrung beim Hören der Musik behauptet, müssen wir also sagen, dass der Erfahrungsgegenstand der Anzahl und der Gegenständlichkeit nach bei der religiösen wie bei der nichtreligiösen Erfahrung ein und derselbe ist: die Musik und sonst nichts. (Desto verwirrender wäre es, hier mit dem Begriff des Transzendenten zu operieren.) Möglicherweise wird der, der die religiöse Erfahrung behauptet, sogar sagen, dass diese musikalische Erfahrung besonders intensiv war, und zwar *musikalisch* intensiv. Man braucht deshalb in keiner Weise seine Behauptung des religiösen Charakters dieser Erfahrung in Zweifel zu ziehen. Im Gegenteil, hier ist ein kritischer Punkt der Frage berührt, was religiöse Musik ist. Das Frappante an der religiösen Erfahrung von Musik ist, dass der Erfahrungsaspekt „Gott“ in der Musik besonders gegenständlich und besonders innerweltlich ist. Dieses Frappierende, diesen vermeintlichen Widerspruch in der religiösen Erfahrung von Musik gilt es zu denken und auszuhalten.

Was ist dann der Unterschied zwischen Musik und religiöser Musik, Musik und geistlicher Musik, Musik und kultischer Musik, wenn mit oder ohne Hinzufügung der Adjektive religiös, geistlich usw. das musikalische Ding dasselbe ist: eine zum Klingen bestimmte Struktur von Tönen, in Noten aufschreibbar, mit Instrumenten und mit der menschlichen Stimme in akustisch reale Klänge umsetzbar. Ist das Adjektiv dann nur eine Bestimmung seiner Funktion? Religiöse Musik: zum religiösen Gebrauch bestimmt, geistliche Musik: zum geistlichen Gebrauch bestimmt? Diese Auffassung werde ich ausführlich erörtern. Ich will zeigen, dass eine solche Auffassung von religiöser Musik fundamentale Schwierigkeiten mit sich bringt. Wenn jemand behauptet, mit einer bestimmten Musik eine religiöse Erfahrung gemacht zu haben, dann wird er sich nicht mit einer funktionalen Erläuterung zufrieden geben können. Er will zum Ausdruck bringen, dass unmittelbar in der Musik selbst etwas über die Musik und über die menschlichen Möglichkeiten Hinausgehendes zum Vorschein kam. Auch wenn dieses Hinausgehende kein eigener Wahrnehmungsgegenstand ist, so ist es doch eine Qualität des Gegenstands Musik selbst und nichts, was mit dem Gegenstand bloß gemacht wird.

Bescheiden wir uns vorerst damit, dass die religiöse Erfahrung von Musik gleichbedeutend damit ist, dass etwas über die Musik und seine menschlichen Zusammenhänge Hinausgehendes wahrgenommen wurde, das gleichwohl in der Musik selber liegt und kein zweiter Gegenstand der Wahrnehmung ist. Dieses über das Menschliche Hinausgehende nenne ich „Gott“. Der verbleibende Rest ist Musik.

Nun gibt es eine etablierte Trennung wissenschaftlicher Zuständigkeiten. Für die Aspekte jenseits der Welt ist die theologische Wissenschaft zuständig, für den verbleibenden Rest die übrigen Wissenschaften. Für die Musik etwa – ohne das Adjektiv religiös – ist die Musikwissenschaft zuständig. Die theologische Wissenschaft setzt den Aspekt jenseits der Welt und des Menschen als gegeben und legt ihn aus. Faktengrundlage der theologischen Wissenschaft sind Entitäten, von denen eine Religion behauptet oder bei denen aus ontologischen Gründen evident ist, dass sie mehr oder weniger ganz in diesen Bereich fallen. Solche Entitäten bezeichnet die Theo-

logie als Offenbarungen. In ihnen tut sich das von der Welt und dem Menschen Verschiedene von sich aus kund, jedenfalls nach dem Selbstverständnis einer Offenbarung, und wird nicht nur die Welt bloß göttlich gedeutet. „Das Wort Gottes“ oder „die Jungfrau Maria“ sind solche Entitäten. Man kann freilich die kulturellen Praktiken mit einer Entität „Jungfrau Maria“ untersuchen. Das ist dann streng genommen nicht mehr Theologie, sondern kulturalistische oder soziologische Religionswissenschaft. Die Entität „Jungfrau Maria“ als solche bleibt Gegenstand der Theologie. Analog kann man den Glauben an das „Wort Gottes“ oder seine Auslegung im Lauf der Geschichte religionskulturell untersuchen. Will man wissen, wie und warum Gott selber das „Wort Gottes“ gesprochen hat, ist man an die Theologie verwiesen.

Wie verhält es sich nun, wenn jemand behauptet, beim Hören von Musik sei ihm die Jungfrau Maria begegnet oder Gott habe zu ihm gesprochen? Ein Fall für die Theologie oder für die Musikwissenschaft? Hier hilft es wenig weiter zu argumentieren, nur der Gegenstandsaspekt „Musik“ sei musikwissenschaftlicher Analyse zugänglich, und über einen Erfahrungsgegenstand „Gott“ oder „Jungfrau Maria“ könne und solle die Musikwissenschaft nichts sagen. Das liefe darauf hinaus, dass die Musikwissenschaft über den gesamten Erfahrungsgegenstand religiöse Musik nichts sagen kann. Denn wir hatten festgestellt, dass sich eine religiöse Erfahrung von Musik nur künstlich in zwei Gegenstände, einen theologischen und einen musikalischen, trennen lässt.

Ich behaupte, dass sich durchaus etwas über die Tatsache religiöser Erfahrung von Musik sagen lässt. Und zwar nicht nur, indem man die Behauptung einer Begegnung mit der Jungfrau Maria als gegeben hinnimmt, diese Gegebenheit der Theologie überlässt und sich dann an die musikwissenschaftliche Analyse der übrig bleibenden Musik macht. Das wäre ein Zurückweichen vor dem Problem. Wir kommen nicht daran vorbei, den innerweltlichen und den davon unterschiedenen Teil des Erfahrungsgegenstands in den Blick zu nehmen, und zwar musikwissenschaftlich. Das kann auch gelingen, vorausgesetzt, wir unternehmen nicht den sinnlosen Versuch, den jenseitigen Teil „Gott“ vom innerweltlichen und menschlichen Teil „Musik“ künstlich abzutrennen. Wir müssen akzeptieren,

dass beide Teile in ein und demselben Erfahrungsgegenstand unauflöslich ineinander verwoben sind, ja dass es sich um „Teile“ genommen gar nicht handeln kann. Ich behaupte auch, dass uns die kulturelle Einfärbung aller religiösen und aller musikalischen Praxis nicht wirklich an der Analyse hindert. Wir müssen dafür begreifen, wie die kulturelle Färbung im Modus der religiösen Erfahrung selbst abgestoßen und auf den kruden Sachverhalt des Erfahrungsgegenstands reduziert wird.

Mein Vorgehen wird, kurz gesagt, das folgende sein: Anstatt im Erfahrungsgegenstand religiöse Musik den religiösen vom nichtreligiösen Teil abzusondern, sondere ich in der Erfahrung den religiösen vom nichtreligiösen Teil ab. Ich versuche, die Analyse der religiösen Erfahrung von Musik bis an die Stelle zu führen, über die hinaus musikwissenschaftlich nichts mehr zu sagen ist. Bis dahin kann und soll ein Musikwissenschaftler etwas sagen. Er kann und soll auch genau sagen, worüber er in der religiösen Erfahrung von Musik nichts mehr sagen kann. Es gilt, den Punkt ausfindig zu machen, an dem das Denken der religiösen Erfahrung von Musik an die Theologie verwiesen werden muss.

2. Religiöse Erfahrung von Musik ist unhintergebar

Mit den bisherigen Überlegungen haben wir prinzipiell schon die folgenden beiden Annahmen gemacht:

Erstens: Hinter die Tatsache der Behauptung, in einer musikalischen Erfahrung habe ein „göttlicher“ Erfahrungsgegenstand eine Rolle gespielt, kann man nicht zurück.

Zweitens: Es sind nur Einzelfallbeschreibungen religiöser Erfahrung mit Musik möglich.

Zur ersten Annahme: Jemand gibt zu Protokoll, diese und jene Musik gehört und dabei irgendetwas Religiöses verspürt zu haben.

Erfahrung mit Musik gemacht hat, letztlich ihren Ernst verloren. Es würde auch unmöglich, die Schnittstelle zwischen den beiden Aspekten im Erfahrungsgegenstand zu bestimmen. Damit wird nicht weniger abgegrenzt als die musikwissenschaftliche von der theologischen Zuständigkeit beim Thema. Auf die genaue Kenntnis der Schnittstelle kommt es entscheidend an. Man muss sich nur die einfache Frage vorlegen, worin sich zwei Erfahrungen unterscheiden, die zwei Menschen mit derselben Musik machen, die eine religiös, die andere nicht.

Die Analyse der Erfahrung religiöser Musik, die den weltlich-menschlichen und den darüber hinausgehenden Aspekt ihres Gegenstands ernst nimmt, kann nicht bei der Art und Weise der Erfahrung stehen bleiben. Vor allem muss sie der Versuchung widerstehen, die Eigentümlichkeit des Gegenstands von der Eigentümlichkeit seiner Erfahrung her zu bestimmen. Eine triftige Analyse der Erfahrung religiöser Musik führt von der Erfahrung weg und zum Erfahrungsgegenstand hin.

3. Was religiöse Musik ist

Definition: Musik ist religiös, wenn mit ihr eine religiöse Erfahrung verbunden ist.

Damit ist die Frage der Studie beantwortet. Sie ist aber mit einer Definition beantwortet. Doch das liegt in der Natur der Sache. Es liegt in der Natur von „Gottes“-Erfahrungen, dass keine ist wie die andere. Über den „göttlichen“ Gehalt der religiösen Erfahrung lässt sich wissenschaftlich nichts sagen. Aber über die Tatsache einer religiösen Erfahrung lässt sich etwas sagen, indem man die entsprechende Behauptung eines Menschen als Tatbestand akzeptiert. Daher ist die Antwort auf die Frage eine Definition, die nur den Tatbestand als solchen benennt, aber offen lässt, was sich in den einzelnen religiösen Erfahrungen jeweils darin verbirgt.

In der Natur der Sache liegt auch, dass die Art und Weise religiöser Musik nicht als Definitionsmerkmal erscheint. Jede Musik

kann im einen Augenblick religiöse Musik sein und im nächsten keine mehr. Damit scheint es so, als ließe sich über die Beschaffenheit religiöser Musik als solcher nichts aussagen. Denkt man aber die Sache bis zum Grund, oder vielmehr: denkt man die Sache vom Grund, werden sich klare Abgrenzungen und Alternativen ergeben.

4. Geistliche/kirchliche/religiöse Musik

Eine begriffliche Klärung. Der Begriff „religiöse Musik“ ist unüblich. Meistens wird von „geistlicher Musik“ oder von „Kirchenmusik“ gesprochen. Bei „geistlicher Musik“ geht man vom alten Begriff der „*musica sacra*“ aus. Wörtlich übersetzt heißt das „heilige Musik“. Im Deutschen wird „*sacrum*“ aber eher mit „geistlich“ übersetzt. Wird der Begriff „Kirchenmusik“ verwendet, nimmt man eine funktionale Eingrenzung vor und geht davon aus, dass das Religiöse von einer Institution verkörpert wird. Diese Institution kann man im weitesten Sinn „Kirche“ nennen und dabei durchaus alle Religionen einschließen. Kirchlich ist dann diejenige Musik, die in der fürs Religiöse vorgesehenen Institution erklingt und dort eine Funktion erfüllt. Oft wird auch der Begriff „geistliche Musik“ funktional verwendet, obwohl das ein laxer Sprachgebrauch ist, denn „geistlich“ ist keine funktionale, sondern eine ontologische Bestimmung: eine Bestimmung, die nicht den Ort und die Funktionen in der Praxis benennt, sondern das Sein der Musik selbst.

Der Begriff „geistliche Musik“ wird üblicherweise weit gefasst. Der Musikforscher Thrasybulos GEORGIADIS etwa stellte folgende Taxonomie auf: Auf der elementaren Ebene unterschied er zwischen profaner und geistlicher Musik. Den Bereich der geistlichen Musik wiederum teilte er in sakrale (an den Kultus gebundene) und nichtsakrale Musik auf.⁶ Wie aber kommt man zur Unterscheidung

6 Thrasybulos GEORGIADIS: *Sakral und Profan in der Musik*, S. 3.

5. *Zwei Antwortformen auf die Frage, was religiöse Musik ist*

Es gibt zwei grundsätzliche Formen, auf die Frage zu antworten, was religiöse Musik ist:

- A. Man kann die religiöse Erfahrung von Musik klären.
- B. Man kann die religiös erfahrene Musik klären.

Die Antwortformen scheinen sich wie Henne und Ei zu verhalten: Was war zuerst? Steht am Anfang eine Art und Weise des religiösen Erfahrens, von der alles Verstehen dessen ausgeht, was erfahren wird? Oder steht am Anfang ein Ding, das alles übliche, auch religiös übliche Erfahren von Dingen über den Haufen wirft?

Jede Musik gehört einer bestimmten Kultur an. Das ist aber keine Eigenschaft einer bestimmten Musik selbst. Es ist das Resultat von Handlungen, die eine Kultur zur Kultur erst machen. Musik ist also Teil einer bestimmten Kultur, indem ein Teilnehmer einer bestimmten Kultur sie praktiziert: indem er sie komponiert, aufführt, hört, vermarktet, kauft usw. Der originäre Akt des Komponierens spielt nur eine geringe Rolle, er entscheidet nicht ein für alle Mal über kulturelle Zugehörigkeit. Zahllose Beispiele ließen sich hierfür anführen. Früher durch Missions- und Kolonialisierungsdruck, heute durch Globalisierungszwang verwandelt sich fast jede religiöse Kultur rituell Dinge an, die nicht originär aus ihr selbst stammen. Gerade die Musik scheint religiös besonders wandlungsfähig zu sein. Die kulturellen Entstehungsbedingungen einer Musik prägen der Musik selbst kein ontisches Siegel ein. Sie prägen auch keinen kulturell irgendwie eingegrenzten Erfahrungsmodus vor. Während man sich als etwa als westlich sozialisierter Mensch nicht ohne Weiteres in traditionelle japanische Bräuche und Kleidersitten versetzen kann, kann man ohne Weiteres traditionelle japanische Musik hören und sie in seine ansonsten westliche Lebensweise einfügen. Wir können also aus kultureller Perspektive nur sehr schwache Aussagen über die Ontologie von Musik machen und müssen uns mit der recht allgemeinen Feststellung begnügen,

dass Musik einer bestimmten Kultur angehört, insofern sie im Gebrauch dieser Kultur steht.

Die Strategie vieler Antwortversuche seit dem 19. Jahrhundert bis heute ist, die Frage, was religiöse Musik ist, mit Hinweis auf die kulturellen Modalitäten der Erfahrung mit ihr zu beantworten. Würden wir so fortfahren und konsequent die erste Antwortform verfolgen, wäre die zweite Antwortform letztlich hinfällig. Woher nämlich sollen wir wissen können, was die religiöse Musik ist, wenn wir von dem Umständen ihres religiösen Gebrauchs absehen? Es wäre gar nicht möglich, die religiöse Erfahrung von Musik an der Musik selber zu klären, weil Musik immer nur in einer kulturellen Imprägnierung erfassbar wäre. Wenn man konsequent auf der ersten Antwortform beharrt, kommt man in einen hermeneutischen Zirkel, der die zweite Antwortmöglichkeit abschneidet.

Den Umgang mit Dingen, Handlungen und Überzeugungen in einer religiösen Kultur verstehen zu lernen ist das Paradebeispiel eines hermeneutischen Zirkels. In der Philosophie spricht man von einem hermeneutischen Zirkel, wenn man einen Gegenstand verstehen will, zu dessen wesentlichen Eigenschaften es gehört, verstanden zu werden. Kein Verstehensvorgang kann sich dann im neutralen Raum bewegen. Immer ist er in kulturelle Praktiken, Stimmungen, Motivationen und Zwecke, kurz: in einen kulturellen Kontext eingebunden. Dann ist jede Erfahrung und jedes Verständnis des Gegenstands zugleich und unablässig eine Erfahrung und ein Verstehen seines kulturellen Kontexts. Man versteht nicht den Gegenstand selbst, man versteht diese und jene kulturelle Auslegung des Gegenstands. So kommt man in den Zirkel: Man möchte eigentlich den Gegenstand erfahren; weil aber eine unmittelbare Erfahrung nicht möglich ist, erfährt man faktisch ein kulturelles Gewebe bereits gemachter Erfahrungen. Unmittelbarkeit der Erfahrung wäre dann eine Selbsttäuschung oder bestenfalls ein Ziel, das sich wissenschaftlich verfolgen ließe, indem man Art und Weise des Auslegens in einer bestimmten Kultur erforscht und methodengeleitet Schritt für Schritt versucht, die fremden Schichten der Textur abzutragen.

Ein gängiger und richtiger Standpunkt lautet, der hermeneutische Zirkel ist unumgänglich, wenn man Dinge verstehen will,

die in einer kulturellen Praxis stehen. Die Frage lautet also: Ist religiös erfahrene Musik ein Erfahrungsgegenstand von der Art, seiner wesentlichen Eigenschaft nach in Auslegung durch eine kulturelle Praxis befindlich zu sein? *Ist* religiöse Musik die musikalische Praxis einer religiösen Kultur? Wenn die Frage mit ja zu beantworten sein sollte, dann wäre in der Tat der Erfahrungsgegenstand einer religiösen Musik von vornherein und ausschließlich in einer bestimmten kulturellen Imprägnierung gegeben. Der eigentliche Erfahrungsgegenstand wäre nicht die Musik selbst, sondern die religiöse Kultur, deren Teil diese Musik ist. Man hätte die kulturelle Beheimatung der Musik und die typischen Erfahrungsweisen, die mit der Beheimatung verbunden sind, beglaubigt. Man hätte aber ignoriert, dass die Erfahrung von der Musik ausging.

Die Frage nach der religiösen Musik liefe dann auf die erste Antwortform hinaus, dass die Religiosität einer Musik von der Erfahrung mit ihr ausgeht. Hier käme alles darauf an, wie man den Vorgang der Erfahrung auffasst. Vor allem käme es darauf an, inwiefern die Erfahrung wiederum vom kulturellen Hintergrund abhängt, vor dem sie sich vollzieht. Die Soziologie tendiert dazu, hier eine sehr weitreichende Abhängigkeit anzunehmen.¹⁸ So gerät man allerdings in dasselbe Fahrwasser wie oben: Die Erfahrung wäre dann die Instanz, die einer Musik das Merkmal gibt, religiöse Musik zu sein. Es fragt sich aber, wie viel eine solche Etikettierung noch wert ist, wenn die untersuchte Erfahrung überhaupt und von vornherein religiös imprägniert ist. Färbte dann nicht die Imprägnierung auf unterschiedslos alles ab, was erfahren wird? Eben das ist die Struktur von Zirkelschlüssen: Es wird das vorausgesetzt oder als vorausgesetzt betrachtet, was man erst wissen will. Wenn man wissen will, ob „Nun danket alle Gott“ ein kirchliches Lied ist, dann kann man in den kirchlichen Gesangbüchern nachsehen. Die Eigenschaft „ist ein kirchliches Lied“ ist offenkundig das Prädikat eines Erfahrungsgegenstands, das nicht außerhalb eines hermeneutischen Zirkels erfahrbar ist. Dass ein Lied kirchlich ist und Eingang in ein Kirchengesangbuch gefunden hat, ist das Resultat einer Erfahrungs- und Auslegungsgeschichte, vielleicht sogar einer

18 Zum Beispiel Pierre BOURDIEU; Gerhard SCHULZE.

Produktionsgeschichte. Ist es aber tunlich, in den kirchlichen Gesangbüchern nachzusehen, wenn man wissen will, ob „Nun danket alle Gott“ ein religiöses Lied ist im oben definierten Sinn?

Ein Ausweg wäre vielleicht, mit der Bindung einer Musik an eine religiöse Kultur und den daraus resultierenden Erfahrungsweisen vorsichtiger umzugehen. Man könnte sondieren, ob es so etwas wie religiöse Urerfahrungen mit Musik gibt, deren ursprüngliche Gewalt ein Mensch in einer Weise erlebt, die nicht kulturell abzuleiten, sondern bei der umgekehrt die Kultur als Sediment derartiger Urerfahrungen aufzufassen ist. Das Religiöse wäre auf universale Weise im Musikalischen immer schon enthalten. Die religiöse Komponente wäre ein Universalismus musikalischer Erfahrung überhaupt. Man ahnt hier schon das Begründungsproblem. Der religiöse Charakter von musikalischen Erfahrungen überhaupt kann eigentlich nur behauptet werden. Nichts schützte davor, dass ein Religionssoziologe ihn sozial dekonstruiert, indem er nachweist, dass man seine religiöse Voreinstellung in die Musik projiziert hat. Es wäre auch kaum näher bestimmbar, welche Rolle bei einem solchen ursprünglichen Erleben die Musik spielt. Von Antworten von „keine“ bis „die allein entscheidende“ wäre alles möglich, ohne dass sich aus dem Erlebnis irgendwelche Kriterien ergäben, die Rolle der Musik zu spezifizieren.

Die Auswege aus der kulturwissenschaftlichen Zirkelschlüssigkeit fallen radikaler aus, radikaler in dem Sinn: Sie greifen auf nicht weiter hintergehbare Wurzeln zurück, von denen aus die Frage nach der religiösen Musik angegangen wird. Eine Möglichkeit wäre, eine strikt offenbarungstheologische Strategie einzuschlagen und die religiöse Erfahrung mit Musik als das Wirken des sich offenbarenden Gottes zu erklären. Ort, Zeit, der erfahrende Mensch und die je im Spiel befindliche Musik wären gänzlich von dem unerforschlichen Willen Gottes abhängig, sich eben genau so zu offenbaren. Vielleicht ist es ja so. Dann aber könnten wir hier die Erörterung beenden. Es gäbe nichts mehr zu sagen zur Frage, was religiöse Musik ist.

Eine letzte Möglichkeit, ein auf umgekehrte Weise unangreifbares Refugium, wäre, die religiösen Qualitäten allein bei der Musik zu suchen. Man ginge dann von einer Existenz religiöser Musik

aus, die gänzlich unabhängig davon ist, welche Erfahrungen mit ihr von wem in welcher Situation gemacht werden. Es wäre dann nicht der religiöse Umgang eines Menschen mit der Musik zu verstehen, es wäre zu verstehen, wie die Musik mit dem Menschen umgeht. Der hermeneutische Zirkel dreht sich um. Die frappierende Erfahrung, die wir in den Momenten des musikalischen Glücks machen, ist doch nicht, dass wir sie in uns hineinnehmen, sondern dass die Musik uns in sich hineinnimmt.

Diese Position scheint von vornherein aussichtslos. Wie sollte sie zu je begründen sein? Woher sollten Kriterien des Religiösen von Musik kommen können, wenn nicht aus der Evidenz der Erfahrung oder der Evidenz ihrer kulturellen Praxis? Aus den Noten und nichts als den Noten eine religiöse Qualität herauszulesen scheint auf nichts anderes als auf zweifelhafte esoterische Argumente hinauszuweisen.

6. Vier Möglichkeiten, auf die Frage zu antworten, was religiöse Musik ist

Systematisiert man die Überlegungen des vorstehenden Abschnitts, ergeben sich vier Möglichkeiten, auf die Frage zu antworten, was religiöse Musik ist:

Erstens: Die religionskulturelle Praxis macht Musik zu religiöser Musik. Auf der Grundlage dieser Praxis wird Musik ontologisch zu religiöser Musik. Religiöse Erfahrung von Musik wird dann mit religionskultureller Praxis von Musik identisch.

Zweitens: Um religiöse Musik dingfest zu machen, betrachtet man den jeweiligen Ursprung einer religionskulturellen Praxis. Zu religiöser Musik wird Musik dann, wenn in einem oder wenigen einzelnen Akten Musik – wodurch ausgelöst auch immer – religiös erfahren wurde und dieser Akt sich durch Nachahmung und Kollektivierung kulturalisiert.

II. Musik als Ausdruck religiösen Fühlens

9. Das gewählte Objekt und die Stelle der Erfahrung „Gottes“

Die bis jetzt aufgezeigte Konstellation lässt sich umdrehen. Bisher habe ich darauf insistiert, dass die Musik selbst der Gegenstand ist, an dem religiöse Erfahrung gemacht wird, wenn jemand behauptet, seine musikalische Erfahrung sei religiös. Oder vielmehr, die Musik selbst drängt sich als eigentlicher Gegenstand einer solchen Erfahrung in den Mittelpunkt. Die Triebfeder für eine solche Erfahrung liegt in der Musik. An diesem fundamentalen Faktum werden wir nicht vorbeikommen.

Aber man kann das Pferd auch von der anderen Seite aufzäumen. Man kann den Vorgang von einem Menschen aus denken, der von religiösem Gefühl erfüllt ist und dann eine musikalische Erfahrung macht. Nehmen wir an, sein religiöses Gefühl trägt diesen Menschen durch Tag und Nacht, durch sein Tun und Lassen. Angenommen, er erblickt einen schönen Sonnenaufgang oder hört eine Musik, die in ihm seit je tiefe Regungen weckt. Er wird dann geneigt sein, diese Objekterfahrungen in sein religiöses Fühlen einzubeziehen. Hier spielt in der Tat keine Rolle, dass es dieser Gegenstand ist und kein anderer. Dass alle Wahrnehmungsgegenstände, die diesem Menschen in seiner religiösen Gestimmtheit erscheinen, in die religiöse Erfahrung einbezogen werden, muss auch nicht deren Intensität und Wahrhaftigkeit schmälern.

Spricht das nicht doch für die abgewehrte Auffassung, die Religiosität von Gegenständen bestehe darin, religiös erfahren zu werden? Wie oben ist auch hier die Crux: Welcher ist der eigentliche Gegenstand der Gotteserfahrung? Sonnenaufgang, Musik oder irgendein anderes Wahrnehmungsobjekt, das der Mensch in sein religiöses Fühlen einbezieht, sind es hier nicht. Sie werden in die religiöse Erfahrung einbezogen im vorausblickenden Hinblick darauf, stellvertretendes Objekt einer „Gottes“-Erfahrung zu werden, dem eine andere Erfahrung „Gottes“ zwingend vorausgegangen

sein muss. Welchen Gegenstand diese vorgängige Erfahrung hatte, bleibt im Hintergrund und ist irrelevant. Der eigentlich intendierte Gegenstand der Erfahrung ist hier der religiös fühlende Mensch selbst. Er verstärkt sein religiöses Fühlen an den gewählten Objekten nur, indem er sie als Elemente seinem Ich einfügt. Nur um an dieser religiösen Ich-Erfahrung den gegenständlichen Charakter der Stelle der „Gottes“-Erfahrung zu verdeutlichen, sind wir geneigt, uns bei Selbsterfahrungen stellvertretende Objekte zu suchen, die die Wahrhaftigkeit und Intensität der Erfahrung an uns selbst katalytisch verstärken.

10. Religiöser Erfahrungsgegenstand und religiöses Ausdrucksmedium

Die Charakteristik dieser Konstellation wird deutlicher, wenn man sie aus der Perspektive des Erfahrenden und nicht aus der des Erfahrungsgegenstands betrachtet. Dann wird klar, dass die Religiosität der vielen Erfahrungsgegenstände nur durch den Ausdruck der religiösen Grundgestimmtheit zustande kommt. Das jeweils gewählte Objekt ist Ausdrucksmedium des Gefühls. Vom Sonnenaufgang im obigen Fall hingegen wäre es falsch zu sagen, in ihm drücke sich das religiöse Gefühl des Menschen aus. Es ist, genau gesehen, umgekehrt: Der im Sonnenaufgang sich ereignende „Gott“ drückt sich im erfahrenden Mensch aus. Sonnenaufgang oder Musik sind Ausdrucksmedien „Gottes“, nicht Ausdrucksmedien eines religiösen Menschen. Noch einmal sei betont, dass der zweite Fall in keiner Weise als weniger wahrhaftig oder vordergründiger aufgefasst werden darf als der erstere. Weder die Triftigkeit noch der religiöse Charakter einer Selbsterfahrung, die sich ein Ausdrucksmedium hinzuzieht, werden in Zweifel gezogen. Aber die Struktur dieser religiösen Erfahrung ist eine ganz andere als im ersteren Fall. Ausdruck ist die Einprägung eines inneren mentalen Zustands in ein gewähltes, äußerlich gegebenes Medium.

Mensch drückt sich in dem Taufakt durch das Medium Musik aus. Die Prädikate, die in der Musik ausgedrückt werden, sind keine genuin musikalischen, sondern menschliche Prädikate. Es ist bei solchen Taufakten z. B. unsinnig zu sagen, die Musik sei ekstatisch. Ekstatisch ist der Mensch, der seine Ekstase durch Musik verstärken oder überhaupt erst von ihr auslösen lassen möchte. Solche Auslösung und Verstärkung durch Musik ist möglich, weil die Grundemotionen in vielen lebensweltlichen Zusammenhängen, auch religiösen, dieselben sind. Transzendenzemotionen kann es bei einer Wanderung durchs Gebirge, bei einem Kurssturz an der Börse, beim Ansetzen des Abendmahlkelchs oder beim ersten Kuss geben – die Musik liefert die je passenden Nuancen. Ein expressives Ich erfährt nicht die Musik an sich. Es erfährt seinen eigenen Ausdruck über den musikalischen Umweg und mit der musikalischen Nuancierung. Die Musik ist in solchen Akten des Ich-Ausdrucks und der Ich-Erfahrung daher keine religiöse Musik, selbst wenn der Ausdrucksgehalt des Ich ein religiöser ist. Sie bekommt für den Akt eine religiöse Bedeutung verliehen, die im nächsten Akt bestätigt oder auch entzogen werden kann.

18. Milieuorientierte Musik als Ausdrucksmedium religiöser Empfindungen

Ist der Pfad einmal eingeschlagen, einer bestimmten Musik willentlich die Aufgabe zuzuweisen, Ausdrucksmedium für eine religiöse Empfindung zu sein, erscheint es auch konsequent, den musikalischen Stil zu wählen, in dem sich der Ausdrückende zu Hause wähnt. Wenn schon „Gott“ nicht über die Musik zum Menschen kommt, sondern der Mensch über die Musik wieder zu sich selber und von da aus zu „Gott“, dann sollte in der Tat „zielgruppenorientiert“ Musik ausgewählt werden. Vertreter einer milieuorientierten musikalischen Praxis behaupten gern, tiefe musikalische Erfahrungen seien nur möglich mit der Musik, die in den sozialen Typus von Musikgeschmack fällt, dem ein Hörer zugehörig ist. So evident

die Behauptung scheint, sie ist zu bezweifeln. In der deutschen Wochenzeitung *ZEIT* gab es die Rubrik „Die Platte, die mein Leben veränderte“. Selten nur wurden dort Platten vorgestellt, die aus genau dem musikalischen Genre stammen, das der jeweilige Verfasser immer schon hörte. Kaum je wird zum emphatischen Ereignis eine Musik, die man akustisch so gut kennt wie visuell seine Tapete. Wenn man milieuorientiert argumentiert, meint man vermutlich nicht ein solches musikalisches Ereignis, sondern einfach nur, dass Ausdrucksakte eines religiösen Ich im angestammten musikalischen Milieu stattfinden. Zu fragen ist, ob auch dieser Vorgang mit einer Theorie der musikalischen Nuancierung von gegebenen Bedeutungen präziser erfassbar ist und wie dies mit der Nuancierung von religiösen Emotionen zusammenhängt.

BUBMANN streut in seine Vorschläge für eine zielgruppenorientierte christliche Musikpraxis überraschend einen offenbarungstheologischen Gedanken:

„Für manche Menschen ist Musik zu einer Art Offenbarungsquelle geworden. Gott macht sich in Tönen, Klängen und Rhythmen bekannt. Als Theophanie bezeichnen die Theologen das sichtbare Erscheinen Gottes am Berg Sinai. In Entsprechung dazu wäre von Theophonie zu reden: Gott wird hörbar, das Hören transzendiert die irdische Wirklichkeit zu Gott hin. Ein gewagter Gedanke, eigentlich eine mystische Idee. Sie bringt zum Ausdruck, dass die Gotteserfahrung immer wieder unser begriffliches Vermögen übersteigt. Wer möchte denn ausschließen, dass eine Hörerin der Brucknersymphonien innerlich Gott durch diese Musik näher kommt als durch das Bibelstudium?“⁵³

Nein, ausschließen möchten wir's natürlich auch nicht. Wir möchten aber ausschließen, dass diese Argumentation weiß, wovon sie

53 Peter BUBMANN: Klangräume des Heiligen. Herausforderungen der Kirchenmusik in einer pluralen Gesellschaft, S. 22 f. Der Begriff „Theophonie“ wurde von Henning SCHRÖER in einem Vortrag auf dem Deutschen Evangelischen Kirchentag am 17.6.1995 in Hamburg geprägt, veröffentlicht als: Henning SCHRÖER: Wie musikalisch kann Theologie werden? Ein Plädoyer für die Wahrnehmung von Theophonie.

redet. Die Frage ist, ob die Hörerin ihr Sinaierlebnis auch haben könnte, stiege sie auf einen anderen musikalischen Berg und hörte, sagen wir, Techno. Das hält BUBMANN für wahrscheinlich, denn:

„Der Umgang mit Musik und deren Wirkung auf die Rezipienten hängt vom jeweiligen Erlebnisstil ab. Dieser wiederum ist geprägt durch die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu. Bildungsstand, Alter und die Art und Weise der alltagsästhetischen Wahrnehmung bestimmen die Bedeutung der Musik für das eigene Leben und Erleben. [...] Ist diese kultursoziologische Beschreibung richtig, dann muss sie zu der Frage führen, ob es überhaupt milieübergreifende Formen von Kirchenmusik geben kann.“⁵⁴

„In dieser Situation lautet meine Grundthese: Die Kirche braucht eine Vielfalt unterschiedlicher Musikformen und Stile, um der Polyphonie des Geistes Raum zu geben. [...] Als programmatisches Motto für die Musik in der Kirche übernehme ich das Jubiläumsmotto der Badischen Landeskirche anlässlich ihres 175-jährigen Bestehens: fromm, bunt, frei.“⁵⁵

Jedem also sein milieuspezifischer Sinai? Eben darauf läuft es hinaus, die Rede vom Erscheinen Gottes kann man sich dann sparen. Gott erscheint hier nämlich nicht in der Brucknersymphonie selbst, sondern im musikalischen Milieu der Hörerin, in dem üblicherweise Brucknersymphonien und ähnliche Musik gespielt werden.

Die Theophonie gleicht dem Fund eines Ostereis, das man vorher selber versteckt hat. Das ist allenthalben zu spüren bei milieuspezifischen Events christlicher Musik. Die Erlebnisse, die man dort hat, sind von der Art des Events her genau kalkulierbar, und zwar nicht nur dem Stil, sondern auch dem Inhalt nach. Es sind nämlich just die emotionalen und religiösen Zustände, in denen sich die Teilnehmer ohnehin befinden oder für die sie sich prädisponiert haben und die nun in das Erlebnis ausgelagert werden. Niemals ist

54 Peter BUBMANN: Klangräume des Heiligen, S. 12 f.

55 Ebd., S. 13 f.

ausgeschlossen, dass bei einer solchen Gelegenheit an der jeweiligen Musik tatsächlich ein religiöses Ereignis stattfinden kann. Aber auf diese prinzipielle Offenheit für „Gottes“ Erscheinen will BUBMANN gar nicht hinaus. Ihm geht es nicht darum aufzuzeigen, in welchen ästhetischen Modalitäten das prinzipielle Offenhalten eines religiösen Ereignisses der Musik sich zeigt. Seine Argumentation verläuft umgekehrt: Sie will Modalitäten nennen, die dies ermöglichen, begünstigen, anbahnen.

Es kostet Mühe, die Unstimmigkeiten nicht nur an den zweifelhaften gemeindepädagogischen Ergebnissen festzumachen, sondern auch in der Argumentation zu durchschauen. Warum also wird hier das Erscheinen „Gottes“ von der Musik selbst weg und ins musikalische Milieu verschoben? BUBMANNS Argumentation setzt voraus, dass die Nuancen, mit denen Musik eine gegebene Bedeutung flankiert, mehreren unterschiedlichen gegebenen Bedeutungen zugeordnet werden und in unterschiedlichen Richtungen der Bedeutungsgebung arbeiten können. Nehmen wir den musikalischen Stil eines bestimmten soziologisch namhaft zu machenden Milieus, abgegrenzt von anderen Milieus durch Kohorte, Einkommen, soziale Schicht der peer group, Bildungsstand usw. Die Musik dieses Milieus ist Teil der Identität des Milieus, wobei Identität heißt: eine kreisläufige Bewegung vom Ausdruck milieuspezifischer Inhalte, die der Musik attribuiert werden, von dort wieder zurück zum musikalischen Erleben, das jenes Lebensgefühl, das mit den milieuspezifischen Inhalten gegeben ist, formt und befestigt. Die Nuancenhaftigkeit der Musik besteht darin, einen Kreislauf zu befeuern: den Ausdruck von Lebensgefühl zu flankieren und das Lebensgefühl wiederum aktual fühlbar zu machen. Urheber dieser Bedeutungsgebung sind die Mitglieder des Milieus. Diese Musik nun sowohl zielgruppenorientiert als auch mit der Zielsetzung religiöser Erfahrung zu verwenden setzt voraus, dass neben der Nuancenhaftigkeit, die für die Identitätsbildung des Milieus sorgt, gewissermaßen ein bedeutungsfreier Raum bleibt, der mit religiöser Bedeutung gefüllt werden kann. Aber nicht nur dies; vorausgesetzt wird weiter, dass der Urheber dieser Bedeutung nicht die Mitglieder des Milieus sind, sondern „Gott“ – BUBMANN geht von einer Theo-, keiner Anthropophonie aus. Die Musik muss nuancenhaft also

zwei unterschiedliche Bedeutungen flankieren, deren eine inhaltlich unbestimmbar bleibt, weil sie von außerhalb der Welt gegeben wird, während die andere das altbekannte Lebensgefühl des eigenen Milieus ist, mit dessen musikalischem Ausdruck sich die Mitglieder ihrer Identität versichern. In einem sehr praktischen Sinn ist Musik damit völlig überfordert. Primär und faktisch dominierend wird immer die Urheberschaft des Milieus sein. Es ist eine Illusion, die Wahl maßgeblicher Nuancen der Musik dem Milieu zu überlassen, damit es sich in der Musik überhaupt wiederfindet und zu Hause fühlt, und zugleich einen Bedeutungsraum, der von diesen milieugegebenen Nuancen mitnuanciert wird, freihalten zu können für das göttliche Ereignis. Mit der Identität von Milieus sind weitgehende emotionale Festlegungen verbunden. Die Nuancenhaftigkeit von Musik wird regelrecht gebunden mit der Aufgabe, diese auch auszudrücken. Wir werden auch in den späteren Abschnitten immer wieder auf den Punkt stoßen, dass die Weise des religiösen Erfahrens Leerstellen von Bedeutung voraussetzt. Sind die freien Plätze von Bedeutungen schon durch die Milieubindung belegt, bleibt für „Gott“ im wahrsten ästhetischen Sinn kein Platz mehr.

Eine umständliche Überlegung, wird man vielleicht sagen. Aber sie legt den Grund frei, warum zielgruppenorientierte Musik keine multiplen, modal gegenläufig zueinander stehenden Bedeutungen annimmt. Sie legt dar, warum Jugendliche beim Sacropopkonzert vielleicht musikalische und identitätsstiftende, aber keine religiösen Erlebnisse haben und warum sich dies auch bei Kirchenkonzertgehern, die sich das Mozartrequiem vor allem anhören, weil auch Herr und Frau Landrat dort sind, so verhält. Sie erleben nur ihr milieubedingtes Erleben, und das wird dann mehr oder minder durchschaubar mit religiöser Bedeutung verwechselt oder verdupelt.

Nach diesem Muster funktionieren auch die quasireligiösen Selbstinszenierungen von Künstlern im 20. Jahrhundert. Wenn Joseph BEUYS in Aktionen wie *Eurasienstab* oder *I like America and America likes me* oder in den Fußwaschungen seiner Schüler pseudoreligiöse Kulthandlungen inszenierte oder die Amerikanerin Renée COX in *Yo Mama's Last Supper* (2001) einen schwarzen weiblichen Christus malte, dann ist damit allenfalls etwas über die reli-

göse Bedeutung gesagt, die die Künstler selbst ausdrücken und die durch das Werk nuancenhaft flankiert wird. Es ist nicht ausgesagt, dass der Betrachter mit diesen Kunstwerken eine religiöse Erfahrung zu machen hat oder faktisch eine macht. Dass er eine macht, ist genauso unwahrscheinlich wie in der christlichen Eventkultur. Hier wie dort ist die Bedeutsamkeit der Kunst auf die Gehalte von Ausdrucksakten vorfestgelegt. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass BEUYS und COX sich im eigenen Kunstwerk religiös ausdrücken, während der Teilnehmer eines Sakropopkonzerts dafür vorfindliche musikalische Kunst in Anspruch nimmt.

19. Heimatlosigkeit milieuorientierter Musik – Heimatlichkeit religiöser Musik

In der Orientierung an Milieus und Zielgruppen liegt eine moderne Heimatlosigkeit christlicher Musik. Das Haus des Christen ist im Himmel, wie PAULUS sagt, die irdische Hütte abgebrochen (2 Kor 5,1). Die geschenkte irdische Heimat muss, so fordert Jesus die Jünger auf, verlassen werden um der himmlischen willen. Der christlichen Frömmigkeit ist irdische Heimatlosigkeit inhärent. Verständlich daher, dass christliche Musik und christliche Frömmigkeit insgesamt für die verbleibende irdische Zeit nach einer Wahlheimat sucht. Irgendwo muss die Kirche als Statthalterin der himmlischen Heimat errichtet werden. Wahlheimaten sind vorfindliche soziale Milieus, an die man halb gerät, halb sie sich aussucht und so gut es geht auf die eigenen Bedürfnisse zuschneidert. Sie kompensieren dann den Heimatverlust mehr oder weniger gut. Aber sie sind freilich kein Ersatz für den Doppelcharakter der Heimat, vorbehaltlos empfangen worden und zugleich restlos die eigene zu sein. Die Vorfindlichkeit der gewählten zweiten Heimat nach dem Verlust der ersten und die Bemühungen, sich darin einzurichten, bleiben voneinander getrennt und bilden nie mehr die ursprüngliche Einheit. Diese Problematik teilt auch die christliche Frömmigkeit, deren Dogmenbestand den Verlust einer ursprüng-

III. Strittigkeit der Religiosität von Musik in der Geschichte

21. Strittigkeit religiöser Musik bis zum 17. Jahrhundert

Um die bisherigen Überlegungen zu rekapitulieren: Die pluralistische Kirchenmusikpädagogik macht aus der – ihrer Auffassung nach zunehmenden – Tatsache der heutzutage starken Bindung bestimmter sozialer Gruppen an bestimmte Kulturtechniken und deren Ästhetik eine Tugend und geht bei der Herstellung der Möglichkeiten religiöser Musikerfahrung von der jeweiligen kulturellen Bindung der Gruppe aus. Damit ist, wie sich zeigte, ein grundsätzliches Problem verbunden. Musik kommt dann nicht mehr aus dem Zirkel heraus, nur identitäre Bewusstseinsinhalte der Gruppe auszudrücken.

Es gab und gibt in der europäischen Geschichte der geistlichen Musik immer wieder Bewegungen, die ähnliche Argumente gegen die geistliche Musikpraxis ihrer Zeit vorbrachten und den vermeintlichen Missständen mit Forderungen begegneten, wahre geistliche Musik habe solche kulturelle Verunreinigungen zurückzudrängen und müsse Formen und Stile finden, die frei sind von allen Nuancen, die geistliche Musik kulturell adressierten. Dadurch nämlich verlöre sich die Möglichkeit religiöser Erfahrung ins kulturell Ungefährte. Die Kritik, die ich bisher an den Antwortmöglichkeiten geübt habe, die die Religiosität von Musik in ihre kulturelle Umgebung verweisen, könnte den Eindruck erwecken, damit sei solcher geistlichen Kulturkritik tatsächlich der Weg geebnet. Bei genauer Analyse aber zeigen sich die Argumente dieser Kritik mit denselben Problemen behaftet wie die pluralistische Auffassung. Sie fallen ins entgegengesetzte Extrem und können dort ebenso wenig plausibel machen wie der pluralistische Standpunkt, was die Erfahrung, die man mit solcher von der Kultur gereinigten Musik mache, anderes sein soll als Subjekterfahrung. Um das darzulegen, müssen wir musikgeschichtlich weiter ausholen.

Seit den Anfängen der christlichen Kultur wurde über wahre und falsche Kirchenmusik debattiert. Das Muster solchen Fragens

bot die platonische Philosophie. Dass Musik, Götter und menschliche Lebensführung miteinander zu tun haben, war der homerischen Welt und der vorsokratischen Philosophie evident. PLATON nun stellt eine ganz neue Frage: Welche Musik ist günstig, welche ungünstig in der Wirkung auf die menschlichen Tugenden und auf das Gemeinwohl? Moralische oder religiöse Zwecksetzung war das Richtmaß, das die Strittigkeit von Musik überhaupt aufwarf und an dem sie zu entscheiden war. Bei PLATON läuft das auf eine Entscheidung für bestimmte Tonarten bzw. Rhythmen und gegen andere hinaus. Welchen Grund kann es für eine solche Unterscheidung zwischen guter und schlechter Musik geben, wobei gut und schlecht nicht nur musikimmanent, sondern zugleich moralisch und politisch zu verstehen sein soll? Die Crux der platonischen – und aller nachfolgenden christlichen – Argumentation ist, dass die günstig wie die ungünstig wirkende Musik eben Musik ist. Die moralisch ungünstige Tonart ist eine Tonart wie die günstigen Tonarten auch. Am Umgang des Menschen mit der Musik allein kann also die Wirkung nicht liegen. Warum sollte der Mensch mit der einen Tonart anders umgehen als mit der anderen, wenn nicht die Tonart selbst ihn zu einer ungünstigen Rezeption gewissermassen zwingt? Um dies zu behaupten, muss PLATON weitreichende strukturelle Annahmen machen. Er benötigt nicht nur ein moralisches Kriterium für gute oder schlechte Musik. Denn für ein solches Kriterium hätte es ausgereicht, einen moralischen Imperativ auszugeben, Musik so und so zu gebrauchen. Er benötigt ein naturgesetzliches Kriterium, das zum einen erklärt, warum der Mensch in seiner Reaktion auf Musik gar keine Wahl hat, zum anderen, welches gemeinsame Prinzip in der Musik und im Menschen am Werk ist, das ihn zu dieser oder jener Reaktion zwingt. An diesem Prinzip selbst muss sich die Unterscheidung von gut und schlecht durchführen lassen. Dieses Prinzip sind abgestufte Seinsränge, die sich metaphysisch oder auch zahlhaft beschreiben lassen. Über solche allem Seienden innewohnenden Prinzipien lässt sich zum einen die Güte eines Seienden selbst bestimmen, zum anderen die qualitative Wechselwirkung zwischen Seiendem. Die Funktionsweisen des Staats und der Musik sind also dieselben, weil Staat und Musik von denselben Prinzipien bestimmt werden: „Werden doch nirgends die

Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze“, sagt SOKRATES.⁶³ Wer durch Musik zu moralisch verwerflicher Ausschweifung geführt wird, macht nicht von an sich richtiger Musik einen falschen Gebrauch, er macht von falscher Musik Gebrauch. Die Wächter des Staats, so SOKRATES, hätten ihre musikalische Zensur daher auf dem Grund der wahren musikalischen Gesetzmäßigkeiten auszuüben. Es liegt auf der Hand, dass eine solche metaphysische Argumentation der faktischen Musik ein sehr abstraktes Prinzip mehr oder weniger gewaltsam überstülpt. Existierende Musik wird nach gut oder schlecht und zugleich nach richtig und falsch unterschieden gemäß Prinzipien, die pauschal für alles Seiende gelten sollen.

Dieser metaphysische Ansatz prägte die Debatten um wahre und falsche Kirchenmusik im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das wahre und gute Seinsfundament, das sich in gute Musik, in gute staatliche Gesetze und in weitere kulturelle Praktiken ausformulieren ließ, war letzten Endes identisch damit, dass das Seiende vom Sein abhängt, oder theologisch gesagt: dass das Seiende von Gott geschaffen und göttlich ist. Um diese Beziehung zwischen dem göttlichen Sein und dem physisch, psychisch oder eben auch kulturell Seienden zu erläutern, entwarfen die mittelalterlichen Philosophen ihre großen Ontotheologien. Was aber hieß das, dass das Seiende, zum Beispiel ein Musikstück, von Gott als dem höchsten Sein, dem *ens perfectissimum*,⁶⁴ abhängt und dadurch selbst göttlich ist? Die mittelalterlichen Philosophen erläuterten das damit, dass jedes Seiende seine physische Gestalt mit seinen jeweiligen Eigenschaften aufgrund einer intrinsischen göttlichen Gesetzmäßigkeit (*forma*) hat. Diese Gesetzmäßigkeit ist nicht etwa eine wissenschaftliche Begriffsbildung, sondern das im Seiende als Gesetzmäßigkeit wirksame Sein. Verschiedene Dinge, die derselben Gesetzmäßigkeit gehorchen, sind analog, nicht weil menschliche Überlegung eine Analogie erkannt und dieser einen Begriff gegeben hätte, sondern weil in ihnen dieselbe *forma* waltet. THOMAS VON AQUIN fasste

63 PLATON: Der Staat 424 c.

64 So THOMAS VON AQUIN: *Commentum in Libros I Sententiarum*, d. 2, qu. 1 a. 1.

das in die Formel der „*analogiam [...] secundum esse et non secundum intentionem*“.⁶⁵ Wenn also ein Musikstück gemäß der in ihm waltenden wahren, göttlichen forma göttlich ist und religiöse Erfahrung ermöglicht, dann ist ein anderes Musikstück, sofern es derselben forma gehorcht, eo ipso ebenfalls göttlich und ermöglicht religiöse Erfahrung.

Von da aus verstand man im Mittelalter auch den umgekehrten Fall: Wenn ein Musikstück nicht göttlich ist und keine religiöse Erfahrung ermöglicht, dann musste der Grund ebenfalls in seiner forma zu suchen sein. Exemplarisch seien einige Sätze der Bulle *Docta sanctorum patrum* betrachtet, einer von Papst JOHANNES XXII. im Jahr 1324 oder 1325 erlassenen Constitutio und die wohl wirkmächtigste mittelalterliche Stellungnahme zur strittigen Religiosität von Musik. Es ist ein Grundzug des mittelalterlichen Diskurses über Kirchenmusik, dass die Frage der Religiosität von Musik nicht direkt gestellt wurde. So auch hier: *Docta sanctorum patrum* geht von der Frage aus, welche Musik in Messe und Stundengebet gemacht werden soll. Aber das ist nur ein kleiner Umweg zu unserer Frage. Denn die Liturgie von Messe und Stundengebet wurde nicht als Gefäß verstanden, das alles heiligt, was man hineinfüllt. Die Gesänge, die die Bulle diskutiert, bildeten die Liturgie überhaupt erst. Jeder Gesang hatte also für sich selbst dem Kriterium zu genügen, die Andacht der Gläubigen hervorzurufen („*ut fidelium devotio excitetur*“⁶⁶). Welche Merkmale stellen dies sicher, und an welcher Stelle sind sie angesiedelt?

Die Bulle argumentiert fast durchgehend *ex negativo*: Sie benennt, welche Merkmale die Andacht unterbrechen. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn die Sänger aus Unkenntnis die Kirchenton-

65 THOMAS VON AQUIN: *Commentum in Libros I Sententiarum*, d. 19, qu. 5 a. 2

66 Wortlaut im Folgenden nach Emil FRIEDBERG (Hg.): *Corpus Iuris Canonici*, Bd. 2, Sp. 1255-1257. Die Ausgabe übernimmt den Text wörtlich von Jean CHAPPUIS: *Liber sextus decretalium* (1500). Text zitiert nach Franz KÖRNDLE: Die Bulle ‚*Docta sanctorum patrum*‘. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung. KÖRNDLE gibt den Text vollständig wieder (lateinisch/deutsch) und kann darüber hinaus zeigen, dass die Thesen der Bulle bis ins 15. und 16. Jahrhundert hinein ernst genommen wurden.

arten nicht beachten („tonos nesciant“), wenn sie die Cantus firmi durch neue Melodietöne ergänzen und lieber Eigenes erfinden als die überlieferten Melodien singen („novis notis intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt“), wenn sie die kirchlichen Gesänge in den schnellen Notenwerten Semibrevis und Minima singen („in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur“), die in ihnen ursprünglich nicht vorkommen, wenn sie dem Cantus-firmus-Fundament zweite und dritte Stimmen mit anderem Text hinzufügen („triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant“). Diese Monita fügen sich ein in ein Muster mittelalterlicher Kritik an der Musikpraxis im Gottesdienst überhaupt. In nahezu allen Aussagen zum Thema, die wir aus dem Mittelalter kennen, richtet sich die Kritik auf neu und willkürlich hinzugefügte Elemente, die über den tradierten Melodienbestand und seine musikalischen Merkmale hinausgehen. Im *Speculum musices* des JACOBUS VON LÜTTICH, etwa zur selben Zeit geschrieben wie die Bulle JOHANNES' XXII., wird die imperfekte, also zwei- statt dreizeitige Teilung der Notenwerte attackiert. Das Konzil von Trier von 1227 verurteilt die Tropierungen des Sanctus und des Agnus Dei. Im 15. und 16. Jahrhundert geraten die Orgeln unter Beschuss, die man in den größeren Kirchen nach und nach installierte. Das Laterankonzil von 1215 und das Konzil von Grado von 1296 verurteilen, dass im Gottesdienst andere Gesänge als die im Graduale und Antiphonale vorgesehenen gesungen werden. Oder es ist schlicht ein Fehler bei der musikalischen Ausführung, der einen Gesang des Gottesdiensts unwürdig macht und den Teufel auf den Plan ruft.⁶⁷ Immer ist das Kritikmuster: Das Hinzugefügte ist schlecht, das Bestehende gut. Dahinter steht, wie ich zeigen möchte, kein simpler Reflex von Traditionalisten gegen Neuerungen. Das Muster setzt vielmehr die mittelalterliche Ontotheologie um.

Um das nachzuvollziehen, betrachten wir, wie die Bulle den mentalen und emotionalen Zustand derjenigen charakterisiert, die im Gottesdienst ohne Andacht musizieren. Deren Ohren sind berauscht statt erquickt („aures inebriant, et non medentur“). In ihnen

67 So in einer Erzählung des CAESARIUS VON HEISTERBACH; Quellen bei Reinhold HAMMERSTEIN: *Die Musik der Engel*, S. 110 f.

macht sich Geilheit statt Andacht breit („quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur“). Sie haben nicht den erforderlichen bescheidenen Ernst beim Singen der Psalmen („modesta psallentium gravitas“). Entscheidend ist nun, welche kausale Beziehung zwischen diesen unandächtigen Zuständen und den guten wie den schlechten musikalischen Merkmalen der gottesdienstlichen Musikpraxis hergestellt wird. Es geht nicht um eine berauschte, geile oder unernste Haltung, die den gottesdienstlichen Gesängen entgegengebracht wird. Dass die integre Gestalt der Gesänge berauscht, geil und unandächtig musiziert wird, kommt in der Argumentation der Bulle nicht vor. Die Bulle macht auch keinerlei Andeutung, dass ein schlechter emotionaler Zustand, den der Sänger aus anderweitigen Gründen mitbringt, die beschriebenen ungünstigen Neuerungen hervorbrächte. Es gibt ausschließlich die klare und einfache Kausalität, dass ein Sänger durch diese Neuerungen selbst in den ungünstigen emotionalen Zustand geführt wird. Aus diesem Grund ergehen keine moralischen Appelle und keine Benimmregeln an die Adresse der Beteiligten. Die mittelalterliche und frühneuzeitliche Kritik an der mangelnden Religiosität von Musik setzt immer an der Musik selber an. Ontologisch präzisiert, sie setzen bei denjenigen musikalischen Merkmalen an, die ihrer Auffassung nach die Verbindung des musikalisch Seienden zur göttlichen forma unterbrechen. Und das sind nicht einfach die über das überlieferte Korpus der gregorianischen Gesänge hinausgehenden Neuerungen. Es sind die Merkmale, die nach den musikalischen Gesetzmäßigkeiten falsch sind: tonartlich falsche Melodien; Melodietöne in Notenwerten, die es gar nicht geben darf (Semibreven und Minimem), zweigeteilte Notenwerte.⁶⁸

War also die Frage geklärt, ob Musik gemäß der musikalischen Gesetzmäßigkeiten komponiert oder ausgeführt war, dann war zugleich mitgeklärt, dass solche Musik auch religiöse Musik sein

68 Zur Frage, warum gemäß der mittelalterlichen Auffassung rhythmische Zweiteilungen und Notenwerte unterhalb der Brevis falsch sind, siehe Rainer BAYREUTHER: Untersuchungen zur Rationalität der Musik in Mittelalter und Früher Neuzeit, Bd. 1: Das platonistische Paradigma. Untersuchungen zur Rationalität der Musik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, erste Untersuchung.

kann.⁶⁹ Unter dieser Voraussetzung nämlich entfaltete im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Verständnis eine Musik adäquat die als potenzielle Wirklichkeit verborgenen Strukturen des Seins. Darauf kam schlechterdings alles an. Das komponierte Stück wurde damit wahr in einem ontologischen Sinn: Es faltete die göttlich wahren Strukturen des Seins getreulich aus in akustische Wirklichkeit. Diese ontologische Bedingung reichte nach der Auffassung der Zeit hin, um mit der Musik eine religiöse Erfahrung zu machen, denn das wahre Sein ist göttlich. Wird dieses göttliche Sein in der Konkretion der Musik erfahren, dann lässt sich die Musik auffassen als Zeugnis der göttlichen Herrlichkeit. Diese ist an sich in allem wahren Sein anwesend, bei gewöhnlichen Dingen aber durch deren Gewöhnlichkeit verborgen. Musik entkleidet die gewöhnlichen akustischen Phänomene ihrer Gewöhnlichkeit, indem sie in mehr oder weniger reiner Ausprägung die natürlichen Gesetzmäßigkeiten der klanglichen Welt direkt auskomponiert.

Detaillierte Kriterien einer wahren und angemessenen Kirchenmusik wurden auch auf dem Konzil von Trient von 1545 bis 1563 diskutiert.⁷⁰ Das Konzil kritisierte im Kern zwei musikalische Verfahrensweisen. Zum einen wurde den Komponisten untersagt, in Kirchenstücken weltliche *cantus firmi* zu verwenden. Zum anderen wurden sie angehalten, dort, wo es auf die Präsenz des Texts ankam, damit die Liturgie Gültigkeit behielt, Satztechniken zu verwenden, die dies gewährleisteten. Entscheidend dabei ist, dass die Präsenz des liturgischen Texts als unmittelbare Wortverständlichkeit des Texts ausgelegt wurde. Die allzu kunstvolle Polyphonie sollte zurückgeschnitten und auf den Dienst am liturgischen Wortlaut verpflichtet werden. Bekanntlich kamen zahlreiche Komponisten letzterer Forderung nach, unterliefen erstere aber. Die Kirche akzeptierte diese merkwürdige Art der Umsetzung auch weitgehend.

69 Vgl. dagegen die m. E. irrije Auffassung bei Hans Heinrich EGGBRECHT: *Geistliche Musik – was ist das?* EGGBRECHT hält musikalische Normensysteme prinzipiell für religiös neutral, auch die mittelalterlichen.

70 Die Beschlüsse des Konzils wurden publiziert als: *Canones et decreta concilii Tridentini*, Rom 1564. Die vollständigen Konzilsakten sind publiziert unter: *Societas Goerresiana* (Hg.): *Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistolarum, tractatum nova collectio*.

Wie lässt sich das erklären? Zwei Komponisten, die gewissermaßen Musterstücke im Geist des Konzils schrieben, waren PALESTRINA mit der *Missa Papae Marcelli* (um 1562/63) und Vincenzo RUFFO mit der Messensammlung *Missae quatuor concinnatae ad ritum Concilii Mediolani* von 1570. Ihre Lösung war, in den textarmen Stücken des Ordinariums wie dem Kyrie oder dem Sanctus einen gemäßigt polyphonen Satz zu schreiben, in den textreichen Stücken Gloria und Credo aber durchgehend homophon zu deklamieren. Den ganz auf Klarheit und Verstehbarkeit des Texts ausgerichteten homophonen Satz mussten sich die Komponisten nicht neu erarbeiten, sie hatten ihn an anderer Stelle längst praktiziert, und zwar im säkularen Madrigal.⁷¹ Das scheinbar paradoxe Resultat dieser reformorientierten Art und Weise, das Ordinarium missae zu komponieren, war also die Adaption einer säkularen Satztechnik. Die Praxis der Parodiemessen wurde denn auch durch das Tridentinum mitnichten beendet. RUFFO wie PALESTRINA komponierten eine ganze Reihe nachkonziliarer Parodiemessen. Offenbar stach das Argument eines unmittelbar verständlichen Texts das Argument säkularer Kompositionstechniken. Man kann das historisch als Ausdruck der gegenreformatorischen Ausrichtung des Konzils erklären, dem reformatorischen Wortprinzip nachzueifern. Diese Erklärung reicht aber nicht aus. Im Verbot weltlicher Parodien in der Kirche tritt das alte ontotheologische Denken des Katholizismus klar zutage, das in der Einsetzung THOMAS' VON AQUIN als doctor ecclesiae auf dem Konzil seinen deutlichen Ausdruck fand. Offenkundig wurde an die Ontologie der göttlichen forma in der Musik eine neue Anforderung gestellt. Unter dem Druck der protestantischen Akzentuierung der Glaubensentscheidung jedes einzelnen Christenmenschen war es nicht mehr genug, dass das göttliche Sein musikalisch in irgendeiner Weise präsent war. Der bei THOMAS VON AQUIN noch selbstverständliche Glaube daran, dass der einzelne Christenmensch diesem Sein teilhaftig würde, einfach indem er sich als existierendes Wesen in das Sein involviert, war verloren. Es musste in einer kognitiv real gewussten und psychisch real gefühlten Weise im einzelnen Menschen präsent werden. Auf

71 Siehe detailliert Christian Thomas LEITMEIR: *Jacobus de Kerle*.

diesen internalisierten ontischen Status des göttlichen Seins zielte die Forderung nach Textverständlichkeit. Dafür benötigte man ein funktionierendes Konkretisierungsmedium, durch das das abstrakte Wort Gottes im einzelnen Menschen ontisch reale Gestalt annehmen konnte. Das Medium, das dies leisten konnte, war damit selbst in die Ausfaltung des göttlichen Seins integriert. Aus genau diesem Grund spielte es keine Rolle, dass dieses Medium in einer musikalischen Satztechnik bestand, die vormalig der säkularen Sphäre angehörte.

Von hier aus wird begrifflich, worüber man sich bis zum 17. Jahrhundert überhaupt stritt, wenn man sich über wahre geistliche Musik uneins war. Strittig war nie, welcher Stil oder welche Art von Musik – vorausgesetzt, die Musik wird als wahr im beschriebenen Sinn aufgefasst – günstig oder ungünstig für eine religiöse Erfahrung sei. Fraglich war, ob der je neueste Stand des Fortschritts der kompositorischen Technik oder der Aufführungspraxis den Bedingungen der Wahrheit genügte oder nicht. Fraglich war, ob er innerhalb der „*analogia secundum esse*“ (THOMAS VON AQUIN) blieb oder aus ihr herausfiel. Nur wenn er sich einfügte in die fortschreitende Selbstentfaltung der Potenzialität des göttlichen Seins, war er legitime Weiterentwicklung. Ansonsten war er einfach nichtig. Wenn er aber legitimer Fortschritt war, dann war kein Grund, ihn nicht für geistliche Musik zu verwenden und mit dieser je avantgardistischen Musik auch religiöse Erfahrungen zu machen. Die eventuelle Milieugebundenheit von Musik spielte bei dieser Bedingung überhaupt keine Rolle. Auch wurden keine bestimmten musikalischen Gattungen oder Stile präferiert. Die Bedingung sagte einzig etwas aus über die musikalische Substanz an sich.

Bevor wir dies bedenkenlos in das Regal untergegangener Auffassungen von der göttlichen Seinsverfassung der Welt zurückstellen, ist es ratsam, die Systematik der Bedingungen zu durchdenken. Könnte man der Bedingung das Argument der Stilpräferenz eines individuellen Hörers oder eines musikalischen Milieus als nachgelagertes Kriterium der Sache nach beigesellen (selbst wenn das tatsächlich bis in 17. Jahrhundert nicht geschah)? Könnte man der Sache nach also die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass ein Hörer oder eine Hörergruppe je nach musikalischer Gewohnheit für die

göttliche Präsenz in seinshaft wahrer Musik unterschiedlich empfänglich ist? So wohlfeil dieser kulturelle Vorbehalt heute klingt, so unumgänglich er scheint, will man nicht hinter die aufgeklärte Errungenschaft der Freiheit und Würde einer jeweiligen religionskulturellen Praxis zurückfallen, die Antwort lautet nein. Würde man dieses nachgelagerte kulturelle Kriterium akzeptieren, wäre das gleichbedeutend mit der These, dass ein Mensch die göttliche Präsenz in den musikalischen Dingen erst erkennt, indem er sie durch seine eigene Reformulierung für wahr nimmt. Es wäre eine Art erkenntnistheoretischer Subjektvorbehalt eingezogen, der zugespitzt auf das Prinzip *esse est percipi* hinausläufe. Das nachgelagerte kulturelle Kriterium besagt, dass die Erkenntnis der göttlichen Präsenz zur Möglichkeit eines menschlichen Ausdrucks dieser Erkenntnis befähigen muss (auch wenn real gar kein Ausdruck, etwa in Form eines verbalen Berichts, erfolgt). Dieser Ausdruck wäre dann den kulturellen Bedingungen des Ausdrückenden unterworfen. Aber es ist nicht einzusehen, warum wir die Möglichkeit der Erfahrung von göttlicher Präsenz davon abhängig zu machen hätten, dass sie sich der Möglichkeit nach in individuellen Ausdruck reformuliert, mit allen subjektiven Bedingungen des individuellen Ausdrückens. Die göttliche Präsenz in der Welt wäre dann gleichfalls auf ein innerweltliches kulturelles Phänomen reduziert, das den üblichen Mechanismen und Beschränkungen von Kulturtechniken unterläge. An dieser Stelle gilt es die kantische Erkenntnis ernst zu nehmen, dass Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis a priori, wie KANT formuliert, nichts über die Bedingungen religiöser Erfahrung aussagen. Alle möglichen anderen Erkenntnisse von innerweltlichen Sachverhalten mag man, sofern man philosophisch ein subjektorientiertes Konzept von menschlicher Erkenntnis vertritt, mit kulturellen Nebenbedingungen versehen, nicht aber religiöse Erfahrung. Aus diesem Grund war es nicht nur in bestimmten historischen Positionen, sondern es ist systematisch unangemessen, der wesentlichen Empfänglichkeit für die göttliche Präsenz in (musikalischen) Dingen den Vorbehalt aufzubürden, dies hänge davon ab, ob das Ding bestimmte subjektive oder kulturelle Erkenntnisfilter passiert.

Das im Mittelalter formierte Konzept der Möglichkeit einer direkten menschlichen Teilhabe an der Wahrheit des Seins und der

göttlichen Präsenz im Sein ist also kein bloß historisches Stadium, das von der Aufklärung ein für alle Mal durchgestrichen worden wäre. Dass man sich nicht über kulturelle Begrenzungen musikalischer Erfahrung stritt, sondern nur darüber, ob neue musikalische Entwicklungen sich in die kontinuierliche Fortschrittsgeschichte der Musik einfügen, ist kein auf das mittelalterliche Weltverständnis beschränktes Phänomen, sondern in eigentümlicher Weise in der Sache des göttlichen Ereignisses begründet. Diese Fokussierung auf die Musik bedarf keiner Seinsanalogie, sie muss sie aus den ausgeführten ontologischen Gründen sogar zurückweisen. Die Tatsache, dass die religiöse Erfahrung von Musik eine Fokussierung auf die Musik als der Stelle der religiösen Erfahrung erzwingt, bedeutet, wie wir gesehen haben, gerade nicht eine Vergegenständlichung des Religiösen. Die mittelalterliche Philosophie hat nicht gesehen, dass sie, indem sie das materialiter innerhalb, formalursächlich aber außerhalb der Musik liegende göttliche Sein zum inneren Prinzip der potenziellen Religiosität von Musik erklärte, ihre Absicht konterkarierte, die Musik selbst zur Stelle des religiösen Vollzugs zu machen. Sie erhob die abstrakten göttlichen Seinsprinzipien in der Musik zur Stelle des religiösen Vollzugs. Solche Spaltung in ein seinshaft individuiertes göttliches Prinzip in der Musik und der Musik als ästhetischer Textur, die bis in heutige christliche Argumentationen hinein wirksam ist, hat ihre ontologischen Voraussetzungen nicht gründlich genug bedacht.

22. Strittigkeit der Religiosität im musikalischen Kirchenstil des 17. Jahrhunderts

Aber sehen wir weiter, wie sich die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten geistlicher Musik ab dem 17. Jahrhundert darstellt. Die Entwicklungen im 17. Jahrhundert sind der Schlüssel, will man die Auffassungen religiöser Musik vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart, von der Idee einer Kirchenmusikschule, die einen bestimmten musikalischen Stil pädagogisch umzusetzen habe,

IV. Religiöse Erfahrung von Musik

31. *Das religiöse Ereignis von Musik*

Die bisherigen Analysen haben durchaus kein eindeutiges Ergebnis erbracht. Wir haben gesehen, dass alle Versuche, die religiöse Erfahrung von Musik an der Musik vorbei zu verstehen, fehlschlagen. Gründe für diese Versuche gibt es allemal, und zwar so viele Gründe, wie es *verschiedene* religiöse Erfahrungen an *unterschiedlicher* Musik gibt. Ein Mensch in Schwarzafrika macht religiöse Erfahrungen mit einer Musik – immer angenommen, es wurde faktisch eine gemacht; hinter das Faktische der Erfahrung kann man nicht zurück –, mit der ich sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht machen würde. Ich habe mit Musikstücken religiöse Erfahrungen gemacht, die ich wahrscheinlich auch in meinem Kulturkreis mit niemand anderem vollständig teile. Ich selbst habe mit sehr unterschiedlicher Musik religiöse Erfahrungen gemacht. All dies scheinen unwiderlegbare Evidenzen dafür zu sein, dass man religiöse Erfahrungen von Musik nicht ein für alle Mal nicht über einen Kamm scheren kann. Das hieße dann: dass das erfahrende Subjekt in seinem Sosein, in seinem durch Lebenserfahrung erworbenen Erfahrungshintergrund, in seiner durch viele Erfahrungsvorgänge geformten Art des Zugriffs auf Erfahrungsgegenstände auf eine nicht wegzudiskutierende Weise an der religiösen Erfahrung beteiligt ist. Musikalische Erfahrung braucht ein Erfahrungssubjekt, auf das hin die materiale Gestalt des musikalischen Werks bezogen ist. Indem es diese Bezugnahme gibt, ist überhaupt erst eine Zuweisung von Bedeutung an die Musik möglich. Wir hatten dann die Musik als Nuancierung dieser Bedeutung aufgefasst.

Aber diesen Evidenzen hatte sich etwas in den Weg gestellt. Der erfahrende, subjekthaft von sich ausgehende Mensch wurde durch die Analyse seiner religiösen Erfahrung mit Musik auf sich selbst zurückgeworfen. Es war nicht plausibel zu machen, dass er, subjekthaft verstanden, in der religiösen Erfahrung von Musik etwas anderes erfährt als sich selbst. Paradoxerweise trat in der Geschichte der

Kirchenmusik diese Schwierigkeit just dort auf, wo kirchenmusikalische und kirchenmusikästhetische Vorkehrungen für genau diesen Fall getroffen wurden. Die Vorkehrung des Reinheitskriteriums sorgte eben nicht dafür, die Dominanz des Ich im Vorgang religiöser Erfahrung von Musik zu brechen. Auch der Gemeinschaftsgedanke der Liturgie- und Singbewegungen half nicht über die Schwierigkeit hinweg, im Gegenteil: die Musik wurde dann zum identitätsbildenden Faktor der Gemeinschaft, anstatt zum Gegenstand religiöser Erfahrung zu werden. Ebenso, allerdings viel offensichtlicher, die Probleme einer milieuorientierten Kirchenmusik.

Die Schlussüberlegung des vorstehenden Abschnitts mochte eine letzte Chance bieten. Die Erfahrungsmodalität aller ichbezogenen Erfahrungen hatte sich als unendliche gezeigt. Unendlichkeit konnte daher gerade nicht als Indiz dafür gelten, dass eine Erfahrung religiösen Charakter hat. Man könnte die Sache also umdrehen und mit der Endlichkeit weiter operieren. Wir werden sehen, dass die Modalität der Endlichkeit tatsächlich ein zentraler Faktor in der religiösen Erfahrung von Musik ist. Aber die bisherigen Analysen haben dafür noch keinen Anhaltspunkt ergeben, im Gegenteil: Wird, wie in den skizzierten ästhetischen Strömungen des 20. Jahrhunderts, ein künstlerischer Produktionsvorgang so arrangiert, dass die raumzeitliche Partikularität und die ästhetische Begrenztheit des Kunstwerks offengelegt werden und als Bedeutungsschicht ins Werk eingehen, ist man der Subjektivität erst recht ausgeliefert. Der schaffende Akt und das, was er hervorbringt, sind ja gerade deshalb einmalig, weil ein zeitlich, räumlich und durch seine Subjektivität begrenzter Mensch agiert. Hier religiöse Dimensionen zu sehen wäre noch abenteuerlicher. Es führte zu einer magischen Überhöhung des Partikularen, also schnurstracks zu Aberglaube und Götzendienst.

Mit dem Subjekt der religiösen Erfahrung sind wir also in ein Dilemma geraten. Einerseits ist deutlich geworden, dass sich religiöse Erfahrung von Musik nicht vom Erfahrungssubjekt aus denken lässt. Religiöse Erfahrung von Musik kann nicht als Selbsterfahrung mit Musik als katalytischem Medium aufgefasst werden. Das hat zur Einsicht geführt, dass der eigentliche Erfahrungsgegenstand religiöser Erfahrung von Musik die Musik sein muss. Andererseits

ist schwer einzusehen, wie Musik ohne ein erfahrendes Subjekt überhaupt *Erfahrungs*-Gegenstand sein kann. Keine Theorie ästhetischer Vorgänge kommt ohne die Instanz des Menschen aus, der – produktiv oder rezeptiv – eine ästhetische Erfahrung macht. Aber offensichtlich kommt es darauf an, wie diese kognitive Leistung genau bestimmt wird und wie das Verhältnis von Erfahrungs-Subjekt hier und erfahrenem Kunstwerk-Objekt dort präzise zu fassen ist. Es scheint auf Abwege zu führen, eine strikt kategoriale Trennung vorzunehmen. Es scheint irrig, die religiöse Erfahrung von Musik mit der klassischen epistemologischen Unterscheidung von Subjekt und Objekt zu denken. Entsprechend scheint es auf Abwege zu führen, auf dieser Trennung eine Pädagogik religiöser Musik aufzubauen.

In den bisherigen Analysen zeichnet sich ab, dass der Musik religiös erfahrende Mensch auf eigentümliche Weise in seinen Erfahrungsgegenstand hineingenommen wird. Seine religiöse Wahrnehmung ist ein Für-religiöse-Wahrheit-Nehmen. Um diesen Vorgang des Sichbewahrheitens herum gruppieren sich die kompositorischen Strukturen als Nuancen und bekommen von ihm aus Bedeutung zugewiesen. Die Nehmung der religiösen Wahrheit der Musik ist also ein Nehmen der Musik. Der religiös erfahrende Mensch legt nicht eigene, irgendwie ‚subjektive‘ Kriterien dafür, was religiöse Musik sein soll, an die Musik an. Vielmehr formen sich seine Kriterien des religiösen Fürwahrnehmens von der Musik her. Sie sind dann seine, wiederum in dem Sinn, dass sie nicht intersubjektiv darlegbar, ja überhaupt in keiner Weise objektivierbar und wahrheitswertfähig sind.

Dieses Zusammenschießen von Erfahrung und Erfahrungsgegenstand ist das Ereignis. Von einem Ereignis wird üblicherweise gesprochen, wenn die Bedeutsamkeit eines Vorkommnisses nicht einfach gegeben ist und identifiziert wird, sondern sich vollzieht. Charakteristisch für ein Ereignis ist, dass sich die Bedeutung eines Sachverhalts geschelnhaft manifestiert. Der Vollzug des Geschehens der Bedeutung ist dann identisch mit dem Vollzug der Erfahrung der Bedeutung des erfahrenen Gegenstands.

Das Ereignis von Musik ist die Stelle, an der die religiöse Erfahrung von Musik zu explizieren ist. Das jeweilige „Göttliche“

einer religiös erfahrenen Musik hängt mit der Ereignishaftigkeit von Musik zusammen. Es ist genuin damit verbunden, dass eine religiöse Bedeutung von Musik nicht einfach gegeben und beliebig verfügbar ist, sondern dass sie sich vollzieht. Freilich ist der Vollzug im musikalischen Ereignis nicht selbst das Religiöse. Keinem Ding kommt eine Eigenschaft nur zu, insofern sich die Eigenschaft zu erkennen gibt und insofern dieses Sich-zu-erkennen-Geben ein vollzughaft ausgedehnter Vorgang ist. Die beiden Sachverhalte sind logisch nicht dasselbe und müssen auseinandergehalten werden. Aber wir werden sehen, dass die einzelnen Merkmale der Eigenschaft „göttlich“ den Vollzugscharakter der Religiosität von Musik genuin enthalten. In diesem Sinn ist jede „göttliche“ Manifestation in einer Musik ereignishaft. Aber freilich ist umgekehrt nicht jedes musikalische Ereignis „göttlich“.

32. Das Dilemma der religiösen Subjektivität und die Dialektische Theologie

Das Dilemma, dass das Zentrum religiöser Erfahrung einerseits im Erfahrenden, andererseits im Erfahrungsgegenstand angesiedelt zu sein scheint, ist kein dialektisches. Es zu prononciieren heißt nicht, in eine Dialektische Theologie zu münden. Der vorliegende ästhetische Grundriss religiöser Musik soll nicht als eine Dialektische Theologische Ästhetik missverstanden werden. Die Problematik des Dilemmas ist vermutlich schlichter als das Dialektische in der Dialektischen Theologie. Es ist wahrscheinlich nur ein Dilemma der Beschreibung des ästhetischen Vorgangs, die seit der Ästhetik BAUMGARTENS bis hin zu ADORNO und selbst der analytischen Ästhetik gewohnt ist, mit der Subjektkategorie zu arbeiten. Ich hoffe, mit dem vorliegenden Grundriss einen Weg aus dem Dilemma heraus zu weisen. Allerdings ist aus der Sicht einer nichttheologischen Ästhetik die Rede von einer religiösen Erfahrung von Musik tatsächlich dialektisch: Sie ist die Rede von einem unmöglichen Faktum. Dialektisch ist nicht das Faktum der religiösen Erfahrung

39. *Der Weg der Analyse religiöser Musik*

Der Weg der Analyse, was religiöse Musik ist, zeichnet sich nun klarer ab. Er hat drei Wegmarken zu folgen:

Erstens muss die Erfahrungsstruktur der Unbedingtheit in Musik aufgewiesen werden.

Zweitens ist zu untersuchen, ob Musik gleich welchen Zuschnitts von vornherein die Erfahrungsstruktur der Unbedingtheit in sich trägt; oder wenn nicht, an welchen Eigenschaften sich diese Erfahrungsstruktur ausprägt.

Drittens muss dargelegt werden, in welcher Weise sich – je eindeutig – in musikalischen Erfahrungen „Gott“ als eigentliche Erfahrungssubjektivität einsetzt und den musikalischen Akteur durch einen unbedingten Wahrheitsanspruch in eine passive Nähe zu sich selbst zwingt.

40. *Die religiöse Erfahrung des Ich der Bach-Kantate „Ach, ich sehe“*

Don Giovanni ist Musiktheater. Das Theatrale lässt die ästhetische Konstellation deutlich hervortreten. Es initiiert sie aber nicht. Es unterläuft und relativiert sie auch nicht. Das unerbittliche Faktum einer im Werk selbst liegenden subjektiven Instanz wäre auch gegeben ohne die theatrale Personifizierung. Sie wäre sogar gegeben ohne jegliche Personifizierung. Dies werde ich im Folgenden an einer Arie aus Johann Sebastian BACHS frühen Weimarer Kantaten herausarbeiten. Hier zeigt sich eine Erfahrungsstruktur, die auf die Existenz derselben Art von Erfahrungssubjekt hinweist, wie sie in MOZARTS Oper mit dem Komtur als dramatis persona auftrat. Wie dort ereignet sich mit der Anwesenheit dieser Subjektivität Wahr-

heit, d. h. formal formuliert: Es werden Aussagen des Werks über sich selbst getroffen, die dem externen Interpreten zu artikulieren aufgezwungen werden. Das unbedingte Hineingenommenwerden des Interpreten in die Artikulation der Wahrheit des musikalischen Werks ist das Ereignishafte. Im Fall der Arie der Kantate wird zwar mit einer personalen Metaphorik von Braut und Bräutigam gearbeitet, aber es liegt keine theatrale und keine konkret personale Konstellation vor. Aber auch hier vollzieht sich, wie ich zeigen werde, diese Ereignishaftigkeit. Wiederum zeigt sich, dass wir, wenn wir auf der ästhetischen Ebene bleiben, nicht zur Behauptung einer personalen Existenz dieser Subjektinstanz gezwungen sind. Das musikalische Werk hat ontologische Merkmale einer Subjektivität, d. h. es ist federführend bei den Sinngebungen über sich, nicht mehr und nicht weniger. Man kann die Instanz darüber hinaus als eine personenähnliche Entität Gott – ohne Anführungszeichen – auffassen, aber dann ist man auf die theologische Ebene gewechselt.

Der Text von BACHS Kantate *Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 stammt von dem Weimarer Hofdichter Salomo FRANCK. Dieser veröffentlichte das Stück erstmals in seinem Kantatenjahrgang *Evangelisches Andachts-Opffer* (Weimar 1715). BACH, in diesen Jahren Hoforganist unter den Herzögen WILHELM ERNST und ERNST AUGUST, die gemeinsam das Herzogtum Sachsen-Weimar regierten, vertonte das Stück für den Sonntagsgottesdienst am 25. Oktober 1716.¹²⁷ Der Text der Eingangsarie lautet:

ACh! ich sehe
Itzt / da ich zur Hochzeit gehe /
Wohl und Wehe!
Seelen-Gift und Lebens-Brod /
Himmel / Hölle / Leben / Todt!
Himmels-Glantz und Höllen-Flammen
Sind beysammen!
Jesu Hilff / daß ich bestehe!

127 Die entstehungsgeschichtlichen Umstände, FRANCKS Dichtung und BACHS Weimarer Kantaten sind ausführlicher dargestellt in Rainer BAYREUTHER: *Bachs Weimarer Wortgeber: Salomo Franck*.

Hier wird die Geschichte eines Ich erzählt, das Hochzeit feiert. Als biblische Narrative, die für diese Geschichte das Modell abgeben, kommen die christologische Auslegung der Liebe von Mann und Frau im alttestamentlichen Hohelied und das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen im Matthäusevangelium 25,1-13 in Frage. Wählt man das alttestamentliche Narrativ der irdischen Liebe zwischen Mann und Frau, die christologisch ausgelegt werden kann als die Hochzeit des himmlischen Bräutigams Christus mit der irdischen Braut einer Menschenseele, dann ist das Ich selbst die Braut, die zu ihrer Hochzeit unterwegs ist. Wählt man das neutestamentliche Narrativ des Gleichnisses, dann nimmt das lyrische Ich eine Beobachterperspektive ein, wie sie die Jungfrauen im Gleichnis haben: Es ist als Gast eingeladen zur Hochzeit von Christus-Bräutigam und einer anderen Menschenseele-Braut. Welches Narrativ gewählt wird, spielt für das rechte Verstehen des Stücks keine Rolle. In beiden Möglichkeiten geht es darum, ob das Ich als Person dem Geschehen angemessen ist: im einen Fall als Braut, im anderen als Gast. Der Kern der Problemstellung ist in beiden Möglichkeiten, dass das Ich diese Anforderung nicht durch eine individuelle schöpferische Leistung bestehen kann.

Der Grund dafür eröffnet sich durch FRANCKs Antithesen von Wohl und Wehe, Gift und Brot, Himmel und Hölle. Die Thesen decken die gesamte Spanne des Seins im christlichen Verständnis ab und spannen durch die Extreme die jeweiligen Teile des Seins in sich zur Gänze auf: Wohl und Wehe den geistig-moralischen Teil, Gift und Brot den irdisch-leiblichen, Himmel und Hölle den geistlich-kosmischen Teil der Welt. Diese Totalität sei als Fülle bezeichnet. Angesichts dieser Fülle ist es von vornherein aussichtslos, sich auf bloß eine Hinsicht des Geschehens einzustellen. Die Situation ist komplex, aufgrund der Antithetik eventuell widersprüchlich, da nicht klar ist, auf welcher Ebene die Widersprüche liegen: im Phänomen, im Wesen des Phänomens, in mangelhafter Erkenntnisleistung des Ich. Das Ich könnte nun den Weg einer ästhetischen Erfahrung oder einer Erkenntnis der kulturellen Tatbestände einschlagen. Ästhetisch könnte es agieren, indem es seine subjektiven Ich-Gehalte an den zur Deutung bereitgestellten Phänomenen in Sinngebungen ummünzt. Es könnte dann mit den Dingen gemäß

seiner eigenen Deutung umgehen. Die Phänomene würden dann zu Zeichen, die das ästhetisch handelnde Ich mit eigenem Sinn und eigener Bedeutung versieht.

FRANCK schildert aber die Szene so, dass die Möglichkeit dieses aktiv deutenden Handelns überhaupt nicht in Betracht kommt. Die Bedeutung des Erscheinenden, wie es in den Antithesen zur Sprache kommt, wird von FRANCK hingestellt als eine schon erfolgte Deutung. Es ist keine Deutung des Ich. Eine Ich-Deutung hätte die Antithesen interpretierend aufzulösen in die eine oder andere Hinsicht. Aber Wohl/Wehe, Gift/Brot und Himmel/Hölle sind keine alternativen Sichtweisen auf das Geschehen, von denen eine plausibler oder weniger plausibel bzw. – in Konsequenz – wahr oder nicht wahr wäre. Die Wahrheit, um die dort gerungen wird, ist keine Aussagenwahrheit, wiewohl sie sich in Form von Wahrheitswerten von Aussagen beschreiben ließe. Dem existenziellen Problem, bestehen zu müssen, ist nicht damit abgeholfen, das „ich sehe“ als ein „ich interpretiere“ aufzufassen, mit dem sich die Alternativen auflösen ließen und man dann so oder so handelte. Die Eigentlichkeit, mit der die Eigenschaften Wohl/Wehe, Gift/Brot und Himmel/Hölle von FRANCK hingestellt werden, widersetzt sich interpretierender Auflösung. Das Ich dieses Geschehens kann sich, anders als im Handeln auf kultureller Ebene, nicht durch eigene Deutung eine Weltsicht erarbeiten, die dann Ideen, Ideologien und Handlungswege präfigurierte. Vielleicht kann das Ich dies im Anschluss an eine solche Erfahrung leisten; vielleicht kann es ein planendes, die vorausliegende Zeit sichtendes, die Widerständigkeit eines Selbstbewusstseins gegen das Faktische entwickelndes Ich werden mit dieser Eigentlichkeitserfahrung im Rücken. Aber die ästhetische und die religiöse Erfahrung haben gemeinsam, dass sie unbedingte Erfahrungen sind, absolute Anfänge, Erfahrungen eines Beginns, der auf zwingend evidente Weise die Dinge so fügt, wie sie vorher niemals zu erfahren waren. Der Widerspruch, wie er der deutenden Weltsicht als Widerspruch aufgrund unvollständigen Wissens oder noch nicht zu einer abschließenden Meinung gelangten Verstehens erscheint, ist keiner in der anfänglichen Faktizität des Ereignisses, in die das Ich hineingestellt ist. Die Gegensätze „sind beysammen“. Sie sind anwesend in ein und demselben

Ereignis. Sie sind dann keine Unschärfen des ästhetischen Wahrnehmens. Sie sind.

Das Tun, das FRANCK mit „Ich sehe...“ wiedergibt, ist kein interpretierender Akt. Der Sinn und die Bedeutung der Aussage „Ich sehe...“ sind hier keine Syntheseleistung des Aussagenden. Das Tun ist kein aktives Wahrnehmen, bei dem die Wahrheit des Wahrnehmens in einer Übereinstimmung des Geschehens mit der eigenen Sichtweise bestünde. Das Sehen des Ich ist kein spielerisches ästhetisches Sichanverwandeln. Es ist Vernehmen. Dieses vernehmende Sehen hat eine eigentümliche Emphase. Es sieht nicht, was üblicherweise vor Augen ist: Glänzen oder Feuer oder Brot. Das wären Phänomene oder, dramaturgisch gedacht, Requisiten. Es vernimmt den – weniger räumlichen als vielmehr ontologischen – Ort dieser Phänomene: den Glanz des Himmels, das Feuer der Hölle, das Brot des Lebens. Im üblichen Vorgang des ästhetischen Erfahrens wären dies ästhetische Bedeutungen. Dass der irdisch vernehmbare Glanz oder das körperlich essbare Brot Erscheinungsweisen einer „göttlichen“ Realität sind, ist mit der üblichen sinnlichen Erfahrung nicht mitgegeben. Es ist Ergebnis einer Interpretation. Genau dieser interpretierende Schritt wird, wenn man sich in FRANCK'S Dichtung hineinbegibt, in das Erscheinen hineingeholt und getilgt. Auch Don Giovanni hätte nur, wenn man ihn ins Parkett setzte, einen Interpretationsspielraum, ob der auf der Bühne erscheinende Komtur das Höllenfeuer bringt oder bloß mit dem Mobiliar herumzündelt. Im Ereignis des Komturs hat er diesen Spielraum nicht. Die Frage der Deutung stellt sich überhaupt nicht, ebenso wenig wie sie sich stellt, wenn jemand in einem Sonnenaufgang den „göttlichen“ Glanz vernimmt.

Man kann sich dies verdeutlichen mit einer Unterscheidung des Ästhetikers der Aufklärungszeit Alexander Gottlieb BAUMGARTEN. Bei ihm hat die an Merkmalen überreiche Fülle des ästhetischen Gegenstands ihre Bestimmung als „cognitio clara et confusa“. BAUMGARTEN versucht mit der (von LEIBNIZ stammenden) Formel auf den Punkt zu bringen, warum die ästhetische Erkenntnis klar ist, ohne doch, wie wissenschaftliches Erkennen, mit Allgemeinbegriffen und logischen Schlüssen zu operieren. Ontologisch gesagt, für Aussagen von ästhetischen Erkenntnissen gelten bestimmte Kriterien bei der

Bestimmung ihres Wahrheitswerts nicht, wie zum Beispiel die Kohärenz und Widerspruchsfreiheit zu wahren nichtästhetischen Aussagen. Die Klarheit der ästhetischen Erkenntnis liegt im Unterschied zur wissenschaftlichen in ihrer Extensivität.¹²⁸ Je extensiver der Gegenstand bestimmt ist, desto klarer, ergo schöner erscheint er uns in der ästhetischen Erfahrung. Dieses Kriterium scheint auch für die Erfahrung des Ich in FRANCKS/BACHS Arie zu gelten. Vor allem die Antithetik scheint damit einen plausiblen Erklärungsrahmen zu finden: Sie wäre der extensiven Fülle an Merkmalen geschuldet und sorgte für eine *cognitio clara* des Geschehens, ohne dass sie begrifflich-logisch aufgelöst werden müsste. Das ist aber zu kurz gegriffen. Die Möglichkeit, dem ästhetischen Gegenstand – hier: dem Hochzeitsgeschehen – eine Fülle von Merkmalen zuzuordnen, ist erst gegeben durch die Existenz und Aktivität einer Subjektinstanz, die jene Vielzahl von Phänomenen mit ihren für sich kontingenten oder sogar antithetischen Merkmalen auf sich als Erfahrungsmittelpunkt bezieht und von da aus deutet. Erst durch ein solches Erfahrungszentrum werden Phänomene wie Himmel und Hölle, wie Gift und Brot einander als Eigenschaften des Erfahrungsgegenstands zugeordnet. (Denn es gibt, wie BAUMGARTEN richtig erkannt hat, in der ästhetischen Erfahrung in der Tat keine ideelle Allgemeinbegrifflichkeit und keine logischen Operatoren, die die Phänomene miteinander verbänden und eine bedeutungserhaltende Umformulierung in einen anderen Satz ermöglichen.) Diese Subjektinstanz ist in FRANCKS/BACHS Arie freilich nicht das Ich. Das Ich erfährt nur die Fülle des Gegenstands. Die Fülle ist die Form der Anwesenheit eines ordnenden und qua Ordnen als Beziehen auf seinen subjektiven Erfahrungsgehalt deutenden anderen Erfahrungssubjekts. Erfährt das Ich seinen Gegenstand in ästhetischer, logisch-begrifflich nicht äquivalent umformulierbarer Fülle, dann erfährt es nur die Form von Anwesenheit der anderen Subjektinstanz. Aber dies kann überhaupt nur geschehen unter der Bedingung, dass eine andere, eigentlich und wahrhaftig deutende Subjektinstanz selbst anwesend ist. Die ordnende und deutende, d. h. selbstbezüglich wahre Aussagen ge-

128 Alexander Gottlieb BAUMGARTEN: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735), § 13.

nerierende Aktivität einer eigentlichen Subjektinstanz wird vom Ich passiv vernommen. Der Vernehmenscharakter des Ich, jenes seine gewöhnlichen Fürwahrmöglichkeiten weit überschreitende Wahrnehmen („Ich sehe...“) ist wesentlich dadurch ermöglicht, dass im ästhetisch wahrgenommenen Gegenstand eine andere Subjektinstanz anwesend ist, die dem Gegenstand eherne Eigentlichkeit verleiht. Diese Eigentlichkeit ist klar im baumgartenschen Sinn, und sie ist wahr im oben explizierten Sinn von zirkulärer Wahrheit. Sie fordert den ästhetisch Wahrnehmenden aufs äußerste heraus („Hilff / daß ich bestehe!“), ohne dass die Herausforderung anders zu bestehen wäre als durch rückhaltloses Sichfügen ins ästhetische Ereignis.

Indem sich an die Stelle des erfahrenden Ich eine andere Subjektinstanz einsetzt, verändert sich der epistemische Status des Ich im ästhetischen Vorgang. Es wird aus der Perspektive jener eingesetzten Subjektinstanz zu einem Gegenstand der Erfahrung wie die Gegenstände Himmel/Hölle, Gift/Brot usw. auch. Personaliter betrachtet agiert freilich nur das Ich. Der Ersatz der Subjektinstanz vollzieht sich im Ich, so dass das Ich, indem in ihm das eigene durch das im Werk gegebene Erfahrungssubjekt ersetzt wird, auch sich selbst als Gegenstand wahrnimmt. Das Ich ist hineingenommen ins Ereignis des Werks und dort nichts weiter als Nuance der eigentlichen Subjektinstanz. Das Ich in FRANCK'S Dichtung erfährt sich in derselben Modalität, in der es die schon gedeuteten ästhetischen Gegenstände erfährt, als Nuance. Es ist als in seiner Wahrheit enthüllter Gegenstand genauso in das Ereignis des Werks hineingenommen wie die von ihm vernommenen Gegenstände. In dieser Konstellation wird – analog zu der im *Don Giovanni* – klar, worin die Wahrheit des Ereignisses des Werks besteht. Ihr Kern ist das Sinngebungs- und Wahrheitsregime der im Werk anwesenden Subjektinstanz. Ihre Anwesenheit stellt Wahrheit im oben beschriebenen zirkulären Sinn von Wahrheit her, dass der Interpret den Sachverhalt, über den er eine Aussage macht, selbst herstellt und damit sein eigenes Kriterium für die Bestimmung des Wahrheitswerts der Aussage ist. Nur hat sich jetzt herausgestellt, dass dieser Interpret hier nicht das Ich in FRANCK'S Text und schon gar nicht ein Hörer von BACH'S Kantate ist, sondern die Kantate selbst. Das Ich und der Hörer sind nurmehr Elemente oder Nuancen in der wahren Selbstaussage des Werks.

V. Religiöse Musik

43. Das Ende der musikwissenschaftlichen und der philosophischen Zuständigkeit

Mit diesen Analysen ist das philosophische und musikwissenschaftliche Denken der religiösen Erfahrung von Musik am Ende angekommen. Mehr als das Ereignis einer wahren Subjektinstanz im musikalischen Werk lässt sich nicht denken, weil mehr das Werk von sich aus nicht offenbart. Es lässt sich auch in der kirchenmusikalischen Praxis letzten Endes nicht mehr machen, als das Üben und Ausüben von Musik in dieses Ereignis zu führen. Im kommunikativen, im liturgischen, im sozialen Arrangieren von musikalischen Nebenbedingungen besteht es letzten Endes nicht.

Es bleibt, dieses Ende zu systematisieren. Die Struktur des Endes fasse ich unter der Modalität der Möglichkeit. Die drei Stufen, die zu der Möglichkeit, mit Musik eine religiöse Erfahrung zu machen, hinführen, legen die Erfahrungsstruktur der Unbedingtheit des Werks aus, die jene Offenheit für die Möglichkeit der religiösen Erfahrung hat und die Bedingung der Möglichkeit ist. Diese drei Stufen sind: Entschließung, Versammlung, Bahnung.

44. Möglichkeit

In einer Abhandlung zur Musik über Möglichkeit nachzudenken ist alles andere als außergewöhnlich. Gilt doch Kunst als das bloß Mögliche im Unterschied zur Wirklichkeit. Eröffnet doch Kunst mannigfaltige Möglichkeiten der Interpretation im Unterschied dazu, dass die Wirklichkeit so ist wie sie ist. Damit geht meist einher, die Beschäftigung mit Musik als eine ‚weiche‘ Wissenschaft aufzufassen, während man bei der Erforschung der Welt so, wie sie ist, ‚hartes‘ Faktenwissen ansammelt. Über ein Kunstwerk darf sich

jeder seine eigenen Gedanken machen, und es ist gesellschaftlich akzeptiert, dass er sie auch öffentlich verbreitet. Im Unterschied dazu fordert die harte Wirklichkeit strikte Objektivität ein, und es ist gesellschaftlich eher opportun, hier den Experten von Natur- und Sozialwissenschaft das Feld zu überlassen, anstatt einen persönlichen Eindruck von der Sache zu verbreiten.

Mit solchen gängigen Zurechtlegungen gerät Musik und andere Kunst in eine Blase des Möglichen. Das Mögliche erscheint als ein bloßes geistiges Konstrukt, das eine Projektionsfläche der menschlichen Phantasie abgibt. Damit wäre man bei einer weiteren und schwerer wiegenden Eigenschaft dieser Blase des Möglichen. Den Erfahrungen, die mit Musik gemacht werden, wird weniger Gewicht beigemessen als den Erfahrungen, die im ‚wahren Leben‘, also mit anderen Menschen und mit sozialen Gruppen, gemacht werden. Der musikalischen Erfahrung wird etwas Spielerisches, Virtuelles, Unechtes angeheftet. Denn der Erfahrungsgegenstand Musik hat vermeintlich keine fest umrissene Wirklichkeit, folglich scheint in seine Erfahrung ein großer Anteil des Erfahrenden hineinverwoben zu sein. Eine Erfahrung mit einem musikalischen Gegenstand scheint nur eine von unendlich vielen möglichen Erfahrungen mit ihm zu sein. Dem setzt man dann üblicherweise harte Wirklichkeiten wie zum Beispiel den Tod entgegen, der alle Menschen zu ziemlich übereinstimmenden Erfahrungen zwingt.

Aus alledem scheint evident, dass in eine Abhandlung zur Musik die Modalität der Möglichkeit gehört. Aber diese Weise, in der Musik und in den anderen Künsten von Möglichkeit zu sprechen, ist komplett irreführend. Sie beruht auf mehreren Denkfehlern. Man kann sich das über die Zeitformen der Grammatik klarmachen. Eine Oper hätte demnach konjunktivischen Charakter: Die Welt *könnte* so sein, wie die Oper sie schildert. Auch Instrumentalmusik ließe sich konjunktivisch verstehen: Meine Gefühle *könnten* im wirklichen Leben so sein, wie sie es bei diesem und jenem Instrumentalstück immer sind. In diesem Sinn sind Möglichkeiten konjunktivisch. So und so *könnte* die Welt sein, ist sie aber nicht. Jedenfalls ist sie es momentan nicht, und das führt zum futurischen Charakter der Möglichkeit. Wenn wir mehrere Handlungsmöglichkeiten abwägen, stellen wir uns vor, wie die Welt *sein wird*, wenn

wir so oder so handeln. Auch diesen Charakter von Möglichkeit repräsentiert die Musik. Sie kann die Gefühle vorwegnehmen, von denen wir vermuten, dass wir sie in einer bevorstehenden Situation haben werden. Ein beträchtlicher Teil des musikalischen Handelns zielt darauf ab, dass wir Musik zutrauen, unsere Emotionen in einer zukünftigen Situation zu antizipieren und uns auf die Situation mithilfe der Musik emotional einzustimmen. Generell haben alle Handlungen, bei denen die Formulierung „sich mit Musik auf etwas einstimmen“ passend ist, diesen futurischen Charakter.

Hier schließlich sind wir bei religiöser Musik angekommen. Zahllose Beschreibungen und Rechtfertigungen der Musik in einer religiösen Praxis nehmen den futurischen Charakter der Möglichkeit in Anspruch. Musik führe die Gläubigen zur Einstimmung in eine göttliche Realität, die gegenwärtig nur konjunktivisch als der Entwurf einer besseren Welt oder futurisch als ein in der Zukunft liegendes Heilsgeschehen aufgefasst werden könne.

Was ist daran falsch? Im Konjunktiv wie im Futur werden Musik und Religion als bloße Möglichkeiten von einer gegenwärtigen Realität abgespalten. Je nach Sicht der Dinge ist dann die Kluft zwischen Möglichkeit und Realität das, was an Kunst und Religion so attraktiv ist, oder das, was sie überflüssig oder gar schädlich macht. Bei näherem Hinsehen aber führt diese Trennung zwischen Möglichkeit und Realität in die Irre. Das wird schon durchsichtig, wenn man die Zeitstruktur von Handeln betrachtet. Wenn zutreffend ist, dass die je gegenwärtige Existenz eines Menschen wesentlich dadurch bestimmt ist, wie er handelt und welche Ansichten, Einstellungen und Emotionen mit seinem Handeln zusammenhängen, und wenn zugleich richtig ist, dass das Handeln auf zukünftige *mögliche* Realitäten zielt, dann wird sofort ersichtlich, dass es die Möglichkeiten sind, seien sie konjunktivisch oder futurisch oder beides, die wesentlich die Existenz des Menschen bestimmen. Was und wie wir gegenwärtig fühlen, was aktuell unsere Gedanken beherrscht, wie wir heute unseren Körper durch Kleidung, Essen, Sport, Medikamente und Exerzitien gestalten, ist wesentlich bestimmt durch Möglichkeiten: Welche Handlungsspielräume eröffnet die äußere und innere Gestaltung unseres Leibs und Geists? Grundlegender noch, ist der Zustand, in den wir kommen, wenn

wir die möglichen Handlungsoptionen realisieren, mit der Vorstellung von uns selbst identisch? Das menschliche Verhalten und damit die menschliche Existenz überhaupt bezieht sich also nicht auf einen gegenwärtigen Zustand, sondern auf das gesamte zukünftige Sein. Dieses zukünftige Sein soll dem entsprechen, wie wir sein wollen oder wie wir glauben, dass wir überhaupt sind.¹³⁷

Diese allgemeinen Überlegungen zur Möglichkeit dienen dazu, präzise zu bestimmen, was das Religiöse einer religiösen Erfahrung von Musik ausmacht.

Wer in den Bann eines Ereignisses geschlagen ist, sei es ein musikalisches oder ein anderes, fühlt sich frei und leicht. In der Literatur ist unzählig oft beschrieben worden, welches Gefühl von Freiheit und Leichtigkeit durch eine intensive Erfahrung eines Ereignisses entsteht. Warum ist das so? Warum wird das Sicheinlassen auf ein musikalisches Ereignis nicht als Einengung des Handlungsspielraums empfunden, warum nicht als Festlegung auf eine Seinsweise, die bloß ausgedacht ist und mit der ich mich nicht identisch empfinde, warum nicht als Flucht in eine Scheinwelt, die mich im realen Handeln lähmt, sondern geradezu als das Gegenteil, eine Freisetzung von Tatkraft und Betätigungsfeld?

Dafür lassen sich zwei Gründe nennen. Es ist erstens charakteristisch, dass das Gefühl der Freiheit als die Möglichkeit empfunden wird, sich zu einem Handeln frei und ohne Widerstände zu überwinden entschließen zu können. Die zukünftige Weise der Existenz, für die man sich frei entscheiden kann, wird als emotional eindeutig und positiv vorempfunden. Daher der Tatendrang, der aus solchem Gefühl der Freiheit resultiert. Zweitens ist mit dem Entschluss kein Druck verbunden, den anliegende Zwecke auf das Entscheiden ausüben. Die mögliche künftige Existenz wird als reine Identität empfunden, nicht eingespannt in praktische Notwendigkeiten und Sachlogiken. Das Gegenteil hierzu wäre das Sich-nicht-entschließen-Können. In diesem Fall ist die zukünftige mögliche Existenz unklar oder entfremdet; externe Zwecke und Notwendigkeiten stehen in einem als lähmend empfundenen Widerspruch

137 Vgl. ausführlich ERNST TUGENDHAT: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung, S. 218-220.

zur gegenwärtigen Existenz. Daher die Un-Möglichkeit zum Entschluss. Ein Entschluss unter der Bedingung des Sich-nicht-entschließen-Könnens schliesse nicht eine Existenz auf, die ich als die meine auffassen würde, sondern einen diffusen Zustand, mit dem ich mich nicht identifizieren möchte.

Angenommen, jemand macht die Aussage: „Ich kann in diesem musikalischen Ereignis eine religiöse Erfahrung machen.“ Wie kann das Wort *können* expliziert werden? Im Licht der obigen Überlegungen bedeutet es Folgendes: Diesem Menschen steht die Möglichkeit offen, im musikalischen Ereignis „Gott“ zu erfahren. Und dieser Mensch ist sich sicher, dass die mögliche „Gottes“-Erfahrung mit seiner Existenz identisch ist. Letzteres lässt sich auch umgekehrt formulieren, wodurch der eigentliche Sachverhalt noch klarer herauskommt: Seine Existenz steht mit der „Göttlichkeit“ des Erfahrungsgegenstands im Einklang. Sie ist eingelassen in die „Göttlichkeit“ des musikalischen Ereignisses. Daher antizipiert er alle zukünftigen Zustände seiner Existenz, die aus den Handlungsoptionen im Ereignis resultieren, als identisch mit seiner Existenz überhaupt.

Wenn eine Möglichkeit offensteht, heißt das noch nicht, dass sie auch ergriffen wird. Es wird ein Entschluss benötigt, um in die mögliche Existenzweise einzutreten.¹³⁸ Der Entschluss kann aber frei von Entscheidungsdruck und Sachzwängen geschehen. Wem hingegen die Möglichkeit einer religiösen Erfahrung der Musik nicht offensteht, der kann sich im obigen Sinn nicht entschließen. Er ist unfähig zum Entschluss, weil die religiöse Erfahrung, die er erwartet, mit seiner anvisierten zukünftigen Existenz nicht identisch ist. Von hier aus wird besser verständlich, warum wir uns im ersten Fall frei und leicht fühlen, im zweiten Fall gelähmt und beschwert, und warum wir versuchen, uns Situationen zu entziehen, in denen wir entschlussunfähig sind. Musikalischen Präferenzen, wie sie die Musiksoziologie empirisch erforscht, dürfte weitgehend diese Ontologie zugrunde liegen.

Wem also die Möglichkeit der religiösen Erfahrung im musikalischen Ereignis offensteht, der sieht sich als künftigen Teil des Ereignisses. Wem die Möglichkeit nicht offensteht, sieht sich nicht als künftigen Teil des Ereignisses. Ihm kommt der reale Vollzug des Er-

138 Vgl. den folgenden Abschnitt 45.

eignisses, dass „Gott“ sich in der Musik manifestiert, erst gar nicht in den Sinn. Im ersten Fall besteht die nur von einem Entschluss abhängige Möglichkeit, dass die Situation so und so sein wird, im zweiten Fall ist die religiöse Situation völlig ausgeschlossen. Man sieht daran, dass es sich bei *möglichen* religiösen Erfahrungen von Musik keineswegs um etwas handelt, das von der Realität abgespalten wäre, sondern um manifeste Situationen, an denen es nichts zu deuteln gibt. Für einen externen Beobachter mag die religiöse Erfahrung von Musik wie eine subjektive Interpretation aussehen; er wird sie für relativierbar halten durch eine andere subjektive Interpretation. Vom Erfahrenden selbst aus gesehen ist die religiöse Erfahrung aber eine unausweichliche Selbstinterpretation des musikalischen Werks. Hinsichtlich des Verständnisses des musikalischen Werks hat keiner der beiden Hörer eine Alternative. Beide sind in ihrer möglichen, d. h. ihnen für Entschluss und Handeln offenstehenden Erfahrung an die Selbstinterpretation des Werks gebunden. Das wurde oben dadurch expliziert, dass die intentionale Aktivität vom Werk selbst übernommen wird; dies nannte ich die Subjektinstanz des Werks. Der Handlungsspielraum des Akteurs besteht also nur darin, sich zu einer je möglichen Erfahrung zu entschließen. Die inhaltliche Interpretation des Werks wird ihm auf zweierlei Ebenen aus der Hand genommen. Er hat keinen Handlungsspielraum, der Selbstinterpretation des Werks eine eigene Interpretation entgegensetzen, so lange er im Ereignis des Werks steht. Und erst recht nicht hat er einen Spielraum darin, das Werk religiös oder eben nicht religiös zu interpretieren. Das wird woanders entschieden.

Letzteres ist eine Alternative, die auf der Seite des musikalischen Werks getroffen wird. Ästhetisch gesprochen trifft diese Entscheidung, ob in einer musikalischen Situation die Möglichkeit einer religiösen Erfahrung besteht oder nicht, die Subjektinstanz des Werks, theologisch gesprochen und dann ohne Anführungszeichen Gott. „Göttliche“ Entscheidungen stehen außerhalb menschlicher Verfügung. Deshalb ist die Feststellung äquivalent damit, dass religiöse Erfahrungen von Musik absolut einzigartige Erfahrungen sind. Der Mensch ist prinzipiell nicht in der Lage, eine solche Erfahrung zu habitualisieren, sie bei Gelegenheit abzurufen, sie durch Vorschaltung einer autorisierten Institution auf Dauer zu stellen.

Es eröffnen sich also an zwei Stellen des musikalischen Erfahrungswegs Möglichkeiten, die außerhalb der Verfügung des musikalischen Akteurs sind: erstens, Teil des musikalischen Ereignisses zu werden, zweitens, im musikalischen Ereignis „Gott“ zu erfahren. Werden ihm aber ohne eigene Aktivität diese Möglichkeiten eröffnet, hat er die Freiheit, sich für oder gegen sie zu entschließen.

Beide Entschließungen sind, wie ausgeführt, frei und müssen frei sein. Denn es gehört zur Eigenart von Kunst, Unbedingtheitserfahrungen zu ermöglichen. Es ist der Eigentümlichkeit ästhetischer Erfahrung zuzuschreiben, dass externe Bedingungen, Zwecke und Sachlogiken auf dem Weg der Erfahrung entfallen. An exakt dieser Stelle kann der Umschlag von der ästhetischen zur religiösen Erfahrung von Musik stattfinden. Um es noch einmal zu betonen, es gibt keinen vernünftigen Grund, die Unbedingtheit des musikalischen Ereignisses (oder anderer Ereignisse) für „Gott“ zu halten. Wohl aber ist die Modalität der Unbedingtheit offen für die Möglichkeit, dass ihr die Modalität „Gott“ von anderer Warte aus zugesprochen wird.¹³⁹ Es ist philosophisch nicht impliziert, aber auch philosophisch nichts dagegen einzuwenden, wenn sich für einen musikalischen Akteur in der Subjektinstanz des Werks „Gott“ zeigt, der dem Werk den religiösen Sinn gibt.

Daraus ergibt sich eine fundamentale disziplinäre Konsequenz. Die philosophische und die musikwissenschaftliche Zuständigkeit enden an dieser Stelle. Die Theologen haben nun das Wort. Auch von theologischer Seite gibt es gute Gründe, an dieser Stelle disziplinär einzusetzen. Angesichts des philosophischen Scheiterns von Gottesbeweisen und angesichts des theologischen Scheiterns aller natürlichen Theologie ist es geboten, die religiöse Sinnggebung als ausschließliche Aktivität „Gottes“ zu fassen.¹⁴⁰ Die christliche Theologie verwendet hier Formulierungen wie der Ruf Gottes, das Sagen

139 Vgl. zu dieser zentralen Einsicht KANTS Ulrich BARTH: Religion oder Gott? Die religionstheoretische Bedeutung von Kants Destruktion der spekulativen Theologie, bes. S. 28.

140 Pointiert für die Theologie seit dem 20. Jahrhundert Karl BARTHS Antwort auf Andeutungen Emil BRUNNERS in Richtung einer natürlichen Theologie: Nein! Antwort an Emil Brunner. Siehe z. B. auch Eberhard JÜNGEL: Gott als Geheimnis der Welt, S. 334-340.

Gottes usw. Die göttliche Aktivität greift mit dem Rufen und Sagen nicht in die materiale Struktur des Werks ein; nicht einmal für den Fall, dass der Komponist selbst mit seinem Werk eine religiöse Erfahrung artikuliert, besteht Anlass, dies anzunehmen.

Die philosophische und musikwissenschaftliche Zuständigkeit reicht aber auch tatsächlich bis zu dieser Stelle und muss gegen theologische Übergriffe verteidigt werden. Alle Unmittelbarkeitserfahrung in der Kunst und die in den folgenden Punkten explizierte Struktur von ästhetischer Unbedingtheit können und sollten nicht theologisch vereinnahmt werden. Sie können und sollten nicht einmal religiös interpretiert werden. Die Struktur ästhetischer Unbedingtheit ist aus dem Werk selbst vollständig erklärbar. Sie ist also Sache des philosophischen und musikwissenschaftlichen Wissens. Es gibt keine Leerstelle, für die anderweitige Theoreme benötigt würden. Theologische Erklärungen sind überflüssig. Wenn sie doch gemacht werden – und die Theologie der Kirchenmusik des 19. und 20. Jahrhunderts ist voll davon –, führt das zu trüben Auffassungen, in denen die Theologie allemal findiger war als die Musikwissenschaft und sich die Musikwissenschaft aus falscher, aber verständlicher Sorge um ihren wissenschaftlichen Ruf zurückgezogen hat. Es wird daher im Folgenden auch darum gehen, theologische Deutungen des ästhetischen Vorgangs zurückzuweisen, wo sie den Akt des Entschließens und die ästhetischen Stufen, die sich mit dem Entschluss öffnen, selbst schon religiös verbrämen wollen.

Die folgenden drei Stufen des musikalischen Ereignisses können daher nicht mehr sein als eine Explikation, dass eine Subjektinstanz des Werks, die die Theologen Gott nennen, einem musikalischen Akteur eine religiöse Deutung seiner musikalischen Erfahrung ermöglicht. So weit handelt es sich noch um einen ästhetischen Vorgang, und deshalb ist dies das Geschäft der Philosophen und Musikwissenschaftler. Sie werden hingegen nicht explizieren können, welchen theologischen Inhalt eine solche mögliche Deutung hat. Das haben die Theologen zu tun.

50. „Gott“ als Bedeutung musikalischer Erfahrung

Indem ein Mensch von seinem musikalischen Erfahrungsgegenstand, mit dem er eine religiöse Erfahrung gemacht hat, mithilfe des Terminus „Gott“ spricht, sagt er aus, dass er in der Musik mehr erfahren hat als nur die Musik selbst. Insofern er jenes „mehr als die Musik“ religiös formuliert, indem er es also jüdisch, muslimisch, christlich oder in irgendeiner anderen Religion konkretisiert, sagt er aus, dass es sich um inkommensurabel viel mehr handelt als die Musik. Dass jene Inkommensurabilität einer je singulären Sinngebung musikalischer Erfahrung gegenüber allem Sinn, den eine Musik durch ihr musikalisches Material, durch ihre kulturelle Abkunft oder ihre kulturalisierende Wirkung generiert, möglich ist, ist das Ereignis ihrer unbedingten Unmittelbarkeit. Selbst bei einer religiösen Bedeutungsgebung setzt sich als Erfahrungsgegenstand nicht ein als singulärer Gegenstand auftretender „Gott“. Der einzige Erfahrungsgegenstand ist und bleibt die Musik. Der krude Gegenstandsbezug, der andere Gegenstände ausschließt, wird bei einer ereignishaften Erfahrung sogar intensiviert. „Gott“ ist eine mögliche Bedeutung des Ereignisses. Die Form dieser Möglichkeit ist Ereignishaftigkeit, ihr Eintreten ist das Ereignis. Warum sich über das Wie des Ereignisses philosophisch und ästhetisch nichts sagen lässt, geht aus der Analyse der Ereignishaftigkeit hervor. Zu Beginn der Untersuchung habe ich aus ontologischen Gründen „Gott“ nur als Platzhalter für eine religiöse Bedeutung des Erfahrungsgegenstands verwendet; daher die Anführungszeichen. Nun zeigt sich, dass musikalische Erfahrung überhaupt ein Platzhalter für eine religiöse Erfahrung ist, ohne dass dabei die Musik als Erfahrungsgegenstand verschwindet. Wie die religiöse Bedeutung „Gott“ gegebenenfalls zu konkretisieren ist, in welche wahrheitswertgleichen anderen Bedeutungen sie umformuliert werden kann, dazu können philosophische Ästhetik und Musikwissenschaft nichts sagen, sondern nur der Erfahrende selbst in der Form eines Zeugnisses und anschließend die Theologie in der Auslegung des Zeugnisses.

Das Ereignis als die musikalische Möglichkeitsform für eine Bedeutung „Gott“ einer Erfahrung ist seiner Struktur nach alles

andere als beliebig, das zeigte die Analyse der Form der religiösen Erfahrung von Musik. Aber es impliziert keine theologischen, epochalen, stilistischen, kulturellen und pädagogischen Präjudizien. Anders ist religiöse Erfahrung an einem der theologischen Dogmatik entzogenen Gegenstand im 21. Jahrhundert nicht zu denken.

Es impliziert hingegen, dass ein musikalisches Erfahren, das am Ereignis von Musik teilhaben kann, das körperliche Tasten und Wägen des ästhetischen Körpers ist. Und es impliziert, dass die Musik, die so getastet und gewogen wird, der Körper ist, den der musikalisch handelnde Mensch um seinen sinnlich empfangenden Körper herum und ihm ebenbildlich baut. So einen sich der musikalische und der anthropologische Körper in der einen φύσις. Anders ist musikalische Erfahrung an einem der ästhetischen Dogmatik entzogenen Gegenstand im 21. Jahrhundert nicht zu denken.

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 147, 159, 176, 221
Altenburg, Detlef 119
Aristoteles 263, 266
Artusi, Giovanni Maria 136
Augustin (Aurelius Augustinus) 278, 280

Bach, Johann Sebastian 15, 30, 51, 78, 91, 95, 98, 100, 150, 200, 211 f., 216 f., 223-225, 235, 238, 245 f., 250, 258, 262, 265
Bader, Günter 155 f.
Bagger, Matthew C. 25
Barth, Karl 39, 182 f., 224, 233, 244, 253
Barth, Ulrich 233
Baumgarten, Alexander Gottlieb 159, 176, 215-217
Bayreuther, Rainer 119, 130, 212, 259
Becker, Judith 86
Beethoven, Ludwig van 38, 141-143, 271
Benedikt XVI., Papst → Ratzinger, Joseph
Bense, Max 19
Berlioz, Hector 170
Berkeley, George 50
Besseler, Heinrich 156
Beuys, Joseph 114 f.
Blume, Friedrich 258
Bonhoeffer, Dietrich 92
Bourdieu, Pierre 43
Bruckner, Anton 63, 111 f.
Brunner, Emil 233
Bubmann, Peter 71, 73-75, 82, 84-87, 89, 111-113, 117, 120, 122, 242, 287
Bücher, Karl 156
Bultmann, Rudolf 33, 239, 244

Caesarius von Heisterbach 129
Cassirer, Ernst 167
Chappuis, Jean 128
Cook, Nicholas 108, 137, 145, 164, 179, 195 f.
Cox, Renée 114 f.

d'Aquila, Eugene 25
Daniel, Ute 206
Derrida, Jacques 159, 278, 280
Descartes, René 77
Dewey, John 187 f., 190 f., 195
Dibben, Nicola 108
Duchamps, Marcel 170

Eggebrecht, Hans Heinrich 30, 131
Eichenauer, Richard 148
Ernst August, Herzog von Sachsen-Weimar 212

Fermor, Gotthard 34, 83-88
Fichte, Johann Gottlieb 142, 146, 289
Franck, Salomo 212-217, 223-225, 245, 262
Frank, Manfred 142
Frege, Gottlob 51, 53, 56, 58, 81, 188, 219, 274
Friedberg, Emil 128
Fuchs, Ernst 33-35
Gadamer, Hans Georg 159

- Georgiades, Thrasybulos 29-31
- Habermas, Jürgen 221
- Hammerstein, Reinhold 129
- Hanslick, Eduard 108
- Haydn, Joseph 141, 143
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 159, 207
- Heidegger, Martin 33, 35 f., 59, 151, 156, 163, 167, 190, 218 f., 221, 223, 239 f., 242, 247 f., 263-266, 270, 283 f.
- Henrich, Dieter 169 f.
- Herder, Johann Gottfried 124, 269
- Hirsch, Emanuel 240
- Hirst, Damien 170
- Hitler, Adolf 85, 102
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 31, 141
- Hofmannsthal, Hugo von 167
- Husserl, Edmund 221
- Jacobus von Lüttich 129
- James, William 24, 251
- Jaspers, Karl 240
- Johannes XXII., Papst 128 f.
- Jüngel, Eberhard 77, 163, 223, 233, 244
- Kaiser, Joachim 271
- Kamlah, Wilhelm 279
- Kant, Immanuel 19, 89, 134, 141, 165, 167, 233, 249 f., 253, 269
- Kaufmann, Franz-Xaver 71
- Kempter, Karl 91
- Kessler, Hans 99
- Kircher, Athanasius 136 f.
- Kirsch, Winfried 147
- Kittsteiner, Heinz Dieter 284
- Kohlhaas, Emmanuela 202
- Körndle, Franz 128
- Krockow, Christian Graf von 240
- Künne, Wolfgang 53, 189, 219
- Landgraf, Michael 89, 117, 120
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 215
- Leitmeir, Christian Thomas 132
- Lübbe, Hermann 278 f.
- Luckmann, Thomas 19
- Luther, Martin 70 f., 78, 81, 154, 163, 178
- Lytard, Jean-François 19, 278, 280
- Maier, Hans 154
- Massow, Albrecht von 179, 190
- Meixner, Uwe 101
- Monteverdi, Claudio 136
- Moritz, Karl Philipp 269
- Mosebach, Martin 151-153, 256, 287
- Mozart, Wolfgang Amadeus 52, 55-57, 114, 141-143, 177, 200-203, 205-207, 211, 224, 237 f.
- Muthesius, Ehrenfried 149 f.
- Nancy, Jean-Luc 54, 96, 163
- Newberg, Andrew 25
- Nietzsche, Friedrich 170, 218
- Palestrina, Giovanni Luigi da 81, 132, 146 f., 170
- Pannenberg, Wolfhart 166
- Paulus 115, 152, 253
- Pfitzner, Hans 170
- Platon 126 f., 130, 163, 218
- Ponte, Lorenzo da 200, 202 f., 237 f.
- Pontio, Pietro 136

- Popper, Karl R. 99
 Prauss, Gerold 190 f.

 Rahner, Karl 163
 Ratzinger, Joseph 52 f., 56, 153,
 254-258
 Ruffo, Vincenzo 132
 Russell, Bertrand 56

 Sänger, Peter-Paul 224
 Satie, Eric 170
 Scacchi, Mario 136
 Schlegel, Friedrich 180
 Schmücker, Reinold 191
 Schnebel, Dieter 34
 Schröder, Matthias 68
 Schröer, Henning 111
 Schulze, Gerhard 43, 71
 Schumann, Robert 15 f.
 Seel, Martin 221
 Seibert, Christoph 190 f., 251
 Söhngen, Oskar 258
 Sokrates 126 f., 170
 Sonderegger, Ruth 159, 179-181
 Sontheimer, Kurt 240

 Spengler, Oswald 240 f.
 Strauss, Richard 102, 167, 237
 Suppan, Wolfgang 34

 Thibaut, Anton Friedrich Justus
 31
 Thomas von Aquin 127 f., 132 f.,
 208, 257
 Tieck, Ludwig 147
 Tillich, Paul 197
 Treml, Hubert 83
 Tugendhat, Ernst 63, 120, 221,
 230, 236

 Vries, Hent de 278

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich
 31, 141 f., 147, 160, 164
 Wagner, Richard 38, 101 f., 108,
 170
 Wellmer, Albrecht 221
 Wilhelm Ernst, Herzog von Sach-
 sen-Weimar 212
 Wiora, Walter 195 f.
 Wollheim, Richard 73 f.