

## Von Mystik bis Ekstase – religiöse Dimensionen der Musik\*

Von Peter Bubmann\*\*

Die Kirchenmusik hat in unseren Breiten ihr Monopol für religiöse Musik längst verloren. Bereits mit der Säkularisierung der bürgerlichen Kultur und mit der Entwicklung der autonomen Kunstmusik im 19. Jahrhundert bildeten sich neue Formen musikalischer Religiosität außerhalb der Kirche, und zwar über das hinaus, was es schon immer an außerkirchlicher Volksfrömmigkeit gegeben hatte. Das 20. Jahrhundert führte, vor allem in seiner zweiten Hälfte, zu einer drastischen Individualisierung und Pluralisierung von kulturellen wie religiösen Orientierungen. Ein kultureller und religiöser Erlebnismarkt hat sich gebildet, aus dem sich die Menschen ihre je eigene musikalische Erlebniswelt zusammensetzen. Kirchenmusik wird dabei von vielen Menschen – zumal anlässlich von Kasualien wie der Hochzeit – als eines unter vielen religiösen Angeboten wahrgenommen und entsprechend konsumiert. Für manche ist sie lediglich noch dekorativer Bestandteil des spirituellen Partyservices bei den rites de passage, also bei den Knotenpunkten der Biographie und ihren Ritualen. Andere entdecken in der Musik einen Weg zum Selbst und zum Göttlichen, suchen in alten musik-religiösen Traditionen ihre Spiritualität, oder lassen sich auf New Age-Musik-Seminare und -workshops ein. Wieder andere verstehen sich als völlig areligiöse, säkulare Zeitgenossen. Nie kämen sie auf die Idee, daß ihr gemeinschaftliches Gröl-Ritual im Fußballstadion, ihre Ekstase und ihr antiphonales Mitsingen im Rockkonzert, oder ihre Walkman-Trance etwas mit Religion zu tun haben könnten.

Wenn die zuletzt genannten Phänomene dennoch als religiöses Handeln interpretiert werden, dann verlangt dies eine genauere Klärung des Begriffes „Religion“.

Unter „Religion“ werden häufig zunächst die Geschichte und die konkreten Erscheinungsformen der sogenannten Hochreligionen verstanden. Einige Religionswissenschaftler halten hingegen an einem allgemeinen substantiellen Religionsbegriff fest, also daran, daß sich Grundphänomene religiösen Handelns zeigen lassen, die den unterschiedlichen historischen Religionsformen zugrundeliegen. Oft wird dazu von der Erfahrung des Heiligen, von der faszinierenden und furchterregenden Macht des Numinos-Göttlichen ausgegangen. Von diesem Ansatz aus kann dann danach gefragt werden, inwieweit Musik zur Trägerin numinöser Heiligkeitserfahrungen werden kann. Oder die Beziehung zu einer ganz anderen Wirklichkeit als der Gegebenen gilt als Kriterium für Religion. Dann rückt der Begriff des Jenseitig-Transzendenten bzw. des Transzendierens in den Vordergrund. Im Blick auf die Musik wird dann zu untersuchen sein, inwieweit sie mit dazu beiträgt, die Alltagswirklichkeit hin zur Wirklichkeit des ganz Anderen, zum Göttlichen, zu überschreiten. Auch manche Vertreter der Musikanthropologie schlagen diesen religionsphänomenologischen Weg ein.<sup>1</sup>

Schließlich haben der Religions- wie der Transzendenzbegriff innerhalb der Religionssoziologie nochmals einen anderen, eigenen Sinn. Religion wird dort als Funktion des gesellschaftlichen Lebens begriffen und oft als derjenige Deutungsrahmen unserer Existenz verstanden, der inmitten der chaotischen Vielfalt der Lebensaspekte noch eine Einheit vermittelt. Religion dient damit zur Verminderung von Komplexität, also dazu, ein einfaches Deutungsmuster über die überkomplizierten Lebensphänomene zu werfen. Religion ist – so die Ansicht des Soziolo-

gen Thomas Luckmann – dazu da, Menschen in eine soziale Ordnung einzubetten.<sup>2</sup> Mit einer solchen Definition von Religion weitet sich der Blick auf Phänomene außerhalb der historischen Religionsformen. In neueren Studien über Jugend und Religion wird dieser Ansatz zum Beispiel so aufgenommen, daß auch Sport, Liebe und Rockmusik als religiöse Phänomene verstanden werden.<sup>3</sup> Sie sind religiös, weil sie Überschriffe über die Alltagswirklichkeit hinaus ermöglichen, weil sie (etwa in der Liebe) an die Grenzen des eigenen Erfahrungsbereichs führen oder gar darüber hinausweisen.<sup>4</sup>

Inzwischen konkurrieren Lebensordnungsmodelle, die sich den alt-religiösen Transzendenzerfahrungen innerhalb der Hochreligionen verdanken, mit anderen Sinn- und Deutungsangeboten, die von alltagsweltlichen Transzendenzerfahrungen herkommen. Als neuartige spezifisch massenkulturelle Religionsform hat sich insbesondere eine Religion der Selbstverwirklichung und des schönen, glücklichen, erlebnisreichen Lebens etabliert.<sup>5</sup>

Folgt man dem eben angedeuteten religionsphänomenologischen und -soziologischen Religionsbegriff, dann kann die Frage nach den religiösen Dimensionen der Musik nicht auf die traditionellen Hochreligionen und ihr Verhältnis zur Musik eingeeengt werden.

Herkömmlicherweise setzt die christlich-theologische Würdigung der Musik zunächst bei den Zeugnissen der Bibel und der Reformatoren ein. Die Gefahr dieses Vorgehens liegt darin, die Wahrnehmung der Vielfalt des gegenwärtigen musikalischen Geistwirkens Gottes vorschnell durch traditionell-dogmatische Wahrnehmungsraster zu normieren und damit einzuengen. Im folgenden werden daher zunächst religionsphänomenologische Befunde dargestellt, bevor danach gefragt wird, wie die aufgefundenen religiösen Dimensionen der Musik aus christlich-theologischer Sicht gewürdigt werden können.

## 1. Dienerin des Wortes – Sprachform des Glaubens

Der Musikwissenschaftler Curt Sachs hat diejenige Musik, die sich aus der Symbiose mit dem Wort heraus entwickelt, „logogen“ genannt.<sup>6</sup> Insbesondere in den monotheistischen Schriftreligionen, also in Judentum, Christentum und Islam, herrscht diese Musikform im gottesdienstlich-kultischen Geschehen vor. Das Rezitieren der Heiligen Schriften (Bibel und Koran) ist in der traditionellen Gestalt dieser drei Hochreligionen sofort mit einer melodisch-musikalischen Gestaltung des Vortrages verbunden. Musik und Sprache bilden eine Symbiose, eine Einheit von keineswegs identischen, jedoch einander ergänzenden Kommunikationssystemen. Die katholische Kirche hat den logogen-gregorianischen Gesang, der seine Wurzeln im synagogalen Sprechgesang der Juden hat, zum Maß aller Kirchenmusik erklärt. Der protestantische Choral ist wortbezogene Musik schlechthin. Und nicht zufällig gilt vielen evangelischen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern noch immer die Musik von Heinrich Schütz als Prüfstein evangelischer Kirchenmusik. Denn er ist trotz der klang- und affektorientierten kompositorischen Anleihen bei den Avantgardeströmungen seiner Zeit im Paradigma logogener Musik verblieben: Alle Musik hat der Ausdeutung des Wortes zu dienen, sei es durch affektive Tonmalerei oder musikalische Symbolik.<sup>7</sup>

Religiös wirkt die Musik hier also dadurch, daß sie – in welcher lockereren Form auch immer – Anschluß an die Erzähl- und Sprachgestalt des Glaubens gewinnt. Ihre transzendierende Funktion besteht dann darin, die Geschichte Gottes mit den Menschen musikalisch weiterzuerzählen und als Trägerin der Kommunikation der Glaubenden mit Gott zu wirken. Die musikalische Transzendenzerfahrung ist an Bewußtseins- und Sprachprozesse angebanden und also geistig vermittelt.

## 2. Trance und Ekstase – Musik für Leib und Seele

Rhythmen, Klänge und Melodien können zu körperlicher Bewegung animieren und zu Trance und Ekstase führen. Man kann dies die „schamanische Dimension“ der Musik nennen.<sup>8</sup> Es geht um Musik, die unmittelbar auf der Erscheinungsebene wirkt, also nicht als Symbol für andere Realitäten wahrgenommen wird. Sie hilft dazu, das Alltagsbewußtsein zu überschreiten und Einfluß auf Geister und Götter zu gewinnen. Eine ihrer Wurzeln liegt in den schamanistischen Trommelritualen archaischer Kulturen zwischen Ural und Sibirien.<sup>9</sup> Das Trommeln sollte in magischer Weise Einfluß auf böse Geister etwa in Kranken nehmen und brachte den Schamanen gleichzeitig in einen Trance-Zustand. Der Sufi-Orden, eine mystische Richtung im Islam, greift schamanistische Elemente in seinen Trance-Tänzen auf. Auch innerhalb der esoterischen New Age-Musikszene werden Workshops mit schamanistischen Trommelritualen und ähnlichem angeboten. Aber auch Mantra-Techniken, also das unentwegte Wiederholen bestimmter magischer Worte und Formeln, und Gong-Rituale können hierher gezählt werden. Immer geht es um einen durch die musikalische Technik bewirkten veränderten Bewußtseinszustand, um eine Transzendierung des Alltagsbewußtseins hin zu anderen körperlichen und geistigen Verfassungen, oft zum Zwecke der Heilung von Krankheiten.

Diese „schamanistische“ Dimension der Musik findet sich breitenwirksam heute vor allem in der Rockmusik. Der harte Beat des Schlagzeugs und die Bässe, die in Disko und Livekonzert bei entsprechender Lautstärke unmittelbar als Vibrieren im Bauch wahrnehmbar sind, involvieren die Hörerinnen und Hörer körperlich ins musikalische Geschehen. Zwar unterscheidet sich das maschinell-gleichmäßige Stampfen der Rockmusik von den dynamischeren und rhythmisch subtileren Trommelritualen archaischer Kulturen, die Funktion der Musik ist jedoch hier wie dort eine ähnliche. Inzwischen hat sich eine Musikrichtung gebildet, der Techno oder Tekkno, der speziell die rhythmische Grundlage für musikalische Trance-Erlebnisse bieten will. Nicht zufällig heißt die dazugehörige Partydroge „ecstasy“. In den langen Tanznächten (oft über 12 Stunden) suchen junge Menschen heute Erfahrungen des Überschreitens ihrer Alltagswirklichkeit, Transzendenzerfahrungen ohne explizit religiösen Kontext.

Spuren solchen leibbezogenen religiösen Musikerlebens sind auch im Alten Testament zu finden. Es wird von frühen Propheten-Gruppen berichtet, die bei Musik in rasende Verzückung, also in Ekstase gerieten (1 Sam 10,5,10; 19,20ff.; vgl. abgeschwächt auch 2 Kön 3,15) und David tanzt ekstatisch zu Musik vor der Bundeslade (2 Sam 6,15f.; 1 Chron 13,8).<sup>10</sup> Bekannt sind die Versuche Davids, den bösen Geist Sauls, der für seine Depression verantwortlich gemacht wurde, mit Hilfe des Harfenspiels auszutreiben (1 Sam 16,16-23). Hier wird Musik zu exorzistischen Zwecken mit dem Ziel einer Neuordnung und Beruhigung der Psyche eingesetzt.

Die leibliche Dimension der Musik tritt bereits ab der Zeit der großen Schriftpropheten in den Hintergrund und wird im späteren Judentum wie im Christentum in Abgrenzung zu ekstatischen hellenistischen und heidnischen Kulturen abgelehnt. Nur in manchen Formen der Volksfrömmigkeit konnte sie sich noch erhalten (z. B. in Springprozessionen). Erst durch die Integration afro-amerikanischer Musik in den Gottesdienst, durch christliche Pop- und Rockmusik sowie durch neue Initiativen zur Wiedereinführung des liturgischen Tanzes gelangen seit einigen Jahren hierzulande wieder leibliche Elemente in die christliche Spiritualität. Insbesondere in charismatisch-pfingstlerischen Gruppen kommt es zu Phänomenen musikalischer Ekstase, die sich denjenigen anderer Religionsformen zumindest äußerlich annähern.

### 3. Gemeinschaftsrituale und Harmoniekult

Musik kann den Alltag und das Alltagsbewußtsein überschreiten helfen, indem sie neue Beziehungen zwischen Menschen stiftet und ein Gemeinschaftsgefühl besonderer Art stimuliert. Das trifft bereits für die schamanistischen Stammesrituale archaischer Kulturen zu und setzt sich bis in die Kirchenmusik christlicher Gemeinden fort. Als lebensgeschichtliche Wurzel läßt sich der Sachverhalt nennen, daß der Säugling die Stimme der Mutter bzw. der Hauptbezugsperson als Teil der eigenen Existenz versteht und etwa beim Hören von Wiegenliedern die Erfahrung symbiotischer Einheit macht. Was hier ursprünglich im Hören der mütterlichen Stimme geschieht, setzt sich später im gemeinsamen Singen fort. Dieses Singen erzeugt ein Verschmelzen im gemeinsamen Klang, das die Möglichkeit sprachlicher Verständigung weit übersteigt. Das chorische Singen hat hohe gemeinschaftsstiftende Bedeutung. Die Singebewegung zwischen den Weltkriegen hat daraus ein Programm, gelegentlich auch eine Ideologie der völkischen Gemeinschaft gemacht. In der Verlängerung dieser Linie ist die Gefahr einer kollektiven musikalischen Manipulation tatsächlich nicht von der Hand zu weisen. Deshalb kann jedoch nicht die gemeinschaftsbildende Funktion der Musik insgesamt denunziert werden.

Die Mehrheit der gegenwärtigen Bevölkerung Mitteleuropas praktiziert die soziale und kommunikative Dimension der Musik nicht mehr in ausdrücklich religiösen Kontexten, wenn man einmal von den religiösen Pflichtterminen der Kasualien und von Weihnachten absieht. Die Bedürfnisse nach musikalischen Gemeinschaftserlebnissen brechen sich anderswo ihre Bahn: In den Gesängen der Fußballfans in den Stadien und Zügen und in antiphonalen Gesangsritualen bei Rockkonzerten.<sup>11</sup> Die Einsamkeit des individualisierten und privatisierten Subjekts wird hier für einige Zeit überführt in die Gemeinschaft der Gleichgesinnten: Transzendenz in den tönenden Gleichsinn, zeitlich begrenzt und alltagsentoben. Solche Stammesrituale können kathartisch, d. h. befreiend wirken, aus egoistischer Selbstverkrümmung befreien, solange sie nicht in neuen Gruppenzwang münden und nicht zu dauerhaft verzerrten Wirklichkeitswahrnehmungen führen.

Während sich in den eben angedeuteten musikalischen Ritualen ein Überschreiten der meist als langweilig empfundenen individuellen Arbeits- und Alltagswelt hin zu gemeinsamer ekstatischer Aktion vollzieht, wirkt ein anderes musikalisches Phänomen gerade in umgekehrter Richtung. In einer immer unübersichtlicheren und teils als chaotisch empfundenen Lebenswelt bietet für bestimmte, vor allem ältere, weniger gebildete Milieus die sogenannte "volkstümliche Musik" einfache Ordnungsmuster zur Reduzierung von Komplexität und zur Herstellung von Harmonie. Die geordnete heile Welt der Familie wird musikalisch simuliert. Solche musikalischen Sehnsüchte nach Harmonie und Ordnung können als Teil einer regressiven Geborgenheits- und Harmoniereligion interpretiert werden.<sup>12</sup> Es geht um musikalische Nestwärme im klingenden oder schunkelnden Kollektiv. Die Priesterin des Harmoniekultes heißt dann Caroline Reiber und moderiert eine volkstümliche Liturgie, in der wohl kaum zufällig einmal ein Siegeltitel einer volkstümlichen Hitparade lautete: „So a Stückelr heile Welt hab' ich beim Himmel heut bestellt“.

Ob allerdings das „Stille Nacht, heilige Nacht“ bzw. das „O du fröhliche“ in der Weihnachtsmette eine gänzlich andere Funktion als die Musik der volkstümlichen Hitparade hat, wäre eigens zu untersuchen. Die Vermutung liegt nahe, daß es beide Male um die Artikulation religiös gestimmter Sehnsüchte nach heiler Gemeinschaft geht.

Die Hauptbelegstellen für das gottesdienstliche Singen im Neuen Testament stehen alle im Kontext von Ermahnungen zum Gemeindeaufbau und im Zusammenhang ethischer Ermahnung (vgl. Eph 5,19; Kol 3,16; 1 Kor 14,26; vgl. auch Apg 2,42ff.). Das gottesdienstliche Singen ist hier von vornherein nicht als einsame

musikalische Versenkung des Individuums verstanden, sondern als kommunikativer Gemeinschaftsakt der betenden Gemeinde. In ihrer gemeinsamen musikalischen Ausrichtung auf Gott bauen sich die Gemeindeglieder gleichzeitig gegenseitig auf.<sup>13</sup> Dieses Grundprinzip wurde im Mittelalter dadurch verdunkelt, daß ein Großteil der Gesänge dem Chor bzw. den Klerikern übertragen und lateinisch gesungen wurde. Erst die Reformation hat mit dem volkssprachlichen Gemeindechoral der ursprünglichen kommunikativen und sozialen Dimension gottesdienstlicher Musik wieder zum Durchbruch verholfen. In den Singstunden der Herrnhuter Pietisten und in anderen pietistischen Kreisen wird dies fortgeführt und im 20. Jahrhundert von der kirchlichen Singbewegung zwischen den Weltkriegen und nach 1945 von den Chorverbänden bei Singwochen weitergepflegt. Die kommunikative Dimension der Kirchenmusik zeigt sich heute insbesondere im Singen von Kanons, von alten und neuen geistlichen Liedern und von mehrstimmigen Gesängen aus Taizé. Vor allem bei Kirchentagsveranstaltungen finden viele junge Menschen heute diejenigen musikalisch-spirituellen Gemeinschaftserfahrungen, die sie sich erhoffen.

#### 4. Musikalische Mystik

Klänge und Rhythmen werden in mehreren frühen Hochkulturen als Spiegelbild göttlicher Ordnungsprinzipien und als Ausdruck des Schöpferwillens verstanden.<sup>14</sup> In der Konsequenz solcher Schöpfungsmythen läßt sich die Einheit mit dem Ursprung der Schöpfung bzw. mit dem Göttlichen auf dem Wege musikalischer Meditation erreichen. Bestimmte Klänge, Klanglaute oder Worte (Mantras) repräsentieren den Klang des Universums. Hieran knüpfen heutige Techniken spiritueller Musikmeditation im Bereich der New Age-Bewegung und des Sufismus an.

In einer rationalistischeren Fassung ist der Urklangmythos für das Abendland von großer Bedeutung geworden: nämlich als Theorie von der Harmonie der Sphären.<sup>15</sup> Der griechische Naturphilosoph Pythagoras (570/560 bis 480 v. Chr.) und seine Schule verbinden mythische Vorstellungen von der Macht der Musik mit rational-begrifflichem Denken, entdecken die Parallele zwischen Zahlenproportionen und musikalischen Intervallen und schließen von da aus auf eine Harmonie der Sphären: Die Himmelskörper sollen in ihren Bewegungen mathematischen Gesetzen gehorchen, die denjenigen der Musik entsprechen. Das Ziel des menschlichen Lebens liegt dann im meditierenden Erkennen der kosmisch-göttlichen Harmonie. Hierzu kann die Beschäftigung mit Musik verhelfen.

Die Idee der Sphärenmusik wirkte fort über römische Autoren (z. B. Cicero) bis ins Christentum. Die über Nikolaus von Kues, Nikolaus Kopernikus, Johannes Kepler und andere weitergeführte Tradition wird in der New Age-Szene auf vielerlei Weise aufgenommen und für spirituelle Musiktheorien und -praktiken verwendet.<sup>16</sup>

Oftmals wird dabei die Obertonreihe zum Symbol des Welteneinklanges erklärt und dann die Obertonmusik zum Inbegriff spiritueller Musik erhoben.<sup>17</sup> Oder man meditiert nach Anleitungen von Joachim-Ernst Berendt über sogenannte „Urtöne“, deren Frequenzen mit den Umlaufbahnfrequenzen von Gestirnen in einem Oktavierungsverhältnis stehen.

Bei all den genannten Praktiken und Theorien wird der Anspruch erhoben, mithilfe musikalischer Vorgänge die letzte transzendente Wirklichkeit symbolisieren zu können. Und musikalische Erfahrung dient als Weg zur Erfahrung der großen Transzendenz des Welteneinklanges.

Diese Art der musikalischen Symbolisierung transzendenter Wirklichkeit fehlt in den biblischen Zeugnissen. Musik wird nirgends unmittelbar als Spiegelung Gottes oder seines Willens begriffen. Die Musik wird auf einen menschlichen

Stammvater (Jubal; vgl. Gen 4,21) zurückgeführt. Im letzten Buch der Bibel ist dann allerdings von der Musik der Endzeit im Himmel unter den Engeln die Rede (Offb 5,9; 14,3; 15,3). Aber auch dort tönt oder singt Gott selbst nicht, und das neue Lied der Engel dient nicht als Symbol für Gott selbst oder seine Schöpfung, sondern ist Teil des endzeitlichen Lobes.

Spätere Theologen wie Augustin oder Adam von Fulda knüpfen jedoch in ihren Überlegungen zur Musik an die pythagoreische Idee der Harmonie der Sphären an und interpretieren sie schöpfungstheologisch: Die Musik spiegelt ihnen zufolge in ihrer Ordnung und ihren Zahlenverhältnissen die Schöpfungsordnung Gottes. Das Komponieren und Musizieren kann dann als ehrfürchtiges Nachdenken und Nachvollziehen von Gottes Schöpfungsgedanken verstanden werden.<sup>18</sup> In diesem Sinne einer Symbolisierung der guten Schöpfungsordnung Gottes ist es zu verstehen, wenn noch in unserem Jahrhundert Oskar Söhnngen die Musik Johann Sebastian Bachs als „tönendes Gleichnis der kosmischen Ordnung“<sup>19</sup> bezeichnen kann und in wahrhaft liturgischer Musik die „Urlaute der Schöpfung“<sup>20</sup> hören will.

Stärker mystisch geprägt ist die musikalische Symbolisierungstechnik bei Olivier Messiaen. Seine Farb-Klänge versuchen etwa in dem Orgelzyklus *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, ein klingendes Vorspiel, einen Vorgeschmack des unsag- und unsichtbaren Lichtes Gottes darzustellen.<sup>21</sup> Anders als im indischen Urklangmythos kommt es hier jedoch nicht zu einer einfachen Gleichsetzung von göttlicher Wirklichkeit und Musik bzw. Klang.

## 5. Spiel der Freiheit

Musik ist Ausdruck des schöpferischen menschlichen Geistes und lotet seinen Freiheitsspielraum aus. Seit Johan Huizinga in seinem Buch *Homo Ludens* (1930) den Ursprung der Kultur im Spiel verortet hat, ist auch die spielerische Dimension der Musik stärker von theologischer Seite beachtet worden. Vor allem Karl Barth und Friedrich Buchholz haben die Musik als menschliches Freiheitsspiel vor Gott interpretiert.<sup>22</sup> Sie versuchen damit, einer Sakralisierung kultischer Musik entgegenzutreten und sehen den spirituellen Charakter der Musik gerade darin, daß diese echt menschlich und nicht numinos-göttlich sein will. Selbst Oskar Söhnngen, der dieser Position kritisch gegenüberstand, räumte ein: „Gleichwohl wird man zugeben müssen, daß es gerade auch in der Kirchenmusik ein selbstvergessenes, hingebungsvolles Singen und Spielen gibt, das dem einfältigen, ‚absichtslosen‘ Spielen der Kinder gleicht, aber diese Art des Musizierens ist dem Glauben vorbehalten, dem es geschenkt wird, ‚wie Kinder fromm und fröhlich‘ zu sein.“<sup>23</sup> Söhnngen führt diese Andeutung dann weiter aus, indem er das spielerische Wirken des Heiligen Geistes im Musizieren vor Gott beschreibt und hier vor allem die geistliche Spielmusik während der Abendmahlskommunion als spielerisch-eucharistische Form des Gottesdienstes nennt.<sup>24</sup> Spirituelle Musik wird so zu einem Vorgeschmack der himmlischen Vergnügung und Freiheit, zu einem Präludium des ewigen Lebens.

## Religiöse Dimensionen der Musik aus christlicher Perspektive

Wie sind die fünf angeführten religiösen Dimensionen von Musik aus christlich-theologischer Perspektive zu würdigen? Lassen sich Kriterien finden, um die alten und neuen Wege musikalischer Spiritualität in Beziehung zum christlichen Glauben zu setzen?

Im folgenden möchte ich zur Annäherung an diesen Fragenkomplex primär auf Kategorien der Lehre vom Heiligen Geist zurückgreifen. Im Begriff der „Spiritua-

lität“ steckt ja bereits der spiritus sanctus, der Heilige Geist. Die biblischen Zeugnisse vom Wirken des Heiligen Geistes sind vielfältig und vielschichtig. Sie spiegeln die Vieldimensionalität der Erfahrung Gottes in der Lebenswirklichkeit der Glaubenden. Musik hat Anteil an diesen pluriformen Wirkungen des Geistes Gottes.

Nach den Angaben des Johannes-Evangeliums (Kap. 14–16) lehrt der Heilige Geist die Jünger alles, er erinnert sie an die Worte Jesu und führt sie in die Wahrheit. Hier ist der Geist stark mit der Verkündigung des gegenwärtigen Christus verbunden. Und Christus wird mit dem logos, dem persongewordenen Wort Gottes identifiziert. Von daher ergibt sich konsequent eine Hochschätzung der logogenen Dimension der Musik. Die Verkündigung der Wahrheit Jesu Christi wird durch Musik vertieft und gestärkt. Musik dient als ein die Sprache unterstützendes komplementäres Zeichensystem.

Der Geist Gottes ist nach Paulus die durch Gottes Gnade geschenkte endzeitliche Gabe des neuen Seins. Dieses Sein im Geiste betrifft nicht nur die menschlichen Bewußtseinsleistungen, sondern den ganzen Menschen in allen Lebenslagen und Zeiten. Gerade auch der menschliche Leib gilt Paulus als Tempel des Heiligen Geistes (vgl. 1 Kor 6,19f.). Er soll zur Verherrlichung Gottes dienen. Nun gibt es bei Paulus zwar eine gewisse Abwertung ekstatisch-enthusiastischer Phänomene zugunsten der sprachlichen Verkündigung. Doch dies schließt keineswegs aus, daß Gott auch mit dem Körper, mit rhythmischer Musik und Enthusiasmus gelobt werden kann. Kritischer Maßstab für das musikalisch-leibliche Gotteslob ist die Auferbauung der Gemeinde und das Bekenntnis zu Jesus Christus (vgl. 1 Kor 12,3). Wo beides in Frage gestellt wird, wo etwa das egozentrisch-individuelle musikalische Trance-Erlebnis an die Stelle des gemeinsamen Gottesdienstes rückt, wo die Erinnerung und die Anrufung Jesu Christi prinzipiell für unnötig erklärt wird, dort kann es sich nicht um christlich-spirituelle Musik handeln.

Der Heilige Geist ist nach lukanischem wie paulinischem Zeugnis der Geist der Gemeinschaft der Glaubenden in der Kirche. Er verleiht den Menschen spezifische Gaben, damit sie diese zum Nutzen der Gemeinschaft und zum Lobe Gottes einbringen. Wer im Geiste lebt, setzt sich für gelingende Kommunikation, für Versöhnung, Frieden, Gerechtigkeit und Gotteserkenntnis ein. Musik kann in den Dienst solcher aufbauenden geistgewirkten Kommunikation treten. Wo sie auf nichtmanipulative Art Gemeinschaft in Freiheit stiftet und zu einer menschenfreundlichen Sozialgestalt des Lebens beiträgt, wo sie zerbrochene Beziehungen heilen hilft und zu Barmherzigkeit stimuliert, ist sie spirituelle Musik im Sinne Jesu Christi.

Der Heilige Geist ist nicht unmittelbar identisch mit der Person Jesus Christus und mit Gott-Vater. Aber er geht von Gott-Vater aus und führt zu ihm zurück. Er ist die Kraft der Gotteserkenntnis und des Seins in Christus. Der Geist führt zur Gottes- und Christuserkenntnis, indem er dem menschlichen Geist, dem Denken und Fühlen, einwohnt. In den prophetischen Traditionen geschieht dies auf dem Wege symbolhafter Vorgänge, durch Träume und Visionen, auch mit Hilfe von Musik und Tanz. Musik kann demnach zum Medium, zum Symbol der Geistoffenbarung werden. Sie ist auch dann noch nicht identisch mit der göttlichen Wirklichkeit insgesamt, sie erschließt jedoch einen Zugang zur göttlichen Offenbarung und läßt etwa Gottes guten Schöpfungswillen erkennen. Dies geschieht jedoch nur, wo Gottes Geist aktuell wirkt. Keine musikalische Symbolisierung kann im Sinne einer natürlichen Theologie die Gegenwart Gottes als gegeben behaupten oder sie gar erzwingen; keine musikalische Technik kann die richtige Gotteserkenntnis von sich aus garantieren. Hier liegt die Grenze zu manchen musikalischen Kosmos-Lehren und harmonikalischen Theorien innerhalb der New Age-Szene.

Schließlich führt die Gabe des Geistes in die Freiheit der Kinder Gottes (Röm 8, Gal 5). Zwar erfährt christliche Freiheit ihre letzte Erfüllung erst im kommenden Reich Gottes. Und doch bricht dieses Reich der Freiheit auch jetzt schon an. Gleichnisse solchen Hereinbrechens können im freien musikalischen Spiel der Kunstmu-

sik, also dort, wo Musik als Kunst nur ihren eigenen Spielregeln folgt, entdeckt werden. Die spielerische Freude an der Musik ist spirituell, wenn und weil sie eine analoge Vorwegnahme der endzeitlichen Freude und Freiheit darstellt und die Menschen den Kreisläufen innerweltlicher Funktionszusammenhänge entnimmt, um sie für eine begrenzte Zeit in eine andere Wirklichkeit mit anderen Spielregeln zu versetzen. Auch hier gibt es Grenzen legitimer spiritueller Spielmusik: Wo aus dem Spiel perfektionistischer Leistungsstress wird, wo von der menschlichen Kunstfertigkeit die Auflösung der letzten Rätsel unserer Existenz erwartet wird, wird das Spiel überfordert und kippt in Zwang um. Und wo über dem Spielen vergessen wird, daß das Spiel noch nicht identisch mit der irdischen Wirklichkeit ist, wird das Spiel zur weltflüchtigen Illusion, die die bleibende Realität der Sünde schwärmerisch verleugnet. Weder ein selbstgerechtes Leistungsspiel noch ein die Leidensrealität dauerhaft verleugnendes weltflüchtiges Illusionsspiel können als christlich-spirituelle Musik gelten.

Was könnte dies alles für die Kirchenmusik der Zukunft bedeuten?

Die Musik wird dann ihren unverzichtbaren Ort in der Kirche behalten, wenn die genannten religiösen Dimensionen der Musik in der Kirchenmusik angemessen berücksichtigt werden. Die Kirchenmusik der Zukunft läßt sich einerseits den Bezug auf Jesus Christus als Zentrum und Kriterium ihrer Spiritualität nicht ausreden, und öffnet sich andererseits für alle menschenfreundlichen Aspekte des Musikerlebens; sie ist lernwillig und lernfähig gegenüber neuen und alten Phänomenen spiritueller Musikkultur. In einer solchen Kirchenmusik werden Schütz-Motetten und Bach-Kantaten, liturgische Tanzmusiken und lautstarke Rockrhythmen, einfache Gemeindelieder und Geborgenheit stiftende Taizé-Harmonien, Schöpfungsklänge und musikalische Mystik, künstlerisches Orgelspiel und freie Jazz-Improvisation gleichberechtigt ihren Ort finden. Damit ist nicht gesagt, daß die Glaubenden immer allen religiösen Dimensionen der Musik in gleicher Weise zugehen müßten, oder daß in jedem Gottesdienst alle religiösen Dimensionen der Musik gleiches Gewicht erhalten sollten. Wie es jedoch der Vielfalt der biblischen Zeugnisse bedarf, um das plurale Wirken des Heiligen Geistes wenigstens annäherungsweise zu erfassen, so sind viele Stil- und Spielarten der Kirchenmusik nötig, um das verkündigende, begeisternde, gemeinschaftsstiftende, bewußtseinerweiternde und spielerisch-humanisierende Wirken des Geistes Gottes in Tönen, Klängen und Rhythmen zu entdecken und zu erfahren.

## Anmerkungen

\* Überarbeitete und gekürzte Fassung eines Vortrages bei einer Tagung der Evangelischen Akademie der Evangelischen Kirche in Baden über „Musik und Transzendenz“ am 19. Januar 1995 in Hohenwart.

\*\* Dr. Peter Bubmann ist Vikar der Evang.-luth. Kirche in Bayern. Er hat mehrere Bücher und Aufsätze zum Themenbereich „Musik und Religion“ veröffentlicht, daneben auch Kompositionen.

<sup>1</sup> Vgl. G. van der Leeuw: Vom Heiligen in der Kunst. Gütersloh 1957; Wolfgang Suppan: Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik. Mainz/London/New York/Tokyo 1984 (Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Band 10).

<sup>2</sup> Vgl. Thomas Luckmann: Die unsichtbare Religion. Frankfurt a. M. 1991. S. 165.

<sup>3</sup> Vgl. Heiner Barz: Religion ohne Institution. Eine Bilanz der sozialwissenschaftlichen Jugendforschung. Opladen 1992 (Jugend und Religion, Band 1). S. 128–140. Vgl. aus theologischer Perspektive: Ralph Sauer: Mystik des Alltags. Jugendliche Lebenswelt und Glaube. Eine Spurensuche. Freiburg/Basel/Wien 1990.

<sup>4</sup> Luckmann unterscheidet dazu zwischen kleinen, mittleren und großen Transzendenzenerfahrungen, vgl. Luckmann, Die unsichtbare Religion, S. 167ff.

<sup>5</sup> Zur kulturoziologischen Hintergrundanalyse vgl. Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Kulturoziologie der Gegenwart. Frankfurt/New York 1992 (<sup>3</sup>1993).

<sup>6</sup> Zitiert bei Reinhard Flender: Vom Dreifachen Ursprung der Musik. Einige Gedanken zur musikalischen Anthropologie. In: Peter Bubmann (Hrsg.): Menschenfreundlichen Musik. Politische, therapeutische und religiöse Aspekte des Musikerlebens. Gütersloh 1993. S. 9–20, hier S. 13.



<sup>7</sup> Zur Bedeutung des Verhältnisses von Musik und Sprache für die abendländische Musik insgesamt vgl. Thrasybulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*. Berlin/Heidelberg/New York 1984. Nachdruck der 2. Aufl. (Verständliche Wissenschaft, Band 50).

<sup>8</sup> Vgl. Wolfgang Martin Stroh: *Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen*. Regensburg 1994. S. 139ff. (ConBrio Fachbuch, Band 1). – Vgl auch die Rezension dieses Buches in diesem Heft auf S. 164.

<sup>9</sup> Vgl. Wolfgang Suppan: *Der musizierende Mensch*, a. a. O., S. 32ff.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu: Alfred Sendrey: *Musik in Alt-Israel*. Leipzig o. J., vor allem S. 470–492.

<sup>11</sup> Vgl. die Hinweise bei H. Barz: *Religion ohne Institution*, S. 137f., sowie bei Horst Albrecht: *Die Religion der Massenmedien*. Stuttgart/Berlin/Köln 1993. S. 24ff.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu B. Schwarze: *Die Musi boomt – Neue Volksmusik und Heimatreligion*. In: Peter Bubmann/Rolf Tischer (Hrsg.): *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?* Stuttgart 1992. S. 107–115.

<sup>13</sup> Das unterstreicht zu Recht: Ulrich Lieberknecht: *Gemeindelieder. Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung*. Göttingen 1994 (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung; 28).

<sup>14</sup> Vgl. Friedrich Zipp: *Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik*. Kassel 1985.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu neben Zipps Zusammenfassung die Studie von Hans Schavernoeh: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg/München 1981 (orbis academicus; Sonderband 6).

<sup>16</sup> Vgl. hierzu: Peter Bubmann: *Urklang der Zukunft. New Age und Musik*. Stuttgart 1988. S. 75–125.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu: Peter Imort: *Obertonsingen als Ahnung des Unendlichen? Anmerkungen zu einem Phänomen populärer spiritueller Musik*. In: Peter Bubmann/R. Tischer (Hrsg.), *Pop & Religion*, a. a. O., S. 75–84.

<sup>18</sup> Vgl. Oskar Söhngen: *Theologie der Musik*. Kassel 1967. S. 126–129.

<sup>19</sup> A. a. O., S. 147.

<sup>20</sup> A. a. O., S. 296.

<sup>21</sup> Zur Interpretation vgl. Klaus Röhring: *Durch-Sichtige Welt. Transzendenz in der zeitgenössischen Musik als Transparenz von Welt*. In: Peter Bubmann (Hrsg.): *Menschenfreundliche Musik*, a. a. O., S. 100–113.

<sup>22</sup> Belege bei Oskar Söhngen, *Theologie der Musik*, a. a. O., S. 223.

<sup>23</sup> A. a. O., S. 225.

<sup>24</sup> Vgl. a. a. O., S. 338.