

Musik und Religion

Eine kulturpsychologische Perspektive

Christian G. Allesch

Meine Überlegungen zu diesem Thema gehen zunächst davon aus, dass Religion und Musik gleichermaßen Kulturtatbestände sind. Dies schließt weiter gehende, etwa theologische Interpretationen des Begriffs Religion nicht aus, bindet sie aber in den Kontext dieser Überlegungen bewusst nicht ein. Zugleich verweisen diese kulturellen Tatbestände auf menschliche Erfahrungsmöglichkeiten, die ihren Ausdruck in jenen Formen religiöser Riten und Praktiken sowie musikalischen Ausdrucksformen und ‘Werken’ gefunden haben, die wir als ‘Musik’ bzw. ‘Religion’ im Sinne von kulturellen Tatbeständen beschreiben können.

Beide Domänen, die Religion wie die Musik, weisen also eine ‘Innen-’ und eine ‘Außenseite’ auf: Alfred Lang (1992) sprach in diesem Zusammenhang von Kultur als “externer Seele”: Kulturelle Tatbestände sind externe Strukturbildungen, in denen sich seelische Vorgänge gleichsam externalisieren. Lang betrachtet derartige strukturbildende Vorgänge als Bestandteile eines “semiotisch-ökologischen Funktionskreises”, der sowohl die Wechselbeziehungen zwischen Subjekt und kultureller Umwelt als auch die Prozesse, die innerhalb des Subjekts und innerhalb der kulturellen Umwelt vor sich gehen, als Zeichenprozesse konzeptualisiert. Diesem Modell zufolge führen Außenstrukturen der Mensch-Umwelt-Beziehung über Wahrnehmungsprozesse (z.B. musikalische Erfahrungen) zu Veränderungen der Innenstruktur und des individuellen “dynamischen Gedächtnisses”. Hier finden jene kreativen Prozesse statt, die ein individuelles symbolisches Verstehen der Wirklichkeit ermöglichen, aus dem heraus wiederum im Kultur schaffenden Handeln neue Bedeutung tragende Strukturen in der kulturellen Welt geschaffen werden (Abb. 1).

Vor dem Hintergrund einer derartigen Modellvorstellung wird deutlich, in welcher Weise Kulturpsychologie das komplexe Wechselverhältnis von Kultur und individueller Psyche konzeptualisieren kann, ohne in das gängige Schema des interkulturellen Vergleichs von Eigenschaftsdimensionen zu verfallen. Im Rahmen einer derartigen, transaktional verstandenen Kulturpsychologie interessieren nicht nur messbare ‘Kulturdimensionen’ (wie jene von Hofstede, 1980/2001), sondern vor allem auch die damit verbundenen individuellen Erfahrungsspielräume.

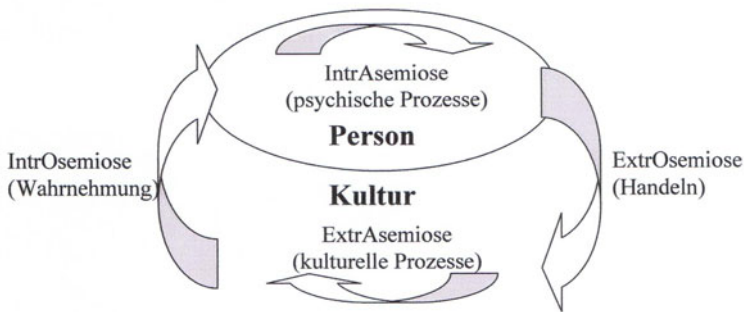


Abb. 1

Im Rahmen einer derartigen Modellvorstellung wird auch der subjektiven Erfahrung von Musik von vornherein ein größerer Spielraum eingeräumt als in traditionellen Modellen der 'Musikrezeption', die zumeist vordergründig an generalisierbaren 'Reizwirkungen' interessiert waren. 'Musikalische Wahrnehmung' wird in diesem Modell nicht als bloße Identifikation oder 'Abbildung' physikalischer Tonstruktur verstanden, sondern als Bedeutung schaffender Prozess, der in hohem Maße auch subjektiven Charakter trägt. Auch in der Musikwissenschaft wurde ja immer wieder darauf hingewiesen, dass der Begriff 'Musik' nicht eindeutig auf ein in der Außenwelt oder in der subjektiven Innenwelt lokalisierbares Phänomen verweist: Er bezeichnet einerseits bestimmte musikalische Formen, die in Form immaterieller Vorstellungen in den Köpfen von Musikschaffenden, Interpreten oder Musikliebhabern vorhanden sind (und z.B. in Gestalt so genannter musikalischer 'Ohrwürmer' recht lästig werden können), andererseits aber auch in Form notierter Musik materielle Gestalt annehmen können, aus der wiederum entsprechende Vorstellungen abgeleitet werden können, die im Regelfall formal interindividuell weitgehend übereinstimmen, aber mit sehr unterschiedlichen individuellen Konnotationen und Erfahrungsweisen verbunden sein können.

In vielerlei Hinsicht trifft dies auch auf das zu, was wir mit 'Religion' bezeichnen. 'Religionen' sind einerseits charakteristische Überzeugungssysteme, die sich anhand bestimmter Merkmale voneinander unterscheiden und in bestimmte Klassen (wie 'monotheistische', 'polytheistische' oder 'animistische' Religionen) einteilen lassen. Als kulturelle Erscheinungen spiegeln sie zugleich jene historisch-kulturellen Entwicklungen wider, aus denen sie entstanden sind. Über diesen Außenaspekt hinaus bezeichnet aber "Religion" auch eine höchst individuelle Haltung gegenüber der Transzendenz und eine subjektive Form der

Verantwortlichkeit gegenüber der eigenen Existenz, soweit diese über das biologisch-materielle Dasein hinausreicht.

Musik und Religion sind daher kulturelle Gebilde und individuelle Erfahrungsformen zugleich. In dieser Hinsicht bilden sie geradezu exemplarisch den Prozess der Bedeutungsgeneration ab, den der semiotisch-ökologische Funktionskreis Alfred Langs postuliert: Musik und Religion stellen zunächst jeweils für sich Symbolsysteme der äußeren kulturellen Wirklichkeit dar, die dort auch bestimmten zeitlichen Transformationen unterliegen. Durch die individuelle Wahrnehmung (bei Lang: "IntrOsemiose") werden diese kulturellen Symbol- und Normensysteme – insbesondere im Prozess der Sozialisation – rezipiert und bilden den Erfahrungshintergrund für den Aufbau subjektiver psychischer Reaktions- und Urteilsbereitschaften, musikalischer Präferenzen und religiöser Überzeugungen. Die verschiedenen kulturellen Erfahrungsbereiche stellen dabei aber keine voneinander abgeschotteten Systeme dar: Musikalische Zeichen können zu Bedeutungsträgern religiöser Inhalte werden, und Musik kann in anderer Weise erfahren werden, wenn sie in einem religiösen, rituellen Kontext erfahren wird. Dies wird uns im Folgenden noch weiter beschäftigen.

Die Anwendung dieses Modells hat sich bei der Erklärung des Zustandekommens von musikalischer Erfahrung durchaus bewährt (vgl. etwa Spychiger, Allesch & Oebelsberger, 2007). Seine Bewährung für die Modellierung des Zusammenhangs des Zusammenhangs von religiöser Erfahrung und religiösen 'Objektivationen' steht allerdings noch aus. Das Modell stellt aber jedenfalls eine brauchbare Heuristik für das Wechselspiel von Kultur und Individuum dar, vor allem wenn man es, wie von Lang selbst vorgeschlagen, um die zeitliche Dimension erweitert: Aus dem semiotischen Funktionskreis wird damit eine Spirale, die in der Zeit fortschreitet (Abb. 2).

Diese zeitliche Perspektive verweist natürlich auch auf die evolutionären Aspekte der Phänomene Musik und Religion. Aus kulturpsychologischer Sicht sind Musik und religiöse Erfahrung Phänomene, die gleichermaßen in der Kulturevolution wurzeln. Jeder Versuch einer Erklärung der Beziehung zwischen Musik und Religion wird daher notwendigerweise auch auf den evolutionären Kontext Bezug nehmen müssen.

Diese Herleitung des Verhältnisses von Musik und Religion aus der Kulturevolution ist nicht zuletzt deshalb erforderlich, weil der Versuch, die wesentlichen Merkmale religiöser Musik an deren formalen Charakteristika festzumachen, am Kern des Phänomens vorbeigehen würde. Die Entwicklung von Musikalität, die Entwicklung religiöser Vorstellungen und die Entwicklung von Kultur stellen Prozesse dar, die eng mit der evolutionären Entwicklung des Menschen und der spezifisch menschlichen Lebensform verbunden sind. Die Psycho-

logie muss daher bei ihrem Versuch, diese Prozesse zu erklären, auf den Erkenntnissen der evolutionären Psychologie aufbauen.

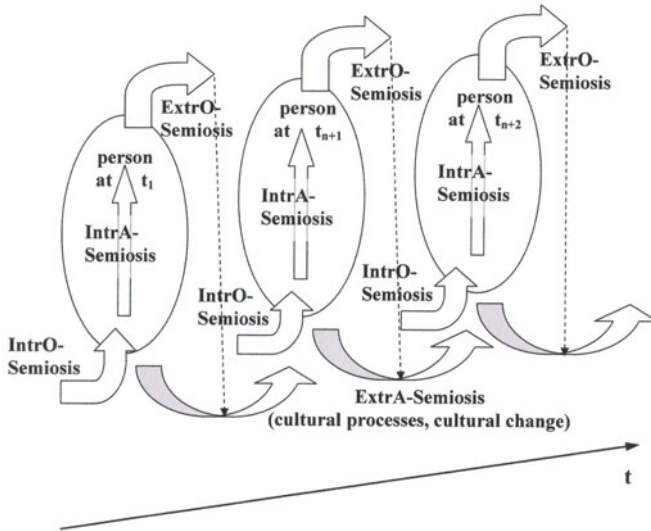


Abb. 2

Soweit wir die Befunde der Anthropologie überblicken, gibt es keine menschliche Kultur ohne Musik. Georg Knepler charakterisierte in seinem Buch *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (1977) Musik als "eine so elementare, so universale Äußerungsform der Menschen, dass wir nicht hoffen können, ihr Wesen und ihre Funktionen zu begreifen, wenn wir sie nicht grundsätzlich im Zusammenhang mit der Menschwerdung sehen" (Knepler, 1977, S. 52). Die Entstehung der Musik war für ihn daher auch der Schlüssel zur evolutionären Entwicklung des Menschen: "Man betreibt, wenn man sich mit Musikgeschichte beschäftigt, Menschheitsgeschichte, ob man es weiß oder nicht" (ebd., S. 49).

Die Befunde der Anthropologie, auf die Knepler diese Aussagen stützte, zeigen, dass in allen Kontexten, in denen rituelle Handlungen vollzogen werden, Rezitationen im Sinne von Sprechgesang und andere Formen von Gesängen und musikalischen Ausdrucksformen zum Einsatz kommen. Auch Wolfgang Suppan (1984, S. 32) sieht die Entstehung der Musik eng mit der Entwicklung religiöser Praktiken verbunden; sie repräsentiert in diesem Kontext nach seiner Auffassung

zwar keinen eigenständigen Gehalt, stellt aber auch kein beiläufiges Stilisierungselement dar: Sie wird, wie es Suppan (ebd.) formuliert, „gleichsam zum Vehikel, auf dem sich Gedanken und Wünsche dem ‘göttlichen Ohr’ nähern“.

Ähnliche Aussagen finden sich bereits in zahlreichen Schriften der anthropologischen und musikethnologischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, etwa bei Samuel Nyberg (1937), der die tranceinduzierende Funktion der Musik als wesentliches Merkmal schamanistischer Praktiken im vorislamischen Iran beschrieb, oder bei Siegfried Nadel, der in seiner Schrift *The Origins of Music* (1930) auf die in allen Kulturen feststellbare enge Verbindung zwischen Musik und Religion hinwies und daraus die Schlussfolgerung ableitete, die Musik sei aus einem Bedürfnis entstanden, einen spezifischen Weg der Kommunikation mit übernatürlichen Kräften herzustellen. Der Musikethnologe Bruno Nettl (2005, S. 263) sieht diese Überlegungen zwar als spekulativ an, zeigt sich aber von den zahlreichen Beispielen aus der Mythologie beeindruckt, die ähnliche Deutungen nahelegen, und führt dafür auch einige Beispiele an.

Ähnliche Berichte gibt es auch aus neuerer Zeit. Sie alle weisen darauf hin, dass Musik und Religion eine gemeinsame evolutionäre Wurzel haben, die zugleich auf den Ursprung von Kultur verweist. Es gibt gute Gründe für die Vermutung, dass die Fähigkeit, musikalische Strukturen als zeitlichen Verlauf wahrzunehmen, eng mit der spezifisch menschlichen Zeitwahrnehmung und mit der Erfahrung personaler Identität in der Zeit zusammenhängt. Mit dieser Erweiterung des Bewusstseins, die als wesentlicher Entwicklungsschritt der Humanevolution anzusehen ist, ist auch die Möglichkeit der Erfahrung der Kontingenz und Endlichkeit des eigenen individuellen Daseins verbunden. Neuere psychologische Theorien wie die *terror management theory* (Greenberg, Pyszczynski & Solomon, 1986) sehen dies als entscheidenden Hintergrund für die Erklärung individuellen Verhaltens im kulturellen Kontext und für Entwicklung von Kultur an (Solomon, Greenberg & Pyszczynski, 2004). Empirische Forschung auf der Grundlage dieser Theorie hat bemerkenswerte Hinweise dafür gefunden, dass die Identifikation mit kulturellen Symbolen, die eine Kontinuität des eigenen Überzeugungssystems über die Grenzen der eigenen persönlichen Existenz hinaus repräsentieren, ein machtvolles Hilfsmittel sein kann, um mit der beängstigenden Erkenntnis der zeitlichen Begrenztheit dieser persönlichen Existenz zurecht zu kommen. Der evolutionäre Vorteil von Kulturen liegt damit nicht nur in ihrem Nutzen durch die kollektive Bewältigung von Umweltgefahren, sondern darüber hinaus in der Entwicklung einer kollektiven Identität, die sich in Symbolsystemen objektiviert und die individuelle Existenz überdauert.

Rituale sind ein zentraler Teil dieser kulturellen Symbolsysteme, die sich im Zuge der Humanevolution entwickelt haben, und gerade musikalische Rituale sind besonders geeignet, diese Symbolfunktion zu erfüllen, weil sie im Wesentli-

chen keine speziellen Fähigkeiten erfordern und allen Mitgliedern der kulturellen Gemeinschaft zugänglich sind. Brattico, Brattico und Jacobsen (2009/10) verweisen in ihren Überlegungen zu den Ursprüngen der ästhetisch-musikalischen Erfahrung zu Recht auf die Tatsache, dass "Freude an der Musik typischerweise eine kollektive Erfahrung ist" und dass "auf der Grundlage anthropologischer Beobachtungen und von Studien über das kindliche Verhalten gut gezeigt werden kann, dass Musik in der Lage ist, sozialen Zusammenhalt zu stärken und Koordination und Kooperation innerhalb sozialer Gruppen zu stärken". Diese identitätsstiftende Funktion musikalischer Rituale verbindet sich im religiösen Ritual mit dem Transzendenzbezug als zentralem Aspekt dieser kollektiven Identität.

Religion und ihre kulturellen Ausdrucksformen nehmen auch einen zentralen Stellenwert in den frühen Anfängen der Kulturpsychologie ein. Wilhelm Wundt hat dem Themenfeld "Mythus und Religion" drei Bände seiner *Völkerpsychologie* gewidmet. Auf den Zusammenhang von Musik und Religion geht Wundt in einem Kapitel ein, das den Titel "Die Phantasie in der Kunst" trägt. Auch Wundt betont in diesem Kontext den engen Zusammenhang von Kunst und Religion: Für ihn ist die Kunst "in jedem Stadium ihrer Entwicklung [...] in ihren Formen ein Ausdruck der allgemeinen Phantasietätigkeit, in ihrem Inhalt ein Ausdruck der Lebensanschauungen, wie sie vor allem in Mythus und Religion niedergelegt sind". "Durch den Inhalt, den ihr Mythus und Religion zuführen", gewinnt die Kunst, so Wundt, "ihre mannigfaltigen, da ganze seelische Leben des Menschen umfassenden Gestaltungen" (Wundt, 1905, S. 94). Allerdings verweist Wundt auch auf einen grundlegenden Unterschied zwischen den bildenden und den musischen Künsten: In der kulturhistorischen Entwicklung organisierte sich die bildende Kunst in der Schaffung bleibender, in der Außenwelt für alle sichtbarer Gebilde, während in den musischen Künsten der sich im jeweiligen Augenblick selbst darstellende Mensch das zentrale Medium blieb: Darüber hinaus sieht Wundt die musischen Künste "in einer noch direkteren Verbindung als die bildenden mit den eigentümlichen Richtungen der Völkerphantasie, wie sie in Mythus und Religion zum Ausdruck kommen", sodass aus seiner Sicht "die Entwicklungsgeschichte dieser Künste zu einem guten Teil mit der von Mythos und Religion selber zusammenfällt" (ebd., S. 301 f.). Die ursprünglichste Form der Verbindung von musikalischer Form und religiösem Inhalt sieht Wundt im "Kultlied", das sich am Duktus von Beschwörungsformeln orientiert und magischen Ritualen entspricht.

Auch wenn der Darstellung Wundts insgesamt manchmal etwas Archivarisches-Beschreibendes anhaftet, so hat Wundt doch vor allem zwei wesentliche Dinge richtig gesehen, nämlich den inneren Entwicklungszusammenhang von Musik, Kultur und Religion und das entscheidende Moment des sich im musika-

lisch-kultischen Handelnden Menschen. In dieser Hinsicht wäre es wiederum verfehlt, das Verhältnis von Musik und Religion aus der aktualistischen Sicht des Musik rezipierenden Menschen abzuleiten: Auch wenn die für die Gegenwart typische Rezeptionssituation des 'geistlichen Konzerts', in dem man ergriffen den Klängen des Mozart-Requiems lauscht, religiöse Gefühle zu erzeugen vermag, so reflektiert sie doch eher das Kulturverständnis einer bestimmten Schicht als das Verhältnis von Musik und Religion insgesamt. Darüber hinaus gibt es auch in unserer Kultur eine Mehrzahl unterschiedlicher, milieuspezifischer musikalischer Rezeptionssituationen, die in ähnlicher Weise religiöse Gefühle vermitteln können – man denke etwa an den Publikumserfolg des Musicals *Jesus Christ Superstar* oder von George Harrisons *My sweet Lord*. Oder sind dies etwa keine 'wirklichen' religiösen Erlebnisse?

Man sieht, wie rasch man sich in begriffliche oder sogar normative Spekulationen verliert, wenn man sich ungeachtet der bedeutenden terminologischen Schwierigkeiten, die der Versuch aufwirft, 'Musik' oder 'Religion' exakt zu definieren (s. dazu den Beitrag von van Belzen in diesem Band), auf die Interpretation von Zusammenhängen zwischen diesen beiden Phänomenbereichen einlässt. Anstelle einer formalen Definition von 'Musik' und 'Religion', der immer schon einen festgelegten theoretischen Standpunkt voraussetzt, sei darum hier ein phänomenologischer Zugang gewählt, der von der Realität religiöser und musikalischer Erfahrungen in der Lebenswelt ausgeht: Worin besteht die Eigenart religiöser bzw. musikalischer Erfahrungen, und in welcher Weise verbinden sie sich zu kulturellen Erfahrungen, die wiederum, dem ökologisch-semiotischen Modell von Lang folgend, ihren Niederschlag in kulturellen Handlungen und Objekten finden?

Religiöse Erfahrung entspringt der Erfahrung der Begrenztheit und steten Gefährdung der eigenen Existenz. Nicht die Tatsache dieser steten existenziellen Bedrohung unterscheidet den Menschen von den anderen Lebewesen, wohl aber die Art und Weise, in der er sich ihrer bewusst wird. Die Unwägbarkeiten und Gefährdungen der physischen Umwelt bedrohen beim Menschen nicht nur seine physische Existenz sondern sein Selbst und seinen individuellen Zukunftsentwurf. Die Angst, von Heidegger in *Sein und Zeit* (1927/1963) als Grundbefindlichkeit des Menschen dargestellt, ist beim Menschen nicht nur Furcht vor dem konkret Bedrohenden wie beim Tier, sondern ein Leiden an der Bedrohtheit der Existenz an sich. Menschliche Kultur ist in vielfacher Weise durch den Versuch gekennzeichnet, nicht nur der tatsächlichen physischen Gefährdung entgegenzuwirken – durch ein schützendes Heim oder durch kollektive Abwehr von Bedrohungen – sondern auch dem Gefühl der Ungeborgenheit und Kontingenz des individuellen Daseins. Das "lauernde Chaos" (Boesch, 2000), das intuitive oder

auch bewusst reflektierte Wissen um die jederzeitige Störbarkeit der Ich-Umwelt-Beziehungen, die wir im Interesse der Stabilität unseres Selbst individuell oder auch kollektiv um uns aufbauen, zählt zu den grundlegenden Spannungs- und Dissonanzerlebnissen, die die Existenzweise des Menschen kennzeichnen. „Kultur“, so schreibt Boesch (2000, S. 12), „entsteht aus dem Bestreben des Menschen, Chaos zu vermeiden und Glück zu gestalten“. Diese sehr weite Definition „umschließt nicht nur das materiell Geformte, sondern auch das Gedachte“: Neben den „Technikern der Umweltgestaltung“, die es auch schon in der Frühgeschichte der Menschheit gab, „gab und gibt es immer auch ein kulturelles Handeln, das das Erfahrene in Bilder umsetzt, von Märchen und Mythenerzählungen bis zu den Künsten und Religionen“ (ebd. S. 110). Der „Mythos vom lauernden Chaos“ (Boesch) zählt so gesehen vermutlich zu den stärksten Inspirationsquellen von Kunst und anderen kulturellen Schöpfungen. Gott, so führt Boesch (2000, S. 164) diesen Gedanken weiter aus, ist im Grunde „der letztendliche Gegenmythos“ gegen das „lauernde Chaos“, gegen den drohenden Verlust bergender Ordnungen, er ist „der Hort und die Quelle jener Harmonie, die im Paradies sich verwirklicht“. Die Bezugnahme zu dieser die Ordnung der Dinge garantierenden Macht wir damit zu einer entscheidenden Bedingung für die Stabilisierung des individuellen Ich-Welt-Bezuges wie auch des kollektiven Überlebens dar: Die Mythen vom zürnenden, strafenden aber auch liebenden und verzeihenden Gott haben aus kulturpsychologischer Sicht letztlich hier ihren Ursprung.

Revers (1970, S. 94 f.) spricht in diesem Zusammenhang vom „numinosen Erleben“ als einer „kulturellen Uremotion“, die aus der „erschreckenden und bestrickenden Nähe und Allgegenwart der unfassbaren Macht“ resultiert, die aus den Naturereignissen erfahrbar wird. Religion und „kultisches Engagement“ der frühen Menschheitskulturen sind nicht erst eine Folge der „Suggestion von Priestern“, sondern entspringen unmittelbar der „Offenheit und Anfälligkeit des Menschen für die schauervolle Urerfahrung göttlicher Macht und Anwesenheit“. Damit „steht der Mensch in der polaren Spannung der zwei entgegengesetzten Erregungen und Bedürfnisse: der Bedürfnisse der leiblich-vitalen Lebensfristung und der Bedürfnisse seines numinosen Umgangs. Die religiöse Betätigung im Kult ist Quelle und Urbild von Kultur“.

Aus eben diesem Kontext leitet auch Wolfgang Suppan (1984, S. 32) seine Erklärung der Beziehung zwischen kulturellem Handeln und musikalischem Ausdruck ab:

In Situationen, in denen der Mensch mit seiner realen Umwelt nicht zurechtkommt, wendet er sich an irrealen, geglaubte Mächte: an mythische Stammeltern, tierisch-menschliche Vorfahren, Dämonen, Götter [...] als Vermittler zwischen Diesseits

und Jenseits, zwischen den Reichen der Lebendigen und der Toten treten Schamanen, Zauberer, Mediziner, Priester, Mönche auf. Diese Spezialisten benutzen im Rahmen von kultischen Zeremonien bestimmte Techniken: sie bemalen ihren Körper, maskieren, verkleiden sich, verstellen ihre Stimme, rezitieren und singen Zaubersprüche, oft in für die Allgemeinheit unverständlichen, fremden (Latein) Sprachen. Sie hüten ihr unter bestimmten Voraussetzungen erhaltenes und gefertigtes Instrumentarium an Geräusch- und Klangwerkzeugen an besonderen, durch die Gegenwart des Numinosen 'geheiligten' Orten.

Suppan weist auch darauf hin, "dass überall dort, wo Kulthandlungen als Abbilder irrealer, geglaubter außerirdischer Vorgänge vollzogen werden, Rezitation in erhobener Sprache, Gesang und Musik nicht fehlen". Musik als "Sprache der Götter" erweist sich somit "über alle Kulturen hinweg" als Grundlage von Kulthandlungen (ebd., S. 64). Zugleich zeigen diese Befunde jedoch, dass der Gebrauch von Musik – wohl gerade wegen dieses Bezugs zum "Numinosen" im kultischen Geschehen und in der kulturellen Entwicklung keineswegs der Spontaneität überlassen blieb, aus der sie vermutlich entstanden ist. Im Gegenteil: je stärker sich konkrete musikalische Formen kultischen Handelns ausdifferenzieren, umso stärker wurden sie im Regelfall bestimmte formalen Normen unterworfen bzw. wurde ihr Gebrauch an bestimmte Personen und Situationen gebunden. So eindrucksvoll die dargestellten Erkenntnisse der Musikanthropologie die Gleichursprünglichkeit von Musik, Kultur und Religion aufzeigen, so lassen sie doch viele Fragen offen, insbesondere was die Übertragbarkeit derartiger Erklärungen auf die Beziehung von Musik und Religion in der Gegenwartskultur betrifft.

Diese Diskrepanz wird vor allem darin sichtbar, dass Musik als religiöses Ausdrucks- und Erfahrungsmedium eine gravierende Akzentverschiebung erfahren hat. Diente Musik im kultischen Gebrauch in den frühen Menschheitskulturen, aber auch in den von den Musikanthropologen vorzugsweise als Erfahrungsgrundlage herangezogenen, so genannten 'Naturvölkern' vor allem als rituelle Kommunikationsform, um die Beeinflussung der Götter oder anderer numinöser Mächte zu ermöglichen, so steht in der neuzeitlichen Entwicklung sakraler Musik immer stärker der individuelle Erfahrungsaspekt im Vordergrund. Es geht also immer weniger um die Beschwörung des Numinosen, sondern um die Frage, wieweit Musik als Medium in der Lage ist, religiöse Erfahrungen zu vermitteln, und wie sie das tut. Es ließen sich lange Abhandlungen über die Gründe für diese Entwicklung schreiben, die mit dem Stichwort der 'Individualisierung' des gesellschaftlich-kulturellen Zusammenlebens hier nur angedeutet seien. Dies würde jedoch die Grenzen meines Beitrags sprengen. Ich möchte mich in diesem Zusammenhang darauf beschränken, nach möglichen theoretischen Erklärungen für die unterschiedlichen Erfahrungsweisen zu fragen, die

diesen unterschiedlichen Verbindungen von Musik und Religion zugrunde liegen.

In dieser Hinsicht lohnt es, wieder auf den theoretischen Ansatz von Ernst E. Boesch zurückzugreifen. In seinem Buch *Das Magische und das Schöne* (1983) unterscheidet Boesch zwei grundlegende Formen des Objektbezugs, nämlich den magischen und den ästhetischen. Während der magische Objektbezug aus der Einstellung der abwehrenden Konfrontation mit den beunruhigenden Aspekten der Wirklichkeitserfahrung entspringt und diese gleichsam durch Distanzierung zu bannen versucht, etwa durch magische Rituale, ist der ästhetische Objektbezug dadurch gekennzeichnet, dass er das Fremde und Verstörende in die eigene Symbolwelt zu integrieren versucht. Die ästhetische Haltung zielt also darauf ab, "die Gültigkeit der inneren Bilder auszuweiten" und damit auf empathischem Wege "aus Gegenwelt Ich-Welt zu machen" (Boesch, 1983, S. 318; siehe dazu auch Allesch, 1993). Ästhetische Emotion ist, wie es Boesch bereits in einer früheren Publikation zum Ausdruck gebracht hatte, "ein Wiedererkennen des Ich in einer symbolischen Formenwelt"; sie wird "dort empfunden, wo die Person als Individuum wie als Gruppenzugehörige Sollwerte des eigenen Handelns in der symbolischen Darstellung adäquat auszudrücken oder verinnerlicht nachzuvollziehen vermag" (Boesch, 1975, S. 73). Ästhetische Erfahrungen beruhen demnach auf dem grundlegenden menschlichen Bedürfnis, die äußere Welt mit jenen Werten und Zielvorstellungen abzustimmen, die die Person als essentiell für ihre Ich-Identität und ihre Ich-Welt-Beziehung ansieht (Boesch, 1991, S. 229).

Überlegungen dieser Art lassen sich vor dem zuvor dargestellten kulturalanthropologischen Hintergrund durchaus auf religiöse Erfahrungen übertragen. Religiöse Vorstellungsbilder beruhen auf der grundlegenden Ambivalenz zwischen dem Unheimlichen des Ausgeliefert-seins an die allumfassende Macht des Numinosen und der Geborgenheit in der Gnade und Liebe Gottes, wie es insbesondere die jüdisch-christliche Tradition zum Ausdruck gebracht hat. Beruhte die religiöse Praxis der frühen Menschheitskulturen primär darauf, den für den Gang der Dinge verantwortlichen numinosen Mächten in einer kaum beherrschbaren und teilweise feindlichen Umwelt einen bescheidenen und stets gefährdeten Lebensraum abzurufen, so besteht das Dilemma des modernen Menschen, wenigstens in den wirtschaftlich gesicherten Regionen, eher in der individuellen 'Sinnfindung' und – jedenfalls in aufgeklärten Schichten der Gesellschaft – nicht mehr in der Notwendigkeit, widrige Naturgewalten und rachsüchtige Dämonen gnädig zu stimmen.

Dem entsprechend sind religiöse Erfahrungen in der Gegenwartskultur, um in der Terminologie von Boesch zu bleiben, wohl stärker von ästhetischen Aspekten bestimmt, als dies in früheren Epochen der Fall war, obwohl sich viele

magische Züge in den Religionen der Gegenwart finden: Alfred Lorenzer hat in seiner bekannten Streitschrift *Das Konzil der Buchhalter* (1981) die "Abschaffung der präsentativen Symbolik und ihre Ersetzung durch eine didaktisch einfunktionalisierte Liturgie" beklagt (ebd. S. 185), und kein Geringerer als der heutige Papst Benedikt XVI. hat in den 1970er Jahren gemeint, der "Rückzug auf das Brauchbare" habe "die Liturgie nicht offener, nur ärmer gemacht". "Eine Kirche", so fährt der damalige Regensburger Universitätslehrer Joseph Ratzinger fort, "die nur noch 'Gebrauchsmusik' macht", verfalle "dem Unbrauchbaren" und werde "selbst unbrauchbar"; sie solle vielmehr, "wie es vom alttestamentlichen Tempel gesagt ist, Stätte der 'Herrlichkeit' sein" und sich nicht "mit dem gemeindlich Brauchbaren beruhigen" (Ratzinger, 1974). Man mag solche Äußerungen, ungeachtet späterer Entwicklungen ihrer Autoren, durch aus als Bedenken gegen einen Rückfall von ästhetischen in magische Auffassungen des Religiösen interpretieren.

Aber was bewirkt in diesem Zusammenhang die Musik? Was ist das Wesen musikalischer Erfahrungen und was macht sie zu religiösen Erlebnissen? Wilhelm Revers hat in seiner 1970 veröffentlichten Schrift *Das Musikerlebnis* die Befangenheit der psychologischen Musikforschung im Reiz-Reaktions-Denken der naturwissenschaftlichen Psychologie kritisiert und eine Wiederbesinnung auf die anthropologischen Grundfragen des Musikerlebnisses gefordert. Hier geht es nicht um die Frage, welche messbaren 'Reaktionen' ein musikalischer 'Reiz' auslöst, sondern um die phänomenologische Frage "Was bedeutet uns ein Ton, der ertönt, ein aufklingender Ton?" (Revers, 1970, S. 68) und in weiterer Folge um die anthropologische Frage, warum diese Form des Erlebens in der Human-evolution zu einer zentralen Erlebniskategorie werden konnte. Revers hat diese Frage dahingehend beantwortet, dass die tönende Welt, mehr noch als die sichtbare Welt, die Welt als Widerhall, als Resonanzraum eröffnet, in dem wir "unseres eigenen beseelten Daseins innwerden können" (ebd., S. 70): "Das Phänomen des Widerhalls, der mitschwingen macht, offenbart eine viel ursprünglichere Beziehung zwischen Ich und Welt als diejenige, die wir in der Psychologie als Gegenüberstellung zwischen Ich und Umwelt, zwischen Subjekt und Objekt aufzufassen pflegen. Der uns erfüllende Ton offenbart die Einheit und Ganzheit von Ich und Welt" (ebd. S. 73 f.).

In recht ähnlicher Weise hat Ernst E. Boesch die Ästhetik des musikalischen Erlebens dargestellt: Der Nachvollzug eines äußeren Rhythmus, einer äußeren Bewegung durch das eigene Mithören oder den eigenen Körper bildet nach Boesch den psychologischen Kern des ästhetischen Erlebens, weil er einen Einklang zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit erfahrbar macht (Boesch, 1975, S. 51 f.). Die Lust an diese Mitvollzug entspringt "dem tief sitzenden Bedürfnis",

Musik und Religion

Psychologische Zugänge

Belzen, J. (Hrsg.)

2013, VIII, 226 S. 18 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-531-19651-0