

Klaus Röhrling, Kassel

„Solae aures sunt organa Christiani hominis“^{*} Eine theologisch-ästhetische Betrachtung der Musik und des Hörens

Ausgehend vom Phänomen der Stille, aus welcher Musik hervorgeht, und von Luthers Theologie der Musik als einer Schöpfungsgabe wird die besondere Bedeutung des Hörens für ein Verstehen der Musik entfaltet. Das „spekulative Ohr“ ist das Organ für das Illuminationswerk des Heiligen Geistes. Am aus der Antike herkommenden Streit zwischen Argus und Pan, zwischen dem Sehen und Hören, wird deutlich, warum Luther die Ohren als die organa christiani hominis bezeichnet und wie diese Erkenntnis heute in eine Synästhesie der Sinne eingebracht werden kann. Diese ereignet sich beispielhaft im Singen, wo das Ohr zum Mund, zum Atem des Lebens, also ganz körperlich und die Musik zur Doxologie wird.



Kleines Präludium

Zwischen den Bäumen postieren Löwe und Einhorn; gesäumt von einem Kranz von Tieren, von Hasen und Whippet und Fuchs, sehen wir eine Orgel spielende Dame, die man die „mit dem Einhorn“ nennt, die auf fünf weiteren Teppichen, ausgestellt im Museum de Clu-

^{*} „Allein die Ohren sind das Werkzeug eines Christenmenschen“ [Anm. d. Red.].

ny, zu sehen sind. Auf einen Tisch ist ein Portativ gestellt. Links davon die mit beiden Händen spielende Dame, rechts davon die Dienerin, die beiden Blasebälge bedienend. Die Orgel ist hier das Attribut des Gehör-Sinns, des Hörvermögens. Wieder hat die Dame, wie auf anderen Teppichen schon, einen gedrehten Schopf oder Zopf, dem Horn ihres Einhorns nachempfunden, es gleichsam zitierend. Seltsam, dass dieser Haarschmuck bei den Teppichen mit Bildern des Gesichts- und Gehörsinns begegnet. Ist man mit diesen „höheren“ Sinnen dem Geistigen näher?

Die Tasten berühren, spielen und die entstehende, aus den Pfeifen strömende Musik hören. Man sieht es ihr an, der Dame, deren blaues, himmelfarbenes Unterkleid mit seinen Ärmeln aus dem goldenen Überwurf hervortritt: Sie lauscht, sinnt den Tönen nach. An der Orgel selbst finden sich der Löwe und das Einhorn, links und rechts die Pfeifen begrenzend. Die Symbole der Macht und des Geistes. Werden durch die Musik und das Hören das Irdische und das Himmlische zusammengebracht und zusammengehalten?

Stille

Mit der Stille beginnt unser Hören. Eine Stille, die erfüllt ist von den Klängen der Natur und der arbeitenden und sich vergnügenden Menschen darin. Aus ihr heraus nehmen wir wahr, was ins unverschießbare Ohr eindringt, wenn man es nicht künstlich verklebt, wie Odysseus es mit den Ohren seiner nautischen Gefährten tat, um den Sirenenklängen nicht zu verfallen. Man übe das einmal: 4' 33'', vier Minuten dreiunddreißig Sekunden zu schweigen, der Stille zu lauschen, wie die seltsamste Komposition der Musikgeschichte es von den Hörern verlangt: John Cages „Komposition“ aus dem Jahr 1952. Ein dreisätziges Werk für „ein beliebiges Instrument oder die Kombination von beliebigen Instrumenten“. Jeder der drei Sätze (33''; 2'40''; 1'20'') enthält ausschließlich die Anweisung „tacet“:



Der oder die Spieler sind in dieser Zeit angehalten, jedwedes Geräusch zu vermeiden. „Silence. Sounds are only bubbles on its surface. They burst to disappear.“¹ Aber gibt es überhaupt *die* Stille?

„Es gibt keine Stille, die nicht mit Klang geladen ist“, schreibt Cage in seinem Buch *Silence*.²

In dieser Hinsicht hat die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts einen Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille hin vollzogen, hat mit dem Lärm und den Geräuschen der umgebenden Welt neben den Klängen der Musik die Stille entdeckt. „Mit dem späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert vollzieht sich ein tiefgreifender Wandel mit dem Spätwerk von Gustav Mahler, mit den Orchesterstücken von Webern, Berg und dann mit

¹ John Cage, zitiert in: Schöning (1994) 64.

² Cage (1995) 48.

John Cage, Bernd Alois Zimmermann und Luigi Nono. Seit dieser Zeit wird Musik nicht mehr vom Klang aus und auf den Klang hin entworfen, sondern von der Abwesenheit des Klangs, vom Schweigen, von der Stille, von der sogenannten ‚Silence‘ in ihren verschiedenen Daseinsformen, von verschiedenen, ‚Timbres des Schweigens‘ (Robert Musil).³ So wird die Musik für das heutige Hören von großer Bedeutung, da sie nicht nur in sich und bei sich selber bleibt, sondern ihr Herkommen, ihre „Heimat“ bewusst macht: die Schöpfung als Akustikum. Musik wird zur Hör-Übung für die Klänge der Welt, die aus der Stille kommen und wieder in sie münden.

Die Schöpfung als Akustikum

Die Ohren aus der Stille heraus öffnen für die Klänge, die Geräusche der ankommenden, uns umgebenden, in uns wirkenden, tönenden Welt. 1538 hat Martin Luther zu Georg Rhaus Sammelwerk „Symphoniae jucundae“ eine Vorrede geschrieben „encomion musicces“ genannt, in der er dieses Hören beschrieb. Von ihr gibt es eine deutsche Urfassung und eine spätere, lateinische, die im Gegensatz zur deutschen, die sich an „alle Liebhaber der freien Kunst Musica“ wendet, besonders für Studenten bestimmt ist, darum auch ausführlicher und streng gegliedert geschrieben ist. 1564 hat Johann Walter daraus eine freie Übersetzung in Form eines Lehrgedichtes gemacht: „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica“.⁴ In sechs Abschnitten entfaltet Luther seine Theologie der Musik:

1. Musik ist ein Teil der göttlichen Schöpfung
2. Das Geheimnis der menschlichen Stimme
3. Die Wirkungsmacht der Musik
4. Der usus musicae, d. h. die Zusammengehörigkeit von Wort Gottes und Musik
5. Die musica artificialis
6. Warnungen vor dem Missbrauch der Musik

In diesem Zusammenhang und Kontext beschreibt Luther die Musik (und damit das Hören) als eine Schöpfungsgabe Gottes, die unmittelbar zur Schöpfung der Kreaturen hinzugehört:

„Erstlichen aber, wenn man die Sache recht betrachtet, So befindet man, das diese Kunst von anfang der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, und von Anfang mit allen geschaffen, dann da ist nichten nichts in der Welt, das nicht einen Schall und Laut von sich gebe. Also auch, das auch die Luft, welche doch an jr selbst unsichtbarlich und unbegreiflich, darinen am allerwenigsten Musica, das ist schönes Klangs und Lauts, und gantz stum und unlautbar zu sein scheint, Jedoch wenn sie durch was bewegt und getrieben wird, so gibt sie auch jre Musica, jren Klang von sich, und die zuvor stum war, dieselbe feht dann an lautbar und eine Musica zu werden, das mans als denn hören und begreifen kann, die zuvor nicht gehöret und begreiflich war, durch welches der Geist wunderbarliche und grosse Geheimnis abzeigt, davon ich izend nicht sagen will.“⁵

John Cages späte Erkenntnis, dass es eigentlich keine Stille gibt, dass in dieser Welt immer etwas irgendwie klingt, summt, Geräusche macht, also „Silence“ ist, ist längst von Luther formuliert und geschrieben worden: Nihil enim est sine sono, seu numero sono, nichts ist ohne Klang und Rhythmus. Klänge, Geräusche sind allen Geschöpfen mitgegeben. Durch Luftbewegung wird selbst die sonst stumme Luft, die stumme Natur hörbar. Die geschaffene Welt ist eine akustische Welt. Alles darin gibt Laute oder Geräusche von sich,

³ Zenck (1994) 16.

⁴ Blankenburg (1972) 80ff.

⁵ Übersetzung von Johann Walter.

als eine Art von Musik: *mirabilia mysteria*, wunderbare Geheimnisse. Musik ist für Luther also nicht zuerst *ars*, Kunst oder *scientia*, Wissenschaft, sondern *creatura*, Schöpfung. Darum kann Luther sie auch personifizieren und „Frau Musica“ nennen.

Diese wunderbaren Geheimnisse werden noch wunderbarer, wenn man die Musik der Tiere, besonders der Vögel hört (*sed mirabilior est Musica in animantibus, praesertim volucris*). Noch wunderbarer wird es dann, wenn man das Vermögen der menschlichen Stimme betrachtet. Das Unvermögen der Philosophen, dieses Phänomen über die rein physikalische Erklärung hinaus hinreichend erklären zu können, zeigt somit nur die *infinita sapientia*, die unermessliche Weisheit Gottes. Die Spitze des Wunderbaren, in welcher sich die absolute und vollkommene Weisheit Gottes erkennen lässt (*absolutam et perfectam sapientiam Dei in opere suo mirabili Musicae*), ist dann jedoch die *Musica artificialis*, die Kunstmusik, welche die natürliche Musik „schärft und poliert“ (J. Walter), wörtlich: korrigiert, also verbessert, sorgfältig bearbeitet und ausführt (*naturalem coringat, excolat et explicet*). Das kommt daher, dass die Musik „*domina et gubernatrix affectuum*“ ist, also die menschlichen Affekte hervorruft und leitet. Denn für Luther ist Kreatur immer auch eine äußerliche, leibliche. Er wehrt sich gegen eine Spiritualisierung des Schöpfungsglaubens und somit auch gegen eine der wahrnehmenden Sinne. Er bejaht mit vollem Bewusstsein die Klangsinnlichkeit der Musik. Dies auch im Gegensatz zu Zwingli oder Calvin oder gegen Augustin, welche die Musik deswegen ganz oder teilweise aus der Kirche verbannten, weil sie in ihr ein Hindernis der Andacht sahen. Es liegt beim Missbrauch der Musik ganz und gar an den Menschen selber. Der ist nicht der Musica selbst anzulasten, da sie Gottes bestes Geschenk an die Schöpfung und die Menschen ist: „Musik ist das beste Geschenk Gottes – *optimum Dei donum*. Oft hat sie mich so bewegt und angetrieben, dass ich Lust zum Predigen gewonnen habe. Aber St. Augustin war so skrupulös, dass er sich fälschlich aus der Freude an der Musik eine Sünde gemacht hat“⁶. Für Luther gehören zur vollkommenen Musik also nicht nur Wort und Ton, sondern auch der sinnliche Klang, mit dem in ihm inhärenten Affekten und den Affekten, welche die Musik auch beim Hören in den Menschen auslöst. Das lässt auch die Menschen unterscheiden. Da gibt es zum einen diejenigen, die von der Musik *afficiuntur*, bewegt werden. Für sie gibt es nichts Wunderbareres in der Welt als die Musik (*nihil mirabilius hoc saeculo exstare videatur*). Zum anderen gibt es diejenigen, die *non afficiuntur*, die nicht von der Musik bewegt werden. Sie hören lieber auf irgendeinen „Scheißpoeten oder die Musik der Schweine“ (*aliquem Merdipoetam interim audiant vel procorum Musicam*). Kunst ist Musik dann aber auch und vor allem, weil den Menschen „vor den andern Creaturen die Stimme mit der rede gegeben“ ist (*sermo voci copulatus*), so dass er Gott sowohl mit dem Wort als auch mit der Musik (*verbo et Musica*) loben kann, *scilicet sonora praedicatione et mixtis verbis suavi melodiae*. So ist für Luther „ein Lied in allen Dingen“ (Joseph von Eichendorff) und die Hierarchie der Schöpfung ist für ihn durch Musik bestimmt und erfüllt. Die Welt, die Schöpfung ist vor allem eine akustische. Die Schöpfung ist ein Akustikum.

So kommt es darauf an, auch seine Ohren dafür „zu schärfen und zu polieren“, das „Lied in allen Dingen“ wahrzunehmen und damit die *absoluta et perfecta sapientia Dei*. So wird auch hier deutlich, warum für Luther die Ohren *die* Organe des Christenmenschen sind. Das Hören wird von ihm nicht nur christologisch (Röm 14,10), sondern auch schöpfungstheologisch begründet. Darauf komme ich noch zurück.

⁶ Luther, Tischreden 4441.

hören finden

ich lasse mich auf hören ein, auf hören in stille.
 höre, wie es still wird ...

ich finde mein hören (wieder).
 lerne zu hören jederzeit und überall:
 während eines konzertes, an einer belebten straßenkreuzung, im wald,
 beim gehen, beim essen ...

ich mache die erfahrung, dass ich hören verlieren und wieder finden kann.
 wie finde ich hören wieder? Wie kommt hören wieder zu mir?

wenn ich nicht höre, sind meine ohren verstopft. Was die ohren verstopft,
 muss abfallen, es muss etwas wegfallen, damit ich wieder höre.
 hören: loslassen.

loslassen.
 alles abgeben, nichts behalten.
 unterhalt abschaffen, wegschaffen, abräumen.
 was die ohren verstopft fällt ab, fällt weg.

ich höre wieder.
 ich finde wieder schutz vor meinungen, standpunkten, botschaften.

ich kann wieder atmen.“⁷

Kaum etwas ist besser geeignet, das „hören finden“ zu lernen, das Ohr zu „trainieren“ als die Musik. Diese freilich setzt, wie gesagt, Stille voraus, aus der sie kommt und in die sie auch wieder mündet. Ist sie es doch, die dem Lärm den Stachel nimmt und selbst zum Stachel wider ihn wird. An ihr kann gelernt werden, wie man Klänge hört, wie sie entstehen und wieder vergehen, wie sie einander folgen und ineinander übergehen. Oder wie man Töne hört, einzelne, wie sie in sich selber schwingen und leben, nicht einfach nur da sind wie ein toter Sinuston. Wie die Töne zueinander kommen, sich ergänzen und reiben, wie ein Ton dem anderen eine Farbe gibt oder nimmt, ihn warm oder kalt macht. Wie Töne sich schichten, zu Akkorden werden, wie sie sich zu Tontrauben verdichten, und der einzelne Ton darin verschwindet, aufgeht, zu etwas anderem wird. Wie der Ton, der Akkord, der Klang lauter wird oder leiser, langsamer oder schneller, wie er, sich wiederholend, auf der Stelle tritt, zu einer Welle sich auftürmt, wie eine Kaskade fällt, wie er sich aufbäumt und aufschäumt, wie er aggressiv wird oder sanft, heftig oder mild, rauh oder samten, süß oder herb, wie er zusammenbricht, wie er stirbt. An der Musik kann man lernen, das ganze Leben zu hören, zu fühlen, zu riechen, zu schmecken. Mit dem Leib hören. Ganz Ohr sein.

Hand im Ohr – Hören als Abtasten

Helmut Lachenmann hat „vier Grundbestimmungen des Hörens“⁸ ausgemacht, die beim Hören von Musik als Vorbedingungen und Prägungen bedacht sein wollen: Tonalität – Körperlichkeit – Struktur – Aura.

(1) Tonalität: „Damit ist der gesamte Komplex unserer Erfahrungen mit dem überlieferten ästhetischen Apparat, mit seinen Kategorien von Harmonik, Melodik und metrisch gebundener Rhythmik, der Kadenz in ihren weitesten Ausformungen samt den daran gebundenen Satztechniken und Formprinzipien, aber auch die damit verbundene Instrumental-, Notati-

⁷ Eva-Maria Houben, Stichnoten, o. S.

⁸ Lachenmann (1996) 54ff – alle weiteren Zitate dort.

ons- und Musizierpraxis gemeint, und nicht nur unser Material ist tonal vorgeformt, sondern im gleichen Maß unser eigenes Bewusstsein und Hörverhalten.“ Sie ist gleichsam unser musikalisches Erbe, das wir verinnerlicht mitbringen, das sich beim Hören von Musik immer wieder meldet und unser Hören wie von einer geheimen Mitte her bestimmt. Wie weit auch immer eine Musik sich von dieser Mitte inzwischen entfernt hat, in ihren Dissonanzen z. B., die sie selbst schon lange nicht mehr als solche versteht und empfindet, immer wieder meldet sich in unserem (westlichen) Ohr diese uns aus der Geschichte der Musik überkommene Tonalität, gleichsam wie unsere zweite Natur. Sie macht es uns freilich auch schwer, andere Musik zu hören, gar zu verstehen, nicht nur die der Moderne, auch die anderer Kulturen. „Wie auch immer man sich von der Tonalität entfernen möchte, man wird stets von ihr wieder eingeholt“.

(2) Körperlichkeit: Alles Erklingende hat eine „unmittelbare Körperlichkeit“. Der auf Instrumenten oder durch die menschliche Stimme erzeugte Klang ist von diesem „Klangkörper“ bestimmt und geformt, vermittelt sich dadurch auch körperlich auf den Hörer. Wirken diese Klang-Körper zusammen, dann spricht man z. B. vom Klangkörper eines Orchesters, den man als wohlgeformt, als füllig oder wuchtig, als zart oder elegant oder auch klotzig empfindet. So wird auch der Klang dadurch körperlich, als „Produkt nicht nur seiner mikrozeitlichen (also inneren Schwingungsverhältnisse), sondern auch in seiner makrozeitlichen (also äußeren rhythmischen) Organisation, das heißt zugleich als Zustand und als Prozess.“ Hören wird dann ein Abtastprozess, ein Abtasten des Klanges und der Form mit dem Ohr, so als hätte es Hände, die einen runden oder eckigen Klang ertasten, einen vibrierenden oder gleich bleibend glatten, die ihn wie einen Hauch oder wie einen Stein erspüren.

(3) Struktur: „Material wird erfahren als Struktur, das heißt: als Produkt eines bewusst organisierenden Eingriffs in vorweg gegebene Ordnungen. Dieser Strukturbegriff vertritt so neben Geschichte, Konvention und Natur die eigentlich geistige und poetische Instanz und lenkt das Bewusstsein auf jenen Willensakt, der sinnvoll in die Materie eingreift und darin Ordnungen errichtet in dem Maß, wie er vorweg darin herrschende Ordnungen aufhebt und Vorgegebenes, Vorwegwirkendes, Gewohntes (etwa, aber nicht nur: die Tonalität) in Frage stellt, neu beleuchtet, neu würdigt, ergänzt, tiefer erschließt – verwandelt“. Die Struktur hören als eine der Grundbedingungen des „Musikhörens“ erfasst die Veränderungen, die Innovationen, das Fremde und Neue in der Musik, begreift eine Komposition als Sinn stiftenden Zusammenhang, da sie nicht nur aus der Zusammensetzung (Komposition) von Tönen und Klängen besteht, sondern die einen Zusammenhang herstellt: zwischen Geschichte und Gegenwart, Kunst und Natur und Gesellschaft, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, sensus und intellectus.

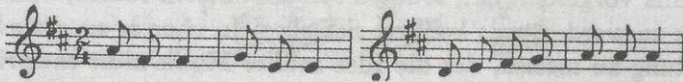
(4) Aura: Jedes musikalische Material ist geprägt „durch seine Rolle beziehungsweise Rollen im Dasein des Menschen überhaupt: von dort her ist es assoziativ besetzt und von dort her bestimmt sich seine Aura, das heißt die charakteristische Art von deren Vertrautheit ... Aura als Trägerin von vertrauten Erfahrungen aus der existentiellen Wirklichkeit: des Alltags, der verschiedenen Gesellschaftsschichten, der religiösen Sphäre, der Kultur(en), der Technik, der Geschichte, der Landschaften, Klassen, vielleicht auch des Unterbewusstseins aus archaischen Schichten unserer Psyche, der Traumwelt usw.“ Der Klang einer Orgel z. B. vermittelt eine kirchliche, religiöse, fromme Aura, während eine Zither den „Dritten Mann“ herbeizitiert. Eine Blaskapelle ruft Oberbayern und die Berge in uns wach, samt den Jodlern und den Lederhosen. Eine Geige hat, wenn man ein Fan dieser Künstlerin ist, die attraktiv-erotische Gestalt der Ann-Sophie Mutter im ausgeschnittenen langen Kleid. Diese jeweilige Aura, die wir auch wie eine zweite Natur mit uns herumtra-

gen, bestimmt unser Hören, mehr als wir denken oder als uns bewusst ist. Sie wird dabei bestätigt oder gestört, verstört, aufgebrochen, verändert.

Tonalität – Körperlichkeit – Struktur – Aura: Diese vier Grundbestimmungen des Hörens, die zugleich Prädispositionen sind, gilt es zu beachten, wenn wir Musik hören und uns über dieses Hören und seine Bedeutung zu vergewissern versuchen.

Dabei sind aber auch noch typische Verhaltensweisen des musikalischen Hörens mit zu bedenken, die uns übermittelt wurden und in denen wir groß geworden sind, die wir selbst uns angeeignet haben, in denen wir unbewusst oder bewusst, gleichgültig oder stur verharren, aus denen wir vielleicht aber auch ausbrechen wollen, um unser Hören und uns selbst damit zu verändern.

Theodor W. Adorno hat diese in seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“⁹ beschrieben. Er hat dabei besonders das strukturelle Hören herausgestellt, als ein Denken mit den Ohren, ein aktives Hören mit dem „passiven“ Organ des Ohres, das im Gegensatz zum Auge sich nicht schließen lässt und mit dem man nicht, wie mit dem Auge auf Blicke z. B., reagieren kann. Die Aktivität des Ohres, das Hören mit den Ohren besteht nicht „im emsigen Mitmachen, in dumpf fiedelnder Betriebsamkeit. Vielmehr ist es eine schweigende, imaginative, schließlich hörende Aktivität, Leistung dessen, was Kierkegaard das spekulative Ohr nannte“¹⁰. Eines seiner wesentlichen Eigenschaften ist, dass es „falsche Erwartungen wegräumen“¹¹ kann, also eingeschliffene Hörgewohnheiten, die uns hindern, Neues zu hören, wahrzunehmen und kennen zu lernen. Es ist ein Hören, das nicht auf Bestätigung aus ist, immer und immer wieder nur das Gleiche vorgesetzt zu bekommen, um von einem auf das andere ohne Mühe schließen zu können. Adorno hat das am Vergleich des Kinderliedes „Hänschen klein“ mit den Anfangstakten des ersten Klavierstückes aus Arnold Schönbergs op. 19 ohrenfällig deutlich gemacht:



Die beiden ersten Takte des Kinderliedes lassen die nächsten beiden und auch die folgenden erwarten. Man hat sie im Ohr. Man könnte sie selber ohne Anstrengung ergänzen, auch wenn man das Lied nicht kennen würde. Der Fortlauf der Melodie bestätigt die geweckte Erwartung. Schönbergs Klavierstück jedoch, ja eigentlich alle neue Musik danach, macht damit ein Ende. Sie versagt das Erwartete „und fordert stattdessen die Anstrengung des Ohrs“¹². Dies kann nun aufgrund der bisher gehörten Töne auch keine Analogieschlüsse mehr ziehen. Es muss ständig neu hören und sich in seinen Erwartungen enttäuschen lassen, um dadurch reicher, vielfältiger, differenzierter, genauer, nuancierter hören zu lernen. Aber eben dadurch „wird man das Alte produktiv inmitten des Neuen wiederentdecken“¹³.

Dazu bedarf es dann aber auch einer erhöhten Aufmerksamkeit, der Konzentration. Man kann sich beim Hören nicht mehr wie auf dem Wasser treiben lassen und vor sich hindösen, halb nur hinhören, nur so nebenbei. Man wird seinen Kopf in die Hand nehmen, sie an die Ohrmuschel legen, damit dem Ohr nichts entgehe. Höchste, gespannte Aufmerksamkeit

⁹ Adorno (1973) 178ff.

¹⁰ Adorno (1976) 189f.

¹¹ Ebd. 192.

¹² Ebd. 193.

¹³ Ebd. 203.

also: Ein Ohr, „auf dem Sprung gleichsam und bereit, mit aller Energie ins Vernommene sich zu verbeißen“¹⁴. Dies wäre dann das „strukturelle Hören“, das man auch ein integrales nennen kann. Dieses an der Musik sich übende Hören kann dann auch eine Einübung sein für ein noch ganz anderes Hören, das sich Worten zuwendet, gesprochenen Worten, der *viva vox evangelii*, wie die Reformatoren es nannten. Denn, wenn nach Paulus der Glaube aus dem Hören (Röm 10,17), der Predigt – wie Luther übersetzt – kommt, dann bedarf es eines ebenfalls geöffneten Ohres, das aufmerken, falschen Erwartungen widerstehen und sich konzentrieren kann, das, in einer Kirchenbank sitzend, auch „auf dem Sprung“ ist und sich ins Vernommene „verbeißen“ kann, das sich in der eine Gemeinde überschwemmenden „Wortflut“¹⁵ eines Gottesdienstes orientieren kann und in der die Gemeinde überströmenden Flut von Sätzen nicht in die Dekonzentration flüchtet, das dann nur noch selektiv zu hören vermag und darüber oft genug das entscheidende Wort, den wichtigsten Satz überhört. Das strukturelle Hören in einem Gottesdienst öffnet sich der „Illumination“¹⁶, die eine „Horizontenerweiterung“ bedeutet, eine „Befreiung von Zwängen und Ängsten, eine Öffnung zu einer Weltsicht und einer Lebenshaltung, die alles Irdische in einer neuen Perspektive wahrzunehmen vermag.“¹⁷ In dieser Hinsicht bleibt das Ohr „in seiner rezeptiven Reichweite ... dem Blick überlegen, weil es auch das zu fassen vermag, was den optischen Wahrnehmungshorizont transzendiert. Im Hören ereignet sich die Konstitution christlicher Identität, sofern im Rechtfertigungsakt ein wirksames, kreatives Urteil über den Menschen gesprochen wird. Nur auf der Basis dieser Passivitätserfahrung wächst jener Glaube, der Augen, Mund, Hände und Füße erneuert und die Person zu einem wahrnehmungs- und handlungsfähigen Subjekt restituiert“¹⁸. Man kann diese Passivität auch eine schweigende, imaginative Aktivität nennen und damit das „spekulative Ohr“ als den Ort bezeichnen, durch den der Heilige Geist in mich eindringt, „einzieht“, um durch das gehörte Wort sein Illuminations-Werk zu bewirken: „Zieh ein zu deinen Toren, sei meines Herzens Gast“¹⁹.

Argus und Pan

Der Streit zwischen Sehen und Hören

Beginnen wir mit einer Art Schachspiel! Zeus, der König der Götter, liebt Io, die schöne Nymphe. Hera, die Königin oder Dame, ist wie so oft misstrauisch und eifersüchtig. Zeus glaubt, Hera mit einem Trick täuschen zu können. Er verwandelt die Nymphe in eine Kuh und schenkt sie Hera. Ein schönes Tier, mit glattem, hellglänzenden Fell.

Doch dieses Geschenk erweckt in ihr einen Verdacht. Tief sitzender, in der Eifersucht verankerter Argwohn, „... kannte sie doch recht gut die Schliche des schon so oft ertappten Gemahls“²⁰. Doch was der König vermag, steht auch der Dame zu Gebote. Auch sie verfügt über die Macht der Verwandlung und Täuschung. Sie schickt eine Bremse, „den Stachel ihrer eigenen Lust“²¹. Die sticht nun die Kuh, dieses schöne Tier, macht es rasend im wörtlichen Sinn. Sie galoppiert davon, jagt durch Europa, rennt an einem Meerufer entlang, gibt dem Meer, das sich da hinspült ihren eigenen Namen, Ionisches Meer. Springt an einer

¹⁴ Ebd. 204.

¹⁵ Josuttis (1991) 240 u. 245.

¹⁶ Ebd. 241 u. 243.

¹⁷ Ebd. 244.

¹⁸ Ebd. 206.

¹⁹ Evangelisches Gesangbuch, Nr. 133.

²⁰ Ovid, *Metamorphosen* I, 605.

²¹ Serres (1993) 48. Das Bild vom Schachspiel stammt von Serres.

Meerenge nach Asien hinüber, die seitdem Bosporus, Kuhfurt, heißt. Io, das schöne Tier irrt klagend umher. Was ist jetzt zu tun? Die Dame steht scheinbar im Schach. Sie weiß sich zu helfen, holt sich Argus zur Hilfe, der über und über voller Augen Io nun bewacht. Manche sagen, er hätte nur hundert davon gehabt, rund um seinen Kopf. Zwei oder die Hälfte davon hätten geschlafen, die anderen hätten gewacht, sich darin abwechselnd, so dass an ihm kein Vorbeikommen war: „So kann, abgelöst, je ein Paar die Ruhe genießen,/ Während die anderen wachen und weiter auf Posten verbleiben.“²² Totale Überwachung. Darum der Name Panoptes, der Allsehende. Die Macht des Auges. Dagegen ist selbst Zeus ohne Macht. Nun ist er selber im Schach. Schachmatt durch das Sehen?

Zeus steht im Schach. Die Dame ist dabei, ihn mit dem panoptischen Turm zu schlagen. Zeus ist jetzt am Zug. Er ruft seinen Läufer zu Hilfe. Pan erscheint. Ihm wird befohlen, Argus zu töten. Doch wie kann der Läufer, den nichthintergehbaren Turm hintergehen?

Pan versetzt Argus mit seiner Flöte und deren Musik in magischen Schlaf. Ein Teil seiner Augen schläft. In den wachen treten Tränen der Rührung hervor. Argus kann nicht mehr sehen. Panoptes ist blind.

Kampf zwischen Extremen. Pan mit der Flöte, mit allen Tönen also, der Gesamtheit der Klänge gegen die Gesamtheit der Blicke. Die Augen lassen sich schließen, die Ohren nicht. „Gehör gegen Gesichtssinn oder Ohr gegen Auge, eine Gesamtheit gegen die andere, Arsenal um Arsenal, die Summe der Schallwellen hält gegen die Summe der Evidenzen ... Der Klang siegt über den Blick, wenn er ihn verzaubert“²³.

Panflöte

Es geht um die Gesamtheit der Töne, der Klänge, der Geräusche. Daher der Name Pan. Die Töne der Flöte erreichen das Ohr, das sich – wie gesagt – ihnen nicht verschließen kann. Sie gehen somit unter die Haut, berühren und rühren, haben ihre Wirkung. Der Mythos erzählt es. Der Streit scheint entschieden. Der Mensch ist ganz Ohr jetzt, ist akustisch empfangendes Wesen. Man spricht dem Ohr den Primat der Wahrnehmung zu.

Die Geschichte dieses Konfliktes reicht von diesem Mythos her bis in unsere Tage. Mit Argus und Pan haben sich jeweils andere kulturelle und besonders religiöse, theologische Präferenzen verbunden. Israels Kultur war eine des Hörens. Auch die der frühen Griechen, bevor es etwa im fünften vorchristlichen Jahrhundert zu einem Primat des Sehens kam. Heraklit und Platon wären besonders zu nennen. Jakob Taubes hatte darum Hellas das „Auge der Welt“ und Israel das „Gehör der Welt“ genannt.²⁴

In der Renaissance tritt mit der Zentralperspektive das Auge wieder in den Mittelpunkt der Welt. Argus hat nun wieder alles im Blick und im Griff. Albrecht Dürer denkt so. Wie sollte es auch anders sein! Ihm ist der „alleredelste Sinn des Menschen ... das Sehen“. Auch für Goethe ist das Gesicht des Menschen der „edelste Sinn“²⁵. Luther und die Reformatoren dagegen haben, wie gesagt, in biblischer Tradition den Visualprimat aus vielerlei Gründen bezweifelt. Die Gegenreformation hat als Antwort darauf das Auge wieder entdeckt, der Theologie des Kreuzes die Theologie der triumphierenden Kirche augenfällig entgegen gesetzt. In Abwandlung an Taubes könnte man den Katholizismus das Auge der Kirche und den Protestantismus das Gehör der Kirche bezeichnen. Das gilt – mit derzeit zu

²² Ovid, *Metamorphosen* I, 626f.

²³ Serres (1993) 53 u. 55.

²⁴ zitiert bei: Welsch (1996) 245.

²⁵ zitiert bei: Preuß (1931) 134.

fließen beginnenden Rändern – im Wesentlichen bis heute, auch wenn man hier Gegenläufiges erkennen kann. Die römische Kirche bemüht sich derzeit weit mehr um die Neue Musik als die Kirchen des Protestantismus, in denen die Musik doch ihrer Geschichte wegen eigentlich zuhause wäre. Die protestantischen Kirchen beginnen, sich mehr und mehr um die Bildende Kunst nun zu mühen.

Aber hören wir noch ein wenig der Panflöte zu, ganz und gar Ohr jetzt, denn Pan hat ja schließlich den Argus besiegt.

Ohr-Empfängnis



Würzburg, Marienkapelle

Am Nordportal der Marienkapelle in Würzburg findet sich ein Tympanon mit dem Bild von der Verkündigung Mariens. Alle wesentlichen Elemente der Darstellung derselben finden sich hier: Gott Vater in der Mandorla; der Verkündigungengel, der wie üblich von links kommt; die Engel, die den Vorhang halten und öffnen, das Geheimnis der Menschwerdung enthüllen. Offenbarung findet statt. Sieht man genauer hin, wird man wahrnehmen, wie dieses Wunder der Menschwerdung Gottes geschieht: „Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Manne weiß?“ (Lk 1,34). Es ist eine Ohren-Empfängnis. Wir sehen, was nicht zu sehen ist, was durch Hören, exklusiv allein durch dieses geschieht. „Ich bin des Herren Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast“ (Lk 1,38). Das gesprochene göttliche Wort wirkt das Wunder im Menschen, der das Wort hört. „So kommt der Glaube aus der Predigt“, wörtlich: aus dem Hören (Röm 10,17).

Der Weg des göttlichen Wortes ist dargestellt, vom Mund Gottes zum Ohr der Maria. Darauf – wie auf einer Rutschbahn kopfüber, die Hände und Arme nach vorne gestreckt – das Jesuskind, das auf diese hörende Weise ins Ohr der Maria gerät, in ihr dort auf wunderbare Weise empfangen wird. Gottes Wunder von der Schöpfung der Welt an sind Sprech-, Sprach- und Hörwunder. Nur so ereignen sie sich. Sehen kann man sie nur, wenn sie geschehen sind. Und auch dazu bedürfen sie der interpretatorischen, deutenden Worte. Ohne sie blieben die Augen einfältig, wenn nicht gar blind.

Organa Christiani hominis

Er war kein Bilderfeind, schon gar kein Bilderstürmer: Luther. Er sah es gern, wenn seine Bibel illustriert war, schätzte die Bildenden Künste, den Freund Lukas Cranach besonders. Und doch: „Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia.“²⁶ Das Christentum ist für Luther zuerst und vor allem eine hörende Religion. Die göttliche Botschaft ist eine gesprochene, eine des Singens und Sagens.²⁷ Dazu braucht es die Ohren, denn die Augen lassen sich täuschen, verirren sich im Dschungel der nicht eindeutigen Bilder. Das weiß man schon längst aus den Libri Carolini, wo ein und dieselbe Frauengestalt, je nach Interpretation, die Venus oder die Maria sein konnte, anbetungswürdig oder zu verabscheuen war. Das distanzierte, aber auch dem oberflächlichen Affekt sich hingebende Auge, erkennt nicht eindeutig, bleibt in seiner Wahrnehmung polymorph und polyvalent. Es „wandert“ mit seinem Augenpunkt, wie Paul Klee es beschrieb, findet – außer man zwingt es durch die Zentralperspektive – nicht den rechten, den eindeutig deutenden Bezugspunkt. So verführen uns die Augen eher, als dass sie uns zu Christus führen. Darum „solae aures sunt organa Christiani hominis, quia non ex ullius membri operibus, sed de fide iustificatur et Christianus iudicatur.“²⁸ Also: Aus gutem Grund ist für Luther und die Wittenberger Reformatoren das Hören das vornehmste Werk eines Christen. Die justificatio impii, die Rechtfertigung der Sünder [Anm. d. Red.], hängt daran, das Heil der Menschen überhaupt. Denn der Glaube kommt aus dem Hören, nicht aus dem Sehen.

²⁶ „Die Wunder des Sehens sind viel geringer als die des Hörens“ [Anm. d. Red.], zitiert bei: Preuß (1931) 134.

²⁷ vgl. Evangelisches Gesangbuch, Nr. 24,1 „davon ich singen und sagen will“.

²⁸ „Allein die Ohren sind das Werkzeug eines Christenmenschen, weil der Christ nicht durch die Werke eines anderen Körperteiles, sondern aus dem Glauben gerechtfertigt und gerichtet wird“ [Anm. d. Red.], zitiert bei Preuß (1931) 132.

Orpheus

Michel Serres macht auch auf diesen Gott und den mit ihm verbundenen Mythos aufmerksam. Mit der von ihm geschaffenen neuen Leier wird die Musik die Summe aller Künste:

„Die Musik, die von allen Künsten herkommt, kann nicht als eine unter den Künsten gelten; sie ist die Summe aller Künste. Keine Kunst kann erfolgreich sein, wenn sie keine Musik hat; die Musik behütet sie alle und schenkt ihnen das Dasein. Sie selbst ist nur eine Ansammlung von Noten, ein plattes Kalkül, wenn sie keine Musik hat. Die Poesie geht zu Fuß oder schlimmer: auf Knien, ohne die Musik. Die Architektur ist nur ein Steinhauken, die Statue nur Material, die Prosa nur Lärm; und die Redekunst fällt zurück in Unsinn und Langeweile, wenn ihr der Rhythmus und das Auf und Ab der Betonungen fehlen.

Orpheus hat es verstanden. Als Apoll ihm die alte siebensaitige Leier anbietet, bleibt die Musik noch eine Kunst unter anderen Künsten, eine Muse unter den neun Schwestern. Orpheus gibt der neuen Leier neun Seiten, jede schwingt für eine der Schwestern. Von nun an umfasst die Musik das Instrument, wird die erste unter den Künsten, weil sie alles in sich vereint. Garbe, Bündel, Gewebe der Saiten, Musen, Künste, Grundtafel, auf der sie sich miteinander verknüpfen und verbinden.“²⁹

Kierkegaard projiziert diese Summe nach vorn, wendet sie eschatologisch: „Alles endet mit Gehör – die Regeln der Grammatik enden mit Gehör – die Gebote des Gesetzes mit Gehör – der Generalbass mit Gehör – das System der Philosophie mit Gehör –, deshalb wird auch das andere Leben als lauter Musik dargestellt, als eine große Harmonie, – möchte doch meines Lebens Dissonanz sich bald darin auflösen.“³⁰

Nach-Spiel

Das Schachspiel ist noch nicht zu Ende. Es gibt noch ein Nach-Spiel. Hera gibt nicht ganz auf. Sie häutet den toten Argus und streift seine Haut über das Federkleid ihres Lieblingsvogels, den Pfau. So die eine Version. Die andere ist, sie habe den toten Argus zu neuem Leben erweckt, verwandelt in einen Pfau. Eine Metamorphose der allsehenden, totipotenten Augen in nur noch schöne, seidig glänzende, aber tote Augen, Zierart wie der radschlagende Vogel selbst, der nur falsch und blechern trompeten kann, hilfloser Nachhall der Flöte des Pan und der Leier des Orpheus.

Pfau

Argus Panoptes ist wiedererweckt. Er hat jetzt seidig leuchtende Augen. Sie sollen glänzen, auch wenn sie nicht sehen. Sie sollen nur so erscheinen, als ob ... Schöner Schein Kunst. Könnten diese Augen, könnte diese Schein-Kunst vielleicht durchs Hören wieder geheilt werden? Könnte der tötende Pan nicht wie Orpheus derart ins Totenreich steigen und – ohne sich umzudrehen jedoch – den Augen des Pfaus die Sehkraft wieder verleihen? Könnten sie – neu erstanden – statt zu bewachen und zu bespitzeln Räume der Möglichkeit schaffen, Freiräume des Lebens, so dass aus dem radschlagenden Zierrat der Paradiesesvogel wird?

Pan und Panoptes – Die Alles-Hörer und Alles-Seher

Beinah naiv, so zu fragen. Die Überwachungskameras sind allüberall, kaum ein Winkel, der ihnen entgeht. Terror-Prävention organisiert dies und macht es zur alltäglichen Gewohnheit. Panoptes verspricht Sicherheit. Pan bekämpft diesen Alles-Seher nicht länger. Es

²⁹ Serres (1993) 161f.

³⁰ Kierkegaard (1962) 54.

findet Verbrüderung statt. Pan, der Alles-Hörer teilt sich die zu überwachende Welt mit ihm. „Lauschangriff“ ist ein zu martialisches Wort, zu laut für dieses leise, unhörbare Unternehmen, alles zu hören. Digitalisierung und UMTS, Satelliten haben das verräterische Knacken beseitigt. Sprich, damit ich dich sehe! Lass dich sehen, damit ich dich höre! Durchschaute und ausgehörte, ausgetauschte Welt.

„und brähe nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.“³¹

Rilkes Torso Apollos: Das ist der in die Kunst erweckte Panoptes. Sie ist zum Panoptes nun selber geworden, „denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht“. Die ganze Figur des Apollon, das ganze Kunstwerk: nur Augen oder er, ein einziges allsehendes Auge. So werden wir nun angeblickt, angesehen und vielleicht durchschaut. Denn diese Blicke treffen uns, verwandeln uns. So angesehen gehen wir nicht weg, wie wir gekommen waren: „Du musst dein Leben ändern“. Aber, es ist nun nicht mehr ein bannendes, bindendes, Freiheit beraubendes Sehen. Es ist ein befreiendes, loslassendes. Pan muss den Argus nicht mehr töten. Die Distanz und Freiheit schaffende Macht des Sehens wird damit zur Frage an den Pan, wird zur Frage an seine Musik: Soll sie weiterhin so verzaubernd und bezaubernd wirken, so verführen, so unmittelbar sein, also so durch ihre Affekte in den Bann schlagen und die Sinne benebeln, dass dem Argus immerfort die Augen übergehen, dass er dadurch eingeschläfert wird? Oder ist jetzt nicht – spiegelbildlich – auch eine andere Musik gemeint, ein anderes Hören? Bedingen sich nicht Klang-Farbe und Farb-Klang gegenseitig, damit wir richtig hören und sehen, also wahr-nehmen können?

Braucht das sehende Auge nicht das wahrnehmende Ohr, um zu verstehen, was es sieht, also das deutende Wort? Braucht das aktive Sehen nicht die Erfahrung der „Passivität“ des Ohres, das etwas auf sich zukommen lässt, in sich aufnimmt, um – theologisch gesprochen – die Erfahrung *sola gratia* zu machen und nicht der Augen-Gefahr eines *ex opere operato* zu erliegen, weil der Glaube „ein Nichtzweifeln (ist) an dem, was man nicht sieht [Hebr 11,1] und weil die selig sind, die nicht sehen und doch glauben“ (Joh 20,29)? Aber braucht das Ohr seinerseits nicht auch wiederum die „mitfolgenden Zeichen“ (Mk 16,20), damit es mit Hilfe des Auges die Gleichnisse des Himmelreiches sehen kann, die das Gehörte visuell „begründen“? Werden wir im Reich Gottes nicht beides vermögen, beider Organe bedürfen, wenn wir „von Angesicht zu Angesicht“ (1 Kor 13,12) sehen und die mit „großer Stimme“ (Offb 5,12) gesprochene und gesungene Doxologie hören und selber mitsingen wollen: „Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelzungen“? Wird dann der Streit zwischen Argus und Pan nicht endgültig beendet und die Synästhesie eine vollkommene sein?

Deutlich wird jetzt, wenn wir Hören und Sehen so verstehen und so durch die Musik und bildende Kunst an uns geschehen lassen, dass wir als Rezipienten der Kunst nicht bloß Ohr oder Auge sein können. Denn wir sind immer beides zusammen (samt den anderen Sinnen). Denn nicht die Augen sehen, nicht die Ohren hören, sondern ich sehe, ich höre. Und in diesem Ich sind alle Sinne immer zusammen, auch wenn einer von ihnen zeitweilig den Primat des Aufmerkens, des Wahrnehmens zu übernehmen hat. Einstweilen also ist der Streit zwischen Argus und Pan nötig. Er macht uns die sinnenspezifische Differenz deutlich, das je Eigene im Hören und im Sehen, das je Eigene der Musik und der bildenden Kunst. Diese „Differenz von Augenwelt und Ohrenwelt (aber) kann nur erfahren werden,

³¹ Rilke (1996) 513.

wenn beide Welten autonom erscheinen³². Durch diese Differenz erfahren wir auch etwas über unsere widersprüchliche Wirklichkeit. Erfahren wir je eigene und besondere Weltauslegungen und -deutungen. Man darf sie nur nicht dogmatisieren. Es kämen nur „umgekehrte Krüppel“³³ heraus. Man kann die Musik nicht „ins Gehege akustischer Phänomene“³⁴, die bildende Kunst nicht ins Gehege optischer Phänomene einsperren. Es käme in der Kunst nur darauf an, Dialoge zu führen und zu inszenieren, statt für solche umgekehrte Einseitigkeiten zu streiten. Es kann also jetzt nicht um einen Primat des Hörens, um den endgültigen Sieg des Pan über Panoptes gehen, sondern eigentlich nur um eine „Gegensteuerung gegen die konventionelle Hypertrophie des Sehens“³⁵. Es käme bei diesem Streit vielmehr darauf an, die Besonderheiten und Differenzen von Sehen und Hören fruchtbar zu machen und dafür zu sorgen, dass „die gesamte Sphäre unserer Sinnlichkeit, die unvergleichlich viel reicher ist als die so genannten fünf Sinne, unter der Führung des Auges oder unter der Führung des Ohres zusammenfließt und ihre Sensibilität entfaltet.“³⁶

Das kann man an der gegenwärtigen Entwicklung der Musik, an neuen Formen ihrer Inszenierung, an ihrer Grenzüberschreitung zu den anderen Künsten hin, zu Tanz, Film, Theater beobachten, eine Entwicklung, die auch das Hören wesentlich beeinflussen und verändern wird. Gilt bis heute die romantische Vorstellung von der Musik als „abgesonderte Welt für sich selbst“, wie Wilhelm Heinrich Wackenroder sie beschreibt, eine Welt, die sich dazu die entsprechenden Konzertformen und dazu die entsprechende Architektur geschaffen hat, um still zu sitzen und zuzuhören, so werden heute da und dort neue Aufführungsformen entwickelt und dazu auch eine entsprechende Musik komponiert, welche Konzerte als Ereignis inszenieren. Hierbei spielt die Präsenz eine bedeutende Rolle. Darunter versteht man die Materialität und den Ereignischarakter der Dinge der Welt, die Körperlichkeit der Akteure, den Vollzug der Handlungen und der Rituale.³⁷ Dabei spielt besonders auch das Hervortreten, das Vor-Führen, das Pro-duzieren eine wichtige Rolle. Das bedeutet für das Hören, dass nicht mehr das „hermeneutische Hören als Verstehen einer quasi diskursiv strukturierten Klangrede gefragt ist“, also nicht länger mehr nur das „strukturelle Hören“ (Theodor W. Adorno) oder das „spekulative Ohr“ (S. Kierkegaard), sondern „ein Hören bzw. ein Wahrnehmen, das auf das Erleben eines Ereignisses im Hier und Jetzt zielt“³⁸. Das Hören richtet sich nicht mehr ausschließlich auf den Gehalt der Musik, sondern auch auf ihre sinnliche Präsenz. Es wird gleichsam körperlich. Der Komponist Wolfgang Rihm z. B. versteht seine Musik im Sinne dieser Körperlichkeit. Zu diesem körperlichen Hören kommt die visuelle Erfahrung hinzu, das Erleben von Raum und Licht, also der Präsenz eines Raumes und der Erfahrung der eigenen körperlichen Präsenz in diesem Raum, die von diesem beeinflusst und geprägt wird. Darum wohl geht man immer noch gern in einen Konzertsaal oder eine Kirche statt nur die störungsfreie CD über perfekte Wiedergabegeräte zu hören. Denn es geht dort nicht nur um den „besseren Klang“, sondern eben auch um diese Erfahrung musikalischer Präsenz, zu welcher auch die Aura gehört, von

³² Zender (1991) 125.

³³ Nietzsche (1980) 178. Nietzsche nennt Menschen, denen es an Allem fehlt, außer dass sie Eins zuviel haben, „umgekehrte Krüppel“, wenn sie z. B. aus einem großen Auge oder einem gigantischen Ohr bestehen.

³⁴ Picht (1986) 471.

³⁵ Welsch (1996) 252.

³⁶ Picht (1986) 386.

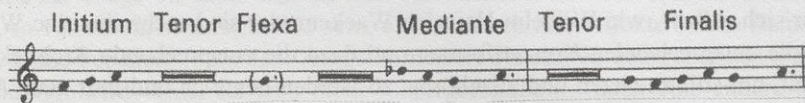
³⁷ siehe: Rebstock (2009) 14ff.

³⁸ Ebd. 16

der ich bereits im Anschluss an Helmut Lachenmann sprach. Sind unsere Kirchen nicht solche Präsenz- und auratischen Orte, die Gottesdienste zumal?³⁹

Pausa in mediatione
oder: *Die Anwesenheit Gottes*

Kommen wir darum wieder an den Anfang meines Referates, zur Stille, zurück, welche ja die besondere Präsenz und Aura unserer Kirchen und ihrer Musik ausmacht! Dass Stille in die Musik eintritt, ein Singen des Nicht-Singens, eine bewegte Ruhe, welche bewusst macht, dass Klang aus der Stille kommt und zu ihr hinführt und beide sich gegenseitig bedingen, das eine im anderen da ist, wusste man schon in den frühen Kirchen und Klöstern. Man weiß es, seit man Psalmen singt, sie nicht nur als inzwischen verstummten Psalter liest, seit man aus der Buntheit dieses Fünf-Sinnenbuches⁴⁰ die „Monochromie“⁴¹ eines Sinnbuchs machte. Welchen Psalmton, welchen Modus man auch immer singen mag mit einer Psalmodie, man findet dabei immer den gleichbleibenden Verlauf, das gleichbleibende zweigliedrige Spannungsgefüge von Initium, dem Tenor (oder Tuba) zur Mediante, von da wieder zum Tenor und zur Finalis.



Dort angelangt „entsteht wieder Ruhe, Ruhe als reine Negation des Klangs. Erstaunlicherweise ist dies aber nicht die einzige Ruhe. Vielmehr tritt eine zweite Ruhe in der Mitte des Psalmverses ein, auf dem höchsten Punkt des Spannungsbogens der Periode, nicht beruhigte Ruhe, sondern gespannte. Dieser Punkt ist der charakteristische Kern der einfachen Psalmodie. Er ist eine Generalpause zwischen zwei Halbversen. Die Generalpause ist aber nicht reines oder leeres, sondern präzis definiertes Nichts“⁴². Die Pause spielt, wie der Komponist Wolfgang Rihm schreibt, „ja in der Musik nicht nur eine Rolle als leerer Zeitraum, tonlose Luft, wo einfach keine Musik stattfindet, sondern eine Pause ist geprägt durch das, was vorher war, und das, was nachher kommt. Stockhausen verwendet den Begriff der ‚gefärbten Pause‘“⁴³.

Die Pause inmitten des Psalmverses nennt man die *pausa in mediatione*. „So zwischen zwei Halbverse gestellt und nicht logischerweise, wie zu erwarten wäre, ans Ende eines ganzen, erhält diese Pause ein eigenes Gewicht und besondere Bedeutung. Sie ist nicht nur Negation des Klangs, nicht nur ‚gefärbt‘, sondern bewusste Negation, also kein ‚dumpfes‘, sondern ein höchst beredtes Schweigen“⁴⁴. Damit ist sie „das Ereignis des unnennbaren Namens Gottes als Klang, sobald das menschliche Ohr durch Setzung wie Negation hindurch die Unhörbarkeit dessen zu hören beginnt, der über den Lobgesängen thront“⁴⁵.

³⁹ Siehe Röhrling (1998) 38ff.

⁴⁰ Dies kommt in Luthers „Vorrede auff den Psalter“, Luther-Bibel von 1534, besonders zum Ausdruck. Vgl. auch hierzu die Auslegung von Bader (1996) 165ff.

⁴¹ Bader (1996) 169.

⁴² Ebd. 224.

⁴³ Rihm (1997) 31.

⁴⁴ Bader (1996) 225.

⁴⁵ Bader (1996) 253.

Singen

„Lobgesänge“. Sie brechen hervor, wenn wir ins Staunen geraten, wenn wir uns wundern, wenn etwas uns die Sprache verschlägt und wir nach einem adäquaten Ausdruck dafür suchen. Wenn wir also am Rande unserer Möglichkeiten sind. Dann tut sich das Wunder der menschlichen Stimme auf. Wir beginnen zu singen, wenn wir es nicht ganz und gar verlernt haben, uns so zu artikulieren, einen aus uns heraus drängenden Laut von uns zu geben vermögen, wie gelungen oder misslungen dieser auch sei. Da wird der ganze Leib zu einem Instrument. Wird ganz Ohr und Auge und Hand, Nase und Mund. Ein einzig tönender Leib. Wer in einem Chor singt, weiß das ebenso, wie einer, der es in der Badewanne tut oder inmitten der Fangemeinde eines Stadions. Das Ende der Sprache ist der Anfang der Musik. Das Ende des Nachdenkens über Gott, das Ende der theologischen Dogmatik, ist der Anfang der Doxologie, der Lobpreisung Gottes. Darum werden die Erlösten, die Gott von Angesicht zu Angesicht sehen, singende Menschen sein, und Gott wird sie hören. Darum haben Menschen schon immer dieser Ekstase ihrer Freude solchen Ausdruck gegeben. Sie haben daraus sogar eine hoch artifizielle Kunst gemacht. Die strengen und herben Klänge der Gregorianik wucherten aus zu Melismen, zu gotischem Rankenwerk hinauf ins Gewölbe der Dome, ins Gewölbe des Himmels. Musikalische Gebinde, die den Singenden fast den Atem verschlugen, sie an die Grenze ihrer stimmlichen Möglichkeiten brachten und es bis heute noch tun. Mit Recht nannte und nennt man so etwas Jubilus. Selbst ein Sonntag hat diesen Namen, um am darauf folgenden des Kirchenjahres diesen Jubel als Aufforderung zum Singen, als „Kantate“ an alle in der Gemeinde auffordernd weiterzugeben, woraus sogar eine eigene Musikgattung wurde. Man höre nur die Gesänge der Hildegard von Bingen, die sich in Auszierungen nicht genug tun konnte, um das „O quam mirabilis“, das „O wie wunderbar“ zum Ausdruck zu bringen!

So wunderbar und unermesslich war dieses Staunen und Wundern für sie, dass sogar die lateinische Sprache bei diesem Singen ekstatisch wurde, zu „verrückten, nur ihr und ihren Schwestern verstehbaren Lauten und Worten wurde: Orzchis, caledemia loifolum, crizanta, chorzta.

Eine melismatisch-doxologische Spur, die sich durch die Geschichte der Musik zieht und oft als bloß artistische Koloratur verkannt wurde, als virtuose Ausschmückung des Gesangs, um die Könnerschaft einer Sängerin, eines Sängers unter Beweis zu stellen und entsprechende Eitelkeiten zu befriedigen. So hat man z. B. lange nicht verstanden, dass es sich beim „et incarnatus“ in Mozarts c-moll-Messe (KV 427), der unvollendeten, nicht um eine unpassende Imitation und Übertragung einer Bravourarie aus einer seiner Opern handelt, sondern eben um einen solchen Jubilus angesichts der unglaublichen Botschaft von der Menschwerdung Gottes, die eigentlich alles Begreifen übersteigt und sich darum einer solchen, höchst artifiziellen Artikulation bedient. Zweimal exponiert Mozart hier den Credoatz: „Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine et homo factus est“, um dann jeweils das „homo factus est“ so artifiziell aussingen zu lassen, dreimal in der ersten Exposition des Glaubenssatzes, viermal in der zweiten, wobei dieser Jubilus sich steigert, in Takt 132ff zu einem atemberaubenden Gesang ausholt, der sogar an die Grenzen der sängerschen Möglichkeiten seiner Frau Konstanze⁴⁶ ging.

⁴⁶ die bei der Uraufführung am 26. Oktober 1783, bei der „offenbar nur die Sätze Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus“ musiziert wurden, „Schwierigkeiten mit der Höhe ihrer Partie“ hatte (Leopold [2005] 202).

Aber immer wird nur dieses „factus“ so gesungen, das Wunder der Menschwerdung unterstreichend. Gleichzeitig werden damit – auf Mozarts gesamtes Werk theologisch geblickt – die Menschen selbst als solche Wunder bestaunt. Durch die Inkarnation Gottes ins menschliche Fleisch werden sie ihres Menschseins und ihrer Gottesebenbildlichkeit noch einmal unter der Perspektive ihrer Erlösung gewiss. Die divina comedia musicale ist für Mozart immer zugleich eine höchst humane. Denn: „Im Singen äußert sich Verlassenheit und Jubel, Klage, Bitte und Dank, voller Erwartung, dass menschliches Schreien in der Weite des Kosmos nicht ungehört bleibt. Im Singen rufen die Kinder Gottes nach der Gegenwart ihres Heils.“⁴⁷

So wird im Singen das Ohr zum Mund, zum Atem des Lebens. In den Tönen der Musik wird der ruach Gottes, der Geist, der über dem Tohuwabohu vor der Gestaltwerdung der Erde schwebt, zur Lebensgestalt der Welt und der Menschen, zum immer wieder lebendig und neu⁴⁸ machenden Geist, der alle Sinne ergreift und umgreift und uns Menschen unsere lebendige Leiblichkeit bewusst macht. So macht uns das Singen wie das laute Lesen (Sehen) ganz körperlich, braucht den Atem und Stimme, die ganze Person „mit Haut und Haaren“.

Darum dichtet Johan Walter, Luthers Musikerfreund, (1538) Luthers Lied auf die Frau Musica zu einem großen Loblied auf die Musik und auf das Singen hin aus:

**Die Musie mit Gott ewig bleibt
Die andern künst sie all vertreibt/
Im Himmel nach dem Jüngsten tag/
Wird sie erst gehn inn rechter wag/
Izt hat man hülffen nür daruon
Dort wird der kern recht auffgethan
Im himel gar man nicht bedarff
Der künst Grammatic Logic scharff/
Geometrij / Astronomen
Rein medicin / juristieren /
Philosophen / Rethorica
Allein die schöne Musica/**

Die Audition seiner großen Harmonie ist nicht nur, dass – wie bei Kierkegaard – des Lebens Disharmonien sich darin auflösen, sondern dass wir Menschen mit unserem „geistlichen Leib“ (1 Kor 15,44) selber produzierende Teile dieser Harmonie sind und endgültig sein werden:

⁴⁷ Josuttis (1991) 204.

⁴⁸ Vgl. Psalm 104,30: „Du sendest aus deinen Odem, so werden sie geschaffen, und du machst neu die Gestalt der Erde.“

Do werdens all Cantores sein
 Gebrauchen dieser kunst allein/
 Sie werden all mit rhum vnd preis
 Gott loben hoch mit ganzem fleis/
 Vnd dancken seiner grossen gnad
 Die er durch Christ erzeiget hat/
 Sie singen all ein liedlein new/
 Von Gottes lieb vnd hoher threw/
 Solchs singen ewig nicht vorgeht
 Wie inn Apocalipsi steht/
 Gott helff vns allen auch dohin
 Das wir bey Gott inn einem sin/
 Vnd allen auserwelten gleich
 Singen mit freud inn Gottes reich/
 Lob /chr/weisheit/vnd grosser danck
 Preis/vnd krafft sey von anfang/
 Zimmer vnd ewigklich gethan
 Drumb laß vns auch nu heben an/
 Vnd Gott den herrn mit grossem schall/
 Vnd seinen namen loben all/

Amen

Johan Walter: Lob und Preis der löblichen Kunst Musica

Literatur

- Adorno, Theodor W., 1973: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Gesammelte Schriften 14).
- Adorno, Theodor W., 1976: *Der getreue Korrepetitor*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Gesammelte Schriften 15).
- Bader, Günter, 1996: *Psalterium affectuum palaestra. Prolegomena zu einer Theologie des Psalters*. Tübingen: Mohr (Hermeneutische Untersuchungen zur Theologie 33).
- Blankenburg, Walter, 1972: Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers „Encomion musices“. In: *Lutherjahrbuch* 39 (1972) 80–104.
- Cage, John, 1995: *Silence*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ernst Jandl. Frankfurt: Suhrkamp.
- Josuttis, Manfred, 1991: *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*. Gütersloh: Kaiser.

- Kierkegaard, Sören, 1962: *Die Tagebücher*. 1. Bd. Regensburg: Diederichs (Gesammelte Werke).
- Lachenmann, Helmut, 1996: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Leopold, Silke (Hrsg.), 2005: *Mozart-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter [u. a.].
- Nietzsche, Friedrich, 1980: *Also sprach Zarathustra*. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 4. München: Dtv.
- Ovid, *Metamorphosen* [Übers. von Erich Rösch]. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1997.
- Picht, Georg, 1986: *Kunst und Mythos*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Preuß, Hans, 1931: *Martin Luther der Künstler*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Rebstock, Matthias, 2009: Erlebnis Musikhören. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 04/2009, 14–17.
- Rihm, Wolfgang, 1997: *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche*. Bd. 1. Hrsg. von Ulrich Mosch. Winterthur: Amadeus [u. a.] (Veröffentlichung der Paul-Sacher-Stiftung 6).
- Rilke, Rainer Maria, 1996: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Manfred Engel [u. a.]. Bd. 1: Gedichte 1895–1910. Frankfurt: Insel-Verl.
- Röhrling, Klaus, 1998: „Vernunft und alle Sinne“. Plädoyer für eine Liturgie der Gemeinde und Gemische. In: Schweizerische St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche (Hrsg.), *Kunst und Kirche. Symposium '97 der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft vom 28. bis 31. August in Kappel am Albis*. Basel: Friedrich Reinhardt Verlag.
- Schöning, Klaus, 1994: Sound Mind Sound. Klangreise zur akustischen Kunst. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Welt auf tönernen Füßen. Die Töne und das Hören*. Göttingen: Steidl (Schriftenreihe Forum 2) 64–78.
- Serres, Michel, 1993: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemeinde und der Gemische*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang, 1996: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart: Reclam.
- Zenck, Martin, 1994: Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. In: *MusikTexte. Zeitschrift für Neue Musik* 55 (1994) 15–21.
- Zender, Hans, 1991: *Happy New Ears. Das Abenteuer, Musik zu hören*. Freiburg: Herder.