

Daniel Glaus

## **Mystische Koinzidenzen, kritische Interventionen**

*Dietrich Korsch*

### ***1. Die Schlüsselerfahrung: Kunst als Koinzidenz von Natur und Kultur***

Das biographisch orientierte Interview vom 10. April 2019, geführt von Stefan Berg mit Daniel Glaus, bringt gleich zu Anfang den Anfang zur Sprache. Auf die Frage *Wie ist es gekommen, dass du Komponist geworden bist?* antwortet Glaus mit der Erinnerung an eine Faszination:

*so war ich sehr fasziniert vom Klang, von Klängen, von Geräuschen und so weiter und dann auch vom Notieren, dass man Töne schreiben kann mit Noten wie Buchstaben.*

Beeindruckend war, so muss man das interpretieren, nicht nur das Vorhandensein von Klängen, überraschender noch die Erfahrung, diesen Widerfahrnissen nicht einfach ausgeliefert zu sein, sondern sie in einem Symbolsystem, der Notation, so festhalten zu können, dass sie wiederholbar werden. Auf eigentümliche Weise durchdringen sich das, was auf ihn als Hörenden zukommt, und das, was er als Schreibender tun kann: beides zielt auf dasselbe, ohne dass es ein Hervorbringendes und ein Hervorgebrachtes geben kann. Es handelt sich um eine Koinzidenz des Verschiedenen, das in der und als Kunst erscheint. Die symbolisch-kulturelle Dimension und das akustisch-natürliche Phänomen stimmen zusammen und ergreifen in dieser Einheit den Geist des beteiligten Menschen, der sich daraufhin erfreut wundert,

*dass man das dann lesen kann und spielen kann, dass da eine Interaktion stattfinden kann.*

Diese Struktur ist es, die erinnerten Erfahrungen aus der Jugendzeit eingeschrieben ist, auch wenn sie erst später so formuliert werden kann. Sie haben mit expliziten Naturlauten im Wald zu tun, die gedeutet werden:

*es gibt schon so Erlebnisse, da war ich dann bereits ein bisschen älter, vielleicht neun oder zehn, wo ich im Wald lag unter den Bäumen und ihren Geräuschen, dem Wind zuhörte und dachte, das sei eine Sinfonie, eine Wind-Sinfonie.*

Die Erfahrungen kommen zwar von sich aus, die auslösenden Ereignisse freilich können aus eigenem Impuls gesucht werden:

*ich war immer sehr früh unterwegs, also ich habe mir gewissermaßen die Freiheit genommen, um drei oder vier aufzustehen und dann in den Wald zu gehen*

Dabei stehen die Deutungskategorien bereit, sind also schon als kulturell verfügbar bewusst geworden:

*dann habe ich Situationen, Landschaftssituationen, sozusagen wie eine Arena gefunden, wo ich mir vorgestellt habe, da sei ein Orchester.*

Situationen, in denen er sich vorstellt,

*wie das klingt, wenn ich hier jetzt mit einem Orchester spiele. Also quasi auch als Dirigent: ich dirigierte das imaginäre Orchester in der Landschaft und habe gehört, wie das klingt.*

Das Klangerlebnis der Natur wird gewissermaßen aufgestuft: eine Sinfonie ist zu hören, ein Orchester bringt sie zum Klingen, der Ort ist eine Arena, in der man Publikum vermuten darf, und der, der diese Erfahrung macht, wird selbst mit hervorbringend aktiv als Dirigent. Das schafft ihm Freiheit, Freiheit der Produktion, aber bindet ihn im selben Moment in das Geschehen des Ganzen ein, das er ja nicht hervorgebracht hat. Die Entsprechung war da, sie konnte nur bemerkt werden. Sie entzieht sich auch wieder in die Stille – und gerade diese Entgegensetzung und dieser Wechsel machen die musikalische Erfahrung in der Natur aus.

Auf die Frage, ob *Naturklänge quasi so auch der Impuls* für ihn sind, lautet die Antwort:

*Ja. Das war ein Impuls. Dort fand ich dann meine Vorstellungen, meine musikalischen Entsprechungen. Und dann auch ganz wichtig, wenn wir jetzt über die Natur sprechen, waren Erlebnisse mit Stille in den Bergen, zum Beispiel, als wir auf einer Tour um eine Felsnase herumgekommen waren in ein Hochtal. Und plötzlich war es einfach still. Es erfasste uns eine fast körperhafte, spürbare Stille.*

Zugleich dehnt sich die kulturelle Manifestation des Klangs völlig sachgemäß in die soziale Dimension aus; im Orchester braucht es die Interaktion der Musiker, der Dirigent leitet die Aufführung, mit Zuhörern ist zu rechnen. Die kulturelle Verdichtung von Klang zu Musik und der Umgang mit dieser Erfahrung sind, unbeschadet des individuellen Charakters derselben, von vornherein sozial konnotiert.

Das zeigt sich auch in der Erinnerung an das Umfeld, in dem diese Erfahrungen ihre Aussagekraft gewannen. Einerseits ist die individuelle Grundlage unverzichtbar:

*Ich war schon sehr früh auch ein auditiver Mensch.*

Andererseits

*ist noch die Tatsache interessant, dass mein Großvater Hauskonzerte durchführte und einen Freundeskreis pflegte mit Komponisten, Musikern, Schriftstellern und anderen bildenden Künstlern,*

und dazu zählten unter anderen die bekannten Schweizer Komponisten Willy Burkhard, Albert Moeschinger und Hans Studer, so dass Glaus sagen kann:

*Irgendwie war das Netz vorhanden, im Weiteren auch mit befreundeten Dirigenten, mit Chören und so weiter.*

Individualität, die sich im kulturellen Netz entfaltet: das ist die Bildungsvoraussetzung für den jungen Daniel Glaus. In diesem Zusammenhang finden die auditiven Erfahrungen der Natur zu ihrer musikalischen Deutung.

Dabei steht seine musikalische Begabung im Kontext anderer künstlerischer Ausrichtungen in der Familie:

*Mein Vater war Fotograf und Schriftsteller, aber auch Galerist, mein Großvater war Kunstmaler.*

Darum musste sich die Konzentration auf die Musik erst einmal Bahn brechen.

*Ich hatte den üblichen Blockflötenunterricht in der Schule und habe die Blockflöte noch an der Musikschule weitergeführt, weil es bei uns finanziell nicht machbar war, große Musikinstrumente zu kaufen, also das Klavier war quasi ein Tabu. Und erst, als ich mir dann selber ein imaginäres „Spinett“ baute,*

*bei einer Kommode eine Karton-Klaviatur bastelte, diese einschob in eine Schubladenspalte und dort zu „spielen“ begann, merkten meine Eltern, dass ein Tasteninstrument für mich doch wahrscheinlich wichtig wäre, und schließlich schenkte uns eine befreundete Pianistin ein Klavier.*

Das Spielen eines Instruments, scheinbar ein traditionelles Moment bürgerlicher Bildung, gerät hier zum Impuls, aktiv nach einem Klavier zu streben, welches Mehrstimmigkeit und Klangvielfalt ermöglicht. Das schlichte homophone Blasinstrument Blockflöte, atemgesteuert, wird durch das polyphone Tasteninstrument Klavier abgelöst. Die Orgel wird später beides, Klangerzeugung durch den Luftstrom und Tastensteuerung, vereinen.

Innerhalb einer auch sonst vorkommenden musikalischen Bildungsgeschichte finden sich so markante Akzente ausgeprägt: der individuelle auditive Charakter, das sozial-kulturelle Deutungsnetz und die Erfahrung der Koinzidenz von Klang als gestalteter und aufführbarer Musik. Das Gewahren dieser Einheit bildet, nach dem Gehalt des Interviews, den sachlichen Kern für die Arbeit des Komponisten Daniel Glaus. Die Formulierung dieser Einheit setzt sprachliche und gedankliche Fähigkeiten der Deutung voraus, ihr Eintreten vollzieht sich aber früher und vorreflexiv. Ihre aktive Gestaltung ist die Komposition.

## **2. „Mystik“ als Modell zur Erörterung der Koinzidenz**

Musik als unverfügbare Koinzidenz von Klang und Form in der Erfahrung: Daniel Glaus bietet selbst eine Interpretationsmatrix für dieses Phänomen an, wenn er – zurückhaltend zuerst, dann deutlicher – den Begriff der Mystik ins Spiel bringt.

Auf die Frage nach der Analogie von Landschaft und Kirche als Räumen, in denen Klang entsteht und vergeht, kommt dieses Wort auf:

*es hat etwas Mystisches.*

Sein Gehalt wird später über eine Erinnerung an Meister Eckhart konkretisiert, und darum darf man den Begriff als Leitfaden zur Deutung des Verhältnisses von Klang und Komposition verwenden. Oftmals wird als „mystisch“ dasjenige charakterisiert, was sich allem Begreifen entzieht oder entziehen soll. So verhält es sich hier nicht. Das zeigt sich deutlich, wenn man die Erörterung des Begriffs im Interview aufteilt in die Besprechung grundsätzlicher Strukturen und deren Vorkommen in ästhetischen Phänomenen.

## 2.1 Der Grundsatz ergibt sich aus einem Zitat von Meister Eckhart:

*Ich bin eigentlich immer am Komponieren, sei dies bei meinen konkreten kompositorischen Übungen oder aber auch nur gedanklich nebenher bei anderen Tätigkeiten. Während der Arbeit an der «Komposition zu Meister Eckhart» stach mich seine Aussage in die Augen, die mich gleichsam aus den Socken haute: "Gott ist ein Nicht-Gott", ohne Form und ohne Raum und ohne Zeit. Wenn ich ihn also „vertonen“ wollte, dann musste ich dies tun ohne Form, ohne Raum und ohne Zeit, also ohne die eigentlichen Parameter der Musik.*

Die Schilderung ist sprechend. Der Komponist ist im Arbeitsprozess begriffen, da kommt ihm ein Wort über den Weg, das auf einmal zusammenfasst, was er bereits tut. „Gott ist ein Nicht-Gott“, darin verdichtet sich das Zitat, das ausführlicher so heißt:

„Du sollst Gott lieben, wie er ist, ein Nicht-Gott, ein Nicht-Geist, eine Nicht-Person, ein Nicht-Bild, mehr noch: wie er ein lauterer, reines, klares Eines ist, abgesondert von aller Zweiheit. Und in diesem Einen sollen wir ewig versinken vom Etwas zum Nichts.“ (Meister Eckhart. *Predigten und Traktate*, hg. von Josef Quint, München 1995, S. 355)

Der Sachgehalt ist klar, und die Verknappung in der Erinnerung ist zutreffend. Bei Gott geht es um das Ganze, Eine. Das kann aber nicht wie ein Endliches gestaltet und gemacht, darüber kann nicht verfügt werden. Es gilt vielmehr, darin zu leben: ohne Form, die ausschließt, ohne Raum, der von etwas erfüllt wird, ohne Zeit, in der eines vom anderen überholt wird. Gemeint ist das, was wir zuvor als Koinzidenz beschrieben haben, nun im umfassenden Sinn verstanden. Alles, was wir tun, bewegt sich aber innerhalb von Form, Raum und Zeit. Es kommt darauf an, widersprüchlich genug, dies so zu tun, dass der Ort, an dem wir es tun, mit präsent wird, das Eine, in dem wir versinken, ganz ohne uns sind und ganz bei uns und bei Gott zugleich. Kunst, Musik sind, in diesem Sinne, in Gott.

Das spiegelt sich in der Tätigkeit des Komponisten Daniel Glaus:

*Ich habe ja dauernd Klang im Kopf. Aber dieser Klang ist nicht geformt in dem Sinn, wie wir es von der Musik gewohnt sind, eher wie in einem Strom, in dem wir uns befinden. Alles ist immer fließend, löst sich unablässig auf und bildet sich wieder neu. Man kann es nicht fassen, weil es sich einem immer wieder entzieht. Als Komponist von geschriebener Musik muss ich es jedoch fassen, packen und in eine Form, in die Zeit und in den Raum bringen. Dieser Akt hat etwas beinahe Brutales: ich breche ein Fragment aus der Ewigkeit.*

Wie sich diese Tätigkeit dann ihrerseits zu dem Ort ihrer Präsenz verhält, lässt sich nicht vollends rational ermessen. Bilder und Andeutungen müssen reichen, und die Sprache ist erkennbar tastend und suchend:

*[dann] habe ich das Gefühl, das ist nicht einfach eine – / dass es irgendetwas ist, vielleicht eine Kraft oder, nein, nicht ein Wesen, das glaube ich eher nicht, ich stelle mir nicht eine Person vor, keine göttliche Person. Aber ich stelle mir etwas vor, was – / Plan ist auch falsch – / ich habe eine Art Gewissheit, dass wir eingebettet sind, eventuell in eine Ordnung – ...*

Auf die Frage des Interviewers *Und wie verhält sich deine Musik und dein Komponieren zu dieser Ordnung, zu diesem Plan?*

lautet die Antwort:

*Das sind dann gewissermaßen Versuche, etwas davon zu nehmen, abzubilden oder zu kristallisieren.*

Mit der Naturerfahrung ist das dadurch verbunden, dass es auch hier, bei dieser mystisch genannten Präsenz, um den Rhythmus von Hervortreten und Verschwinden geht, der als solcher das Leben des Absoluten anzeigt. Dazu stimmt auch die Erinnerung an das Berner Münster, den Ort, an dem Daniel Glaus derzeit tätig ist. Das große Stein-Kunstwerk, der umbaute Raum als Abbild des gefügten Natur-Raums, ist selbst der Erosion, dem Verschwinden unterworfen – und es sind die tätigen Menschen, die Künstler und Handwerker, die sich, durch ihre Interventionen, dem Verfall entgegensetzen, ihm Gestaltungen abgewinnen, die ihn verzögern – und gerade darin darauf verweisen, dass es Werden und Vergehen nur in der Art solcher Gestaltungen gibt. Darum sind sie Zeichen des Absoluten, Gott in der Gestalt von Nicht-Gott – nicht festgelegt, aber auch nicht konturlos.

2.2 Von dieser bewegten Grundstruktur her werden unterschiedliche Phänomene gut verständlich. Zuerst die Orgel als das bevorzugte Instrument des Musikers und Komponisten Daniel Glaus.

*Irgendwann kam ich zur Orgel und fand, das ist das Instrument, das zu mir passt, ich kann da allein sehr viel realisieren; und dann habe ich Räume, Resonanzräume, ich habe ein Instrument in einem Raum.*

Ein Instrument in einem Raum, seinem Raum: Wenn es gut gemacht ist, dann stimmen Instrument und Raum zusammen, die Klänge der Orgel erfüllen ihren Raum, und er ist wie ein Stück Natur, groß und alles umschließend, selbst eine

symbolische Ordnung des Ganzen im Ganzen. Die Orgel in der Kirche: eine Analogie zum Wind in der Natur, wenn man bereits den musikalisch auffasst. Darum kann Glaus auch sagen:

*insofern ist meine Musik immer auch eine Raummusik.*

Raum und Klang, das ist der erste Aspekt. Zeit und Klang, das ist der zweite. Nirgends wird das besser spürbar als in den Mitteilungen, die Glaus zum Projekt eines Requiems<sup>10</sup> für einen Freund macht. Da ist ein Unbekannter, der Künstler Egbert Moehsnang<sup>11</sup>, auf ihn zugekommen, der ihn um die Komposition eines Requiems für seinen Tod gebeten hat. Die Anfrage hat den Komponisten beeindruckt, und nach einigen Gesprächen, in denen sich eine Freundschaft entwickelte, hat er sich an die Arbeit gemacht. Dieses persönliche Requiem wird nach dem Tod des Auftraggebers aufgeführt. Es setzt insofern das Vergehen eines Menschenlebens voraus. Es erklingt dann (auftragsgemäß) einmal und möglicherweise nie wieder. Als Kunstwerk freilich versieht es das Endliche mit dem Schein des Unvergänglichen – und zwar gerade im Gewand der eigenen zeitlichen Vergänglichkeit, des Erklingens und Verklingens. Das ist paradigmatisch für den modernen Komponisten und seine Werke, es hört sich traurig an und ist doch ein Zeichen unvergänglicher Würde:

*In der Regel schreiben wir Stücke, die einmal aufgeführt werden, vielleicht zweimal.*

Nach Raum und Zeit geht es um die Form. Sie ist ja gerade nicht beliebig, auch wenn das anders scheinen mag. Nicht um Freude oder Nicht-Freude geht es im Werk, also um die Erzeugung eines inneren Gleich- oder Mitklangs, sondern um eine Pointierung, die die Akzentuierung des Besonderen im Allgemeinen so vornimmt, dass es Anstoß erregt – und insofern über seine eigene Einzelheit hinausgeht:

*Ich will etwas ganz auf den Punkt bringen, eine Radikalität.*

Die wurzelhafte, zugleich aber auch ins Extreme tendierende Radikalität ist die Entsprechung zur Unerfülltheit des Einzelnen im Ganzen, der Notwendigkeit seines Auftretens und Untergehens und Bleibens im Absoluten.

Dabei ist es jedoch unvermeidlich, auch im Gestus des Radikalen den Zusammenhang des Ganzen nicht verlassen zu können. Die reine Provokation, das

---

<sup>10</sup> «In hora mortis» Neun Versuche über die gregorianische Missa pro Defunctis für Klaviertrio.

<sup>11</sup> Egbert Moehsnang, 1927 – 2017, Schweizer Maler, Kupferstecher, Glaskünstler und Skulpteur. «In hora mortis» wurde an seiner Gedenkfeier aufgeführt.

gesuchte Besondere kann es also auch nicht sein, das als Schlüssel zum Ganzen auftritt. Daher stammt die Unausweichlichkeit des Kompromisses. Der findet sich auf musikalischem Gebiet ebenso wie in den sozialen Umständen von Auftrag, Komposition und Aufführung:

*Das ist jetzt eine Art Kompromiss. Es gibt die anderen Kompromisse, wo man für Laien-Ensembles schreibt, für Ausführende also, die sozusagen „behütet“ über ihre Grenzen hinausgeführt werden wollen. Jedoch auch in der Zusammenarbeit mit professionellen Musikern, ja überhaupt mit Menschen habe ich kompromissbereit zu sein. Jeder Mensch hat seine Stärken und seine schwächeren Seiten. Jedes Instrument hat Einschränkungen, mit denen es umzugehen gilt. Und das ist dann wieder etwas, das mich herausfordert, ein Widerstand, an dem ich meine Kreativität reiben und erhitzen kann.*

Gerade eine Raum-Zeit-Form-Musik kann sich nicht nur in luftleeren Gefilden bewegen, sie ist auf Erdung angewiesen, auf die Nachbarschaften im Absoluten, die man sich nicht aussuchen kann, auf die man sich trotzdem beziehen muss:

*Einmal durfte ich für eine kulturelle Rahmenveranstaltung eines internationalen Kongresses für Ökonomiegeschichte ein Stück<sup>12</sup> schreiben. Inhaltlich habe ich Texte gefunden, die sich mit der Ausbeutung der Erde durch Geldgier auseinandersetzen. Während der Aufführung verließ ein Teil des Publikums Türen knallend den Konzertsaal.*

Der Kompromiss ist der Ort der Provokation, des Radikalen – das ist und das bleibt natürlich missverständlich, aber unter diesem Preis ist das Innovative, die eigene Spur des Klangs im Absoluten, nicht zu finden.

Zur Form rechnen dann auch die Interaktionen mit anderen Kunstgattungen, auf die Glaus sich einlässt, auf

*Zwischenformen mit Kunst und Tanz und Musik und Text.*

Die Mehrzahl der Kunstgattungen und ihr Zusammenhang sind ihm aus der eigenen Bildungsgeschichte vertraut, wie wir gesehen haben. Sachlich verbindet sie, dass der Grundzug des „Mystischen“ – in der Auslegung, die wir, Glaus folgend, vorgenommen haben – sie alle insgesamt durchzieht. Ja, mehr noch: Gerade die Interaktion der Kunstformen bereichert die innere Vielfalt von Ge-

---

<sup>12</sup> «Zieh' einen Kreis aus Gedanken» nach Texten von Blue Cloud und Sitting Bull für Bariton, Streicher und Tonband (1986).

gestalt und Gestaltverlust, die das Leben des Absoluten ausmacht. Indem sie gemeinsam entstehen, durchaus in verschiedener Formation und von unterschiedlichen Subjekten artikuliert, dann auch gemeinsam, aber zeitversetzt, wieder vergehen, füllt sich die Leere des Absoluten, ohne dementiert zu werden. Das lebendige Absolute benötigt die innere Vielfalt, und der Komponist, der mit anderen Künsten und Künstlern zusammenwirkt, nimmt diese Verwobenheit wahr.

„Mystik“ heißt der grundsätzliche Nenner, über dem sich verschiedene Aspekte versammeln, die für die Koinzidenz von Natur und Kultur, von gegebenem Dasein und gestaltetem Machen eintreten. Dieser Charakter prägt sich alsdann auch im Prozess kompositorischen Schaffens aus.

### ***3. Der Schaffensprozess im Medium mystischer Koinzidenz***

Wir sprechen jetzt über den Schaffensprozess und unterscheiden auch hier allgemeine Grundmomente und spezifische Ausführungsformen. Es kann nicht überraschen, dass wir auf dieselben Momente, nur im Zustand des Werdens und Bearbeitens, stoßen, die wir gerade wahrgenommen haben.

3.1 Das entscheidende Spannungsverhältnis, das den produktiven Prozess durchzieht, ist das von Gegebenheit und Machen. Dass der Klang da ist, als Musik aufgefasst und erlebt wird, das ist der eine Pol der Spannung. Hinter das Dasein des Klangs kommt man nicht zurück. Aber dieses Dasein ist eben nicht ohne eigenes Dabeisein. Und dieses Dabeisein besteht eben nicht nur im Hören, also darin, in Schwingung und Bewegung versetzt zu werden. Es kann gar nicht ausbleiben, dass die Resonanzen in den Hörenden auch zum erneuten und veränderten Klingen gebracht werden. Als Junge, so erzählt er, hat Daniel Glaus ein Spinett gebaut – auf welchem handwerklichen Niveau auch immer: was zum Klingen gebracht werden sollte, musste erzeugt werden, und genau das war ein Schritt auf dem Weg in die eigene musikalische Welt.

*Wie ich es mir vorstelle, das ist vielleicht sehr naiv, aber ich habe mich so intensiv mit dem Ganzen befasst, dass / eben, da musste das kommen, dass das gepasst hat, und das war dann, wie ich vorhin sagte, ein Zu-Fall oder eine Intuition oder wie man es auch immer bezeichnen will, das ist dann wie hinzugekommen, geboren.*

Sich im Medium der Klänge zu bewegen, ist alles andere als trivial. Der Anschein des Naiven rührt daher, dass man eben aus der Macht des Begriffs und durch eigene Anstrengung nichts hervorbringen kann, das sich in das Ganze so fügt, wie es von einem Kunstwerk zu erwarten ist. Es muss selbst „kommen“, was da ausgedrückt werden soll. Unangemessen ist es, von bloßer Passivität zu

reden. Vielmehr gehen intensives Sich-Befassen und evidenten Sich-Einstellen oder Passen zusammen, müssen ihrerseits eine bewegte Einheit bilden.

*Es war wirklich die Freude am Klang –*

das ist der Ausgangspunkt, das innere Ergriffenwerden vom Äußeren des Klangs.

Das Bild vom Strom des Klangs, auf das wir vorhin schon aufmerksam wurden, soll hier noch einmal in den Worten von Daniel Glaus wiederholt werden:

*Ich habe ja dauernd Klang im Kopf. Aber dieser Klang ist nicht geformt in dem Sinn, wie wir es von der Musik gewohnt sind, eher wie in einem Strom, in dem wir uns befinden. Alles ist immer fließend, löst sich unablässig auf und bildet sich wieder neu. Man kann es nicht fassen, weil es sich einem immer wieder entzieht. Als Komponist von geschriebener Musik muss ich es jedoch fassen, packen und in eine Form, in die Zeit und in den Raum bringen. Dieser Akt hat etwas beinahe Brutales: ich breche ein Fragment aus der Ewigkeit.*

Wie geschieht das, fragen wir nun genauer. Auch für den Komponisten gilt, dass er sich mit seinem Leben und Schaffen im bewegten Ganzen befindet, in dem er seine Tätigkeit unterbringen muss. Sie lässt sich, wenn vom Finden die Rede ist, kaum mechanisch vorstellen, eher ist sie als Intuition zu bezeichnen, die sich nicht immer einstellt:

*Ich arbeite an einem Stück, einem großen Stück, und habe sozusagen keine freien Momente, wo ich länger dran sein müsste. Das heißt, ich muss mir die Zeiten „zusammenstehlen“, wo ich arbeiten könnte. Und ich sage jetzt "könnte", denn oft ist es dann so, dass ich so erschöpft bin von all den anderen Verpflichtungen und Tätigkeiten, dass ich gar nicht erst anfangen kann, - dass nichts passiert.*

Wenn sich aber Eindrücke und Anhaltspunkte einstellen, wenn etwa Improvisation das Ausbilden von Form fördert, dann ist damit zugleich die Forderung nach weiterer Durcharbeitung gegeben. Es kann sein, dass ein

*Thema zuerst improvisativ angegangen wird, und danach mache ich genau das Gegenteil, indem ich sehr strukturell darangehe oder intellektuell, mir also quasi Grenzen und Barrikaden in Form von „Spielregeln“ aufbaue, die ich überwinden muss, um zu einem Ergebnis zu kommen.*

Selbst-Hemmung als Weg zur Formbildung, könnte man sagen. Inneres Stocken, um der Festigung der Form Zeit zu geben. Das Arbeiten mit Begrenzungen

und deren Überwindung. All das führt zu Gestaltungen, die dann als „Stück“ auftreten können. Das akzentuierte Eintreten, Hinhalten, Ausdrücken ist es, wodurch das musikalische Kunstwerk entsteht – und es bleibt doch im Strom des Ganzen: Komposition ist

*totale Improvisation, aber auch totale Regelmäßigkeit,*

und das Resultat ist, dass

*du da quasi mit deinen Sachen drum herum kreist.*

Nun ist auch – und zumal – dieses Innehalten kein privater, subjektivistischer Vorgang. Er bedient sich selbst schon gegebener Materialien und Strukturen. Für Glaus sind es vor allem die Zahlen. Er beerbt damit eine pythagoräische Tradition in freier Abwandlung. Im

*Prozess der Komposition habe ich natürlich Hilfsmittel, mit denen ich arbeite, das sind unter anderem Zahlen. Oft arbeite ich mit Zahlen oder mit Proportionen und projiziere diese auf Rhythmen oder auf Harmonie-Strukturen.*

Zahlen fixieren und verbinden. Sie sind selbst auf gewisse Weise gegeben und weisen zugleich eine innere Struktur auf, sind „natürlich“ und „geistig“ zugleich. Sich ihnen anzunähern, gar zu überlassen, ist dann selbst ein kreativer Vorgang, der freilich seine private Individualität abgestreift hat und sich in auch anderweitig verfügbare und verwendbare Strukturen einordnet. Daher gilt für Glaus:

*Zahlen, die haben dann auch eine mystische Seite oder eine Qualität oder die Zahl hat eine Qualität ... eine Sechs zum Beispiel ist eine vollkommene Zahl.*

Von diesem Sachverhalt hat Glaus Gebrauch gemacht und einen

*Zyklus<sup>13</sup> begonnen, mit der Zahl sechs, weil ich ein Sextett schreiben musste. Und dann habe ich die Zahl sechs als Ausgangspunkt genommen und mit der Zahl sechs das ganze Ensemble gebildet.*

Die „Zahlenmystik“ kann man dann weiter differenzieren und deuten, bis hin in die Besetzung eines Stücks:

---

<sup>13</sup> «Sephiroth-Symphonien» 1999 – 2004 – ...

*Ja, welche Instrumente und wie sind sie gruppiert? Bei diesem Sextett 14 zum Beispiel sind es drei Bläser, zwei Streicher und ein Akkordeon, also drei und zwei und eins, was wiederum die Teiler der Zahl Sechs sind, die addiert oder multipliziert genau diese Zahl ergeben.*

Zuvor kann schon der kompositorische Gehalt des Stücks von Zahlenstrukturen bestimmt sein: Es

*ist mir beim spielerischen Skizzieren von sechsstimmigen Klängen ein Strukturakkord ins Auge gesprungen, bei dem sich die Intervalle sukzessive immer vergrößern (kleine Terz, große Terz, Quart, Tritonus, Quinte und kleine Sexte) und dessen Spiegelung im Tritonusabstand die andern 6 Töne des chromatischen Totals ergeben. Das war wie ein Zufall oder wie etwas, das mir zugefallen war. Ich benutzte diesen Akkord sodann als „Modul“, das die ganze Komposition<sup>15</sup> in ihrer Besetzung, aber auch rhythmisch und formal geprägt hat.*

Doch diese Arbeit mit Zahlen macht das Komponieren nicht zum Automatismus. Die Erfahrung des Umwegs oder Scheiterns ist nicht auszuschließen. Was im Strom geformt und gebildet wird, muss seinen eigenen Wert haben. Glaus berichtet von seiner Erfahrung,

*[wo ich] zum Beispiel Zahlenreihen aufschreibe und dann daraus Tonreihen und Akkorde ableite und irgendwann merke, dass alles ein Irrweg gewesen ist.*

Nicht nur die Zahlen sind für ihn Hilfsmittel, die Stücke zu formen; die anderen Kunstgattungen sind es, wie wir sahen, nicht minder. Denn sie alle zehren, trotz unterschiedlichen Zeitmaßes, von demselben „mystischen“ Mittelpunkt, auf den hin sie streben.

*Ich denke, es gibt in der Musik Ähnliches, oder wir haben dort ähnliche Situationen. Wir haben einen Ton, der entsteht und dann ist er weg. Die ganze Vergänglichkeit ist in der Musik halt viel mehr da als in einer Skulptur oder in einem Bild oder in einem Text.*

Zu den „Künsten“ könnte man auch die „Künstler“ und „Lehrer“ rechnen, von denen Glaus spricht:

---

<sup>14</sup> «Tiphereth» Sextett 1999.

<sup>15</sup> «Komposition zu Meister Eckhart».

*Ich habe mich in meinem Verlauf meiner Komposition mit Eckhart beschäftigt, hatte mich mit Swedenborg beschäftigt, mit Heraklit, mit Platon, mit der Kabala. Das waren alles Wegbegleiter eine Zeit lang. Ein Text von Rilke beschäftigt mich seit den frühen Achtzigerjahren: die Duineser Elegien von Rilke.*

Es gibt also für den gegenwärtigen Komponisten so etwas wie eine Reihe der Lehrer oder Vor-Bilder, deren Tradition er fortsetzt. Freilich eine Zeit lang. Insofern handelt es sich nicht um eine schulmäßig-autoritative Fortschreibung vergangener Ausdrucksbildungen, sondern um einen lernenden, freien Anschluss an Motive von – man könnte sagen: – gebildeter Einheit oder eben „Mystik“.

Sich in diesem Ganzen zu sehen, verschafft freilich auch das tröstliche Bewusstsein, dass nichts verlorengeht.

*Alle, die Musik geschrieben haben oder die künstlerisch sich betätigt haben, die bilden gleichsam den Humus, aus dem ab und zu ein epochales Kunstwerk entstehen kann – wie für einen Baum, der die gesammelten Nährstoffe sammelt und wächst.*

Darum können die Künste zusammenklingen, darum kann die Musik in ihren klanglichen Gestaltungen das Absolute zum Klingen bringen.

3.2 Wie solche Werke aussehen, mit denen Glaus seine Ansprüche verfolgt, soll an seinen Auskünften über zwei Stücke näher erläutert werden.

Die Kantate *Omnia tempus habent* war eine Auftragskomposition der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck anlässlich der Landeskirchenmusiktage 1996 in Marburg. Der Gottesdienst, in dem die Komposition zur Uraufführung kam, fand am 23. Juni 1996 in der Lutherischen Pfarrkirche in Marburg statt.

*Das Thema war gegeben und hat mir gepasst (lacht).*

Das kann man verstehen. „Alles hat seine Zeit“ ist eine Aussage aus dem Predigerbuch, die Werden, Dasein und Vergehen miteinander verbindet. Alles lebt im Ganzen – das Ganze ist in einzelnen Phänomen präsent, und zwar gerade in seiner Vergänglichkeit. Das passt in der Tat gut zur musikalischen Grundauffassung von Daniel Glaus. Wenn es um „alles“ geht, dann kann das Stück sich nicht darauf beschränken, allein Töne und Klänge zu präsentieren. Dann gehören Worte hinzu, die darauf aufmerksam machen, worum es hier, in diesem Stück, geht – und damit auf den Sinn des Ganzen verweisen. Also ist – in dieser Funktion und zeitlich ins Stück aufgenommen, mithin auch von seinem Zeitrhythmus begrenzt – eine Predigt vonnöten. Die darf aber ihrerseits nicht einfach „von oben“ oder „von vorn“ kommen – es sind ja alle beteiligt:

*Und dann habe ich mir überlegt, ob ich nicht einfach eine Predigt komponieren könnte, wo alle predigen inklusive Publikum.*

*Der Prediger hat nur ganz wenig zu predigen, es sind knappe vier Minuten, aber aufgeteilt in mehrere Blöcke. ... Ich habe nur Strukturen gegeben, er [der Prediger] musste da hinein die Predigt selber schreiben ... „Aber das sind ja nur vier Minuten. Was sage ich in vier Minuten?“ (lacht) Ich habe ihm geantwortet: "Ja, die Kernsätze."*

*Es gibt zwei große Generalpausen drin. – Eine Pause von knapp einer Minute, wo nichts passiert, und dann gibt es noch eine zweite, etwas kürzere. Aber DORT ist dann plötzlich die Gemeinde gefordert. Was mache ich mit diesen Pausen?*

Die Antwort der Gemeinde kann man sich denken: eine gewisse Irritation (die man in Marburg freilich von zeitgenössischer Musik gewohnt sein wird), dann aber hoffentlich ein Verständnis dafür, dass auch das Hören und Schweigen ein Teil des Ganzen ist, das da gerade vor den Augen und in den Ohren entsteht. „Alles hat seine Zeit“: das ist Mahnung und Tröstung zugleich.

*Anders*, das ist das zweite Werk, das Glaus beispielhaft hervorhebt. Es handelt sich um

*das Stück, das ich jetzt im Moment gerade schreibe.<sup>16</sup>*

*Mit dem Lyriker Raphael Urweider plane ich eine abendfüllende Komposition zum Thema des „Andern“, der Ausgrenzung von Andersartigen, Farbigen, Unangepassten, Fremden. Er hat mir Texte geschrieben, die wir noch übersetzt haben, beziehungsweise übersetzen ließen in verschiedene Sprachen. Er selber ist mit einer Afrikanerin verheiratet und erlebt dieses Thema tagtäglich. - Die dafür vorgesehene Sängerin, Christina Daletka, eine in der Schweiz lebende Ukrainerin, spricht sieben Sprachen. Alle Sprachen haben einen Akzent, auch ihre Muttersprache hat bereits einen Akzent, weil sie sie nicht mehr so oft spricht. Das ist auch das Thema. – die Instrumente des Ensembles sind ganz heterogen, womit die Vielfalt ebenfalls abgebildet wird. Die werden im Raum verteilt aufgestellt sein.*

---

<sup>16</sup> «Anders» ist bisher im Konzeptstadium geblieben. Ein Text von Raphael Urweider «Gesang aus der Tiefe» ist verwendet in der Chorkomposition «Panta rhei» (2020).

Vielfalt der Sprachen – Vielfalt der Klänge, Worte sind wie Musik, sie umkreisen das Ganze in ihrer eigenen Dynamik. Worte kann man, muss man übersetzen, sie werden „anders“, sind aber dasselbe. So ist ein jeder, Textautor, Übersetzer, Komponist, Sängerin, Instrumentalisten, Hörer, anders und doch er oder sie selbst. „Anders“ ist eben nicht „anders“, sondern dasselbe. Keine Kunst kann diese Erfahrung besser zur Darstellung bringen als die Musik. Es ist die mystische Idee von der Einheit alles Verschiedenen, die für Daniel Glaus leitend ist – die ihm „passt“, und uns als Hörern hoffentlich auch. Das könnte die „Botschaft“ sein, nach der im Interview gefragt wird.

*Eine Botschaft? – Ich hoffe es, (lachend) ja. Also dass sie wenigstens dazu führt, dass man sich Gedanken macht oder angesprochen fühlt vom Thema, vom/ Was heißt jetzt anders? Wie bin ich anders oder wie reagiere ich auf andere oder anderes?*

Das hat der Komponist in Worten eher bescheiden ausgedrückt; aber sein Medium ist ja nicht die moralisch erscheinende Mahnung, sondern die akustisch-sinnliche Erfahrung. Diese ästhetische Praxis freilich ist alles andere als wirkungslos. Sie versteht sich zu Recht – eben indem sie ästhetische Praxis bleibt – als politisch.

#### **4. Der gesellschaftliche Rahmen**

Dass sich Komponieren im gesellschaftlichen Raum bewegt, wird daher konsequenterweise als nächstes Thema aufgegriffen.

##### *4.1 Ästhetik und Ökonomie.*

So wenig sich ursprüngliche Klangerlebnisse gesellschaftlich verrechnen lassen, so sehr ist der Raum des Schaffens von der Gesellschaft geprägt. Das erweist sich zuerst, ganz materiell gedacht, an der beruflichen Situation des Komponisten. Daniel Glaus war an der Stadtkirche Biel tätig und ist jetzt am Berner Münster festangestellt. Zudem unterrichtet er als Professor an der Zürcher Hochschule der Künste Komposition und Instrumentation und an der Hochschule der Künste Bern Orgel und Komposition. Diese verlässliche berufliche Situation ermöglicht ihm ein freies Arbeiten:

*Ich bin mir bewusst, dass ich als Musiker in einer privilegierten Situation bin einerseits mit den Festanstellungen an den Kunsthochschulen Bern und Zürich und am Berner Münster und andererseits dadurch, dass ich mich bisher nie*

*aktiv um Aufführungen, Aufträge, Konzerte kümmern musste. Erfolgreiche Ur-aufführungen und Orgelrezitals führten immer wieder zu neuen Anfragen. Das bedeutet auch, dass die Veranstaltenden für das ganze Management, für die Organisation und Finanzierung zuständige waren.*

Das ist nicht selbstverständlich, denn anders als in populären musikalischen Szenen ist die Frage der Finanzierung für anspruchsvolle Gegenwartsmusik elementar. Das erzeugt eine eigentümliche Dynamik, auch bei den Künstlern:

*Ich bin Mitglied im Kuratorium des Musikfestivals Bern, das von Stadt und Kanton Bern geschaffen wurde, um der freien Musikszene ein Podium zu bieten. So erhalte ich Einblicke in die prekäre Situation meiner Kolleginnen und Kollegen, die über kein festes Einkommen verfügen und kämpfen müssen um Anerkennung, um Aufführungen, um Geld. Und da merke ich, wie es in der freien Szene abläuft. Es ist ganz schwierig. Die Künstler sind einerseits angewiesen auf Unterstützung, andererseits haben Gewisse eine fast schon arrogante Haltung. Sie meinen, sie MÜSSTEN unterstützt werden. – Als Mitveranstalter des Festivals stehe ich auf der anderen Seite und kann oder „muss“ das von den Behörden zur Verfügung gestellte Geld möglichst „gerecht verteilen“ – immer im Bewusstsein, dass das Gesamtprogramm eine hohe künstlerische Qualität aufweisen soll.*

Die kontinuierliche Arbeit am Berner Münster erlaubt es Glaus, sein schon immer politisches Musikverständnis an prominenter Stelle zu Gehör zu bringen:

*die ganze Situation, was da abgeht in der Politik, Gesellschaft, Wirtschaft, im verzweifelten Kampf um die Rettung des Klimas, um Gerechtigkeit und Frieden, und so weiter, ist für mich durchaus ein Ansporn zum Komponieren, bzw. zum Stellungbeziehen mit musikalischen, kompositorischen Mitteln.*

*Wie gesagt, Kultur gibt's nicht gratis. Sie ist angewiesen auf Finanzen. Auch da gilt es, die Geldflüsse zu analysieren, transparent zu machen; denn da kann es schwierig werden. Meines Erachtens ist es ganz schwierig. Darf ich als engagierter Komponist zulassen, dass meine Werke gefördert werden (Auftrag und Aufführung) mit Sponsoren aus der Wirtschaft, von denen bekannt ist, dass sie beispielsweise die Menschenrechte missachten?*

Die Flüsse des Geldes – so notwendig sie sind – sollen ja nicht die inhaltliche Aussage und die Vielfalt des musikalischen Ausdrucks in eine ihnen gemäße Richtung lenken. Die Gefahr besteht aber, um der Finanzen willen unterkomplexe Kompositionen zu verfertigen und damit die innere, lebendige, widersprüchliche Einheit des Ganzen zu verraten.

## 4.2 Ästhetik und Kultur

Auch die Hörerwartungen werden von gesellschaftlichen Vorgaben mitbestimmt, wie sich an der Populärmusik zeigt, die mit extremen Simplifizierungen arbeitet. Die Gefahr, sich darauf einzustellen, betrifft zumal die Kirche, die doch auftragsgemäß über das Eingängige, angeblich Selbstverständliche hinausweisen soll:

*Popmusik im gottesdienstlichen Rahmen, das ist nichts Neues. In den Sechzigerjahren des letzten Jahrhunderts war sie vielleicht noch etwas aktueller als heute. Jetzt ist sie meist völlig verweichlicht oder verwässert und vor allem anbiedernd und unehrlich. Meist sind es nicht die Kirchenmusiker, die Populärmusik wünschen. Vielfach gehen die Bestrebungen von den Pfarrpersonen und der Sozialdiakonie aus in der falschen Hoffnung, so mehr Menschen in die Kirche zu bringen. Ich finde es tragisch. Und finde es auch einigermaßen gefährlich, vor allem für die ganze Institution Kirche. Die Situation ist vergleichbar mit populistischen Strömungen in der Gesellschaft und Politik. Die Kirche braucht ein mutiges Profil.*

Wenn es um die Darstellung des Profils gehen soll, zieht Glaus knapp und klar die Konsequenz:

*Das geht nicht mit einer Populärmusik. Es geht auch nicht mit populistischen Predigten. Besinnen wir uns auf die eigentliche Grundlage, auf das Evangelium. Jesus war alles andere als ein Populist. Er war radikal, ja zuweilen anarchistisch, wenn es um die engstirnige Auslegung der Gesetze handelte. Versuchen wir, die gottesdienstlichen Feiern in enger Zusammenarbeit mit allen Gestaltenden vorzubereiten. Nur als Gesamtkunstwerk kommt der Gottesdienst zu seiner vollen Wirkung. Dann wird unter Umständen die gewünschte musikalische Ausrichtung nebensächlich.*

Überall da, wo sich das musikalische Schaffen Trends anschließt, wird die Kraft der Musik unterbestimmt, nämlich die „mystische“ Seite des Vielen im Einen, die Einheit von Entstehen und Vergehen, das Anderssein als Ausdruck desselben in einer sinnlichen Gestalt darzustellen. In diesem Sinne geht Glaus' Suche auf gute, neue Musik:

*Also ich glaube... jede Musik ... hat eine existenzielle Kraft in sich. Oder jede GUTE Musik, so möchte ich es mal sagen. Jedes Werk ist irgendwo aus einem existenziellen Bedürfnis herausgewachsen.*

Das lässt sich von seinem Grundverständnis der Musik her entziffern, ohne es in einem konservativ-kulturkritischen Sinn falsch zu verstehen. Der Entstehungs- und Rezeptionsprozess sind immer mitgegeben, das Eine im Ganzen, um noch einmal diese Formel zu gebrauchen. Aus dieser Perspektive kommt die skeptische Frage:

*Ja, was ist autonome Musik? Was ist absolute Musik?*

Und die noch skeptischere Antwort:

*Also ich glaube, es gibt gar keine autonome Musik.*

Fast ein wenig resignativ klingt schließlich die Aussage:

*Ich habe meinen Weg gemacht und habe auch einen Weg hinterlassen, aber es wird immer schwieriger, den Weg zu finden.*

Löst man diese Selbstdeutungen aus ihrem nur individuellen Kontext und stellt man sie in einen größeren Zusammenhang, dann kann man sagen, dass sich die gesellschaftliche Lage der Musik erschwert hat, trotz oder gerade wegen der Riesengeschäfte, die – inzwischen nicht mehr die Musikindustrie, sondern – die Internetkonzerne realisieren. Es ist auch diese ökonomische Seite des Musikschafterns und Musikhörens, die der Musik in der Kirche einen neuen Stellenwert gibt.

## **5. Der religiöse Rahmen**

Weit davon entfernt, Religion als Einschränkung ästhetischer Produktivität aufzufassen, gewinnt sie vielmehr in dieser Situation eine eigene ästhetische Kraft.

### *5.1 Mystischer Hintergrund*

Dafür ist die „mystisch“ genannte Grundüberzeugung von Glaus ein wertvoller Hintergrund, die er so benannte:

*[dann] habe ich das Gefühl, das ist nicht einfach eine – / dass es irgendetwas ist, vielleicht eine Kraft oder, nein, nicht ein Wesen, das glaube ich eher nicht, ich stelle mir nicht eine Person vor, keine göttliche Person. Aber ich stelle mir etwas vor, was – / Plan ist auch falsch – / ich habe eine Art Gewissheit, dass wir eingebettet sind, eventuell in eine Ordnung – ...*

Wie bereits bemerkt, steht in dieser Äußerung das Suchen im Vordergrund; es geht nicht um eine feste Weltanschauung, die irgendwie bebildert werden soll. Vielmehr kommt es auf die Art und Weise an, wie der äußere Rahmen von innen her gefüllt wird. Dafür spielt die Orgel eine entscheidende Rolle:

*Irgendwann kam ich zur Orgel und fand, das ist das Instrument, das mir entspricht, ich kann da allein sehr viel realisieren und dann habe ich Räume, ich habe ein mehrschichtiges, vielseitiges Instrument im Raum. Das ist, was mir gefällt. Wenn ich etwas andere Orgeln kennenlerne, komme ich in andere Räume. Denn ich habe nicht meine Geige, die ich immer hin- und hertragen kann [...] sondern ich habe ein Instrument hier, ein anderes dort und ich gehe von einem zum anderen ... Das Ganzheitliche am Instrument fasziniert mich. Ich bin einerseits der Spieler, dann bin ich der Dirigent und gleichzeitig bin ich auch der Zuhörer und ich kann mich sowohl melodisch wie harmonisch ausdrücken.*

Raum, Klang, Interpret, Dirigent, Zuhörer, Melodie, Harmonik: alle zusammen Signaturen der „Ganzheitlichkeit“, wie man die mystische Grundidee verarmlosend nennt.

Die Orgel gibt Glaus die Möglichkeit, kurzfristig und ohne weitgespannte Organisation Sachverhalte musikalisch auszudrücken und zu kommentieren.

## 5.2 Orgel und Kirchenraum

Die Bindung der Orgel an den Kirchenraum induziert weiterhin ein Verhältnis von vorgegebener Struktur und freier Abwandlung bzw. Fortschreibung. Das zeigt sich im Umgang mit der Liturgie, wie er im Interview angesprochen wird. Der Normalfall der Gottesdienstbegleitung wird zum möglichen Experimentierfeld für Neues; dabei kommt in diesem Falle die Freiheit (oder Ungebundenheit) der reformierten Liturgie erleichternd hinzu.

Auf der einen Seite stehen die Anregungen durch die Texte im Gottesdienst; die Mitarbeitenden bilden ein

*Beziehungsnetz und da habe ich sehr gute Pfarrpersonen gehabt. ... Ich habe zugehört und ... bin auch inspiriert worden zu Kompositionen. Ich habe mich mit der spirituellen Seite von Texten auseinandergesetzt.*

Zugleich entsteht dadurch die Herausforderung, die Liturgie als eine Art Kunstwerk zu begreifen:

*Und ich finde, dass man mit Hilfe der Liturgie einen Bogen spannen kann ... über eine Stunde oder eine halbe Stunde. Einerseits bietet die Liturgie mit ihrem Textkanon, der vom Kirchenjahr geprägt ist, eine Art Gefäß, wo man sich heimisch fühlen kann. Andererseits bieten die Texte auch brisante Inhalte, wo man anecken kann, wo die gemütliche Situation verlassen wird.*

Das ist der Ort für

*liturgische Experimente ... gerade in der Schweiz. [Man hat da] vieles ausprobiert.*

Aus dieser Situation gehen ästhetische Impulse hervor, die für eine Umwandlung und Fortschreibung musikalischer Avantgarde sorgen. Avantgarde ist ja selbst ein historisches Phänomen geworden und bedarf geradezu einer Verwandlung, die die Aufbrüche des Neuen in die Gegenwart transponiert:

*Neue Musik und Kirche, respektive Neue Musik in kirchlichen Aufführungssituationen, wo viele Laien mitmachen,*

das ist etwas anderes, auf seine Weise besonders herausfordernd. Allerdings auch anspruchsvoll, denn es ist zu fordern,

*dass die Dirigenten mehr Mut haben sollten zu Neuem... vielerorts fehlt der Mut.*

Der scheint in Bern nicht zu fehlen, wenn man sich etwa das Programm des dortigen Musikfestivals 2019 zum Thema „Rauschen“ anschaut. Hier werden bereits programmatisch technische Geräusche und natürliche Klänge musikalisch aufgenommen und gestaltet. Am Programm allein freilich entscheidet es sich nicht, ob Musik gelingt. Es fällt auch schwer, sich im Raum des Ungehörten, ja Unerhörten, kategoriale Urteile zuzutrauen. Allerdings ist Glaus überzeugt, dass man gute Musik spüren kann:

*Die Mitwirkenden und die Zuhörenden merken dann plötzlich, dass da etwas wirklich Gutes geschieht, sind stolz und tragen das Erlebte mit sich ein Leben lang.*

Auch diese Überzeugung hat ihren Grund in der unterstellten Situation des Lebens im Horizont von Klängen, die aufgenommen und – aktiv oder passiv – verarbeitet werden. Wer bewusst im Ganzen lebt, empfindet das Einzelne, gerade in seiner Vereinzelung, seinem Werden und Vergehen, als Moment des

Ganzen, ja als dessen unendliche Fülle, an der teilzuhaben das Glück der vereinzelt Lebenden ist.

An dieser Stelle wird die Trennung, die zwischen Kirche und Gemeinde einerseits und Welt und Kultur andererseits herrscht, durchbrochen. Von der neuen Musik in der Kirche gilt nach Glaus:

*Einerseits ist das ... Gemeindeaufbau, [aus] kirchlicher Sicht gesprochen. Andererseits ist es auch ein Multiplikator für die Kultur [...] dass man in anderem Kontext mit Kunst in Berührung kommt damit.*

Das geschieht, ohne dass man wissen muss, wie. Sogar der Künstler sieht sich außerstande, den Ort seines eigenen Schaffens – hier: auf der Grenze zwischen Kirche und Öffentlichkeit – kategorial anschließend zu bestimmen.

In einem längeren und bewegten Gesprächsgang des Interviews über die Rolle des Musikers und Komponisten in der Kirche und im Rahmen der gottesdienstlichen Praxis, die sich den eigenen musikalischen Antrieben verdankt, der zu keiner abschließenden Aussage gerinnt, fragt der Interviewer:

*Und was ist deine Antwort? Ich meine, du bist immer noch da.*

Worauf der Gesprächspartner Daniel Glaus entgegnet:

*Ich habe keine Antwort. (lacht) Deshalb bin ich noch da.*

Einen besseren Schluss kann man sich kaum denken. Dasein, ohne Antwort geben zu können; aktives Dasein und Gestalten, ohne die Dimensionen ausmessen zu können, in denen man sich bewegt: das sieht aus wie ein Verzicht auf Bestimmung des eigenen Daseins – und beruht doch genau auf der Wahrnehmung mystischer Koinzidenzen, die kritische Interventionen erlaubt.