

Ästhetik hat es, ihrem Namen und Gegenstand nach, mit Wahrnehmungen zu tun, also mit der Auffassung von sinnlich Erscheinendem. Das methodische Verfahren der Ästhetik besteht in der Reflexion auf die Phänomene und ihre Wahrnehmungen, das heißt in einem geordneten und ordnenden Nachdenken, durch das der Gehalt der Phänomene, das, was sie selbst sind und was in ihnen erscheint, deutlicher erfasst werden soll. Ästhetik besitzt so eine Brückenfunktion zwischen der anfänglichen Wahrnehmung der Phänomene und ihrem besseren Verständnis. „Musik verstehen“ ist darum die Aufgabe der Musikästhetik. Ob und inwiefern die Musik eine religiöse Dimension besitzt, muss sich daher an der Musik selbst erweisen. Ein solcher Nachweis kann aber nur dann erbracht werden, wenn ein bestimmtes Verständnis von Religion in Anspruch genommen wird, das sich selbst nur religionspezifisch artikulieren kann. Daher gibt es Untersuchungen über eine mögliche religiöse Dimension der Musik immer nur im Ausgang von bestimmter Religion, lässt sich also allein theologisch erörtern. Eine theologische Musikästhetik in diesem Sinne will zu einem besseren Verständnis der Musik selbst beitragen, indem die religiöse Dimension mit wahrgenommen wird.

Religion als Dimension der Musik entdecken

Skizze einer theologischen Musikästhetik

von Dietrich Korsch

Eine theologische Musikästhetik muss von der Musik selbst ausgehen, um in ihr die religiöse Dimension zu entdecken. Sowohl unter dem Aspekt des Hörens wie unter dem Aspekt des Komponierens und Musizierens zeigt sich, dass der Musik eine universelle Verweisungsstruktur innewohnt, die eine Ahnung des Ganzen im Teil vermittelt. Dieser Sinnzusammenhang weist darauf hin, dass in der Musik das Absolute und das Endliche in individueller Gestalt zusammenfinden. Diese Beobachtung verlangt nach einer theologischen Deutung, deren Kern die Menschwerdung Gottes ist.

Damit unterscheidet sich eine theologische Musikästhetik von Erörterungen über religiöse Verwendungszusammenhänge von Musik. Dass Religion und Musik menscheitsgeschichtlich seit Urzeiten zusammengehören, liegt auf der Hand. Doch was seit alters gilt, kann auch veralten. Es ist daher die Frage, ob Religion auch dann als Sinngehalt von Musik verstanden werden kann, wenn und wo ein solcher Verwendungszusammenhang nicht gegeben ist. „Kirchenmusik“ im engeren Sinne bildet demnach einen Teil der theologischen Musikästhetik, aber weder ihren Ausgangspunkt noch ihren Horizont. Damit reagiert theologische Musikästhetik auf die Veränderungen in der Religionsgeschichte und in der Musikgeschichte, die seit mindestens zweihundert Jahren stattgefunden haben und noch weiter stattfinden.

Dietrich Korsch (* 1949) Dr. theol., Professor für Systematische Theologie an der Philipps-Universität-Marburg. Arbeitsschwerpunkte: Luther, Schleiermacher, Theologiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Ästhetik.

1. Das Universum im Ohr

Dass die Welt voller Klang ist, wird jedermann zugeben. Die Klänge reichen vom kosmischen Rauschen, unseren Ohren weit entzogen, bis zum Gesang der Vögel, beispielsweise. „Da ist nichten nichts in der Welt, das nicht einen Schall und Laut von sich gebe“, schreibt Martin Luther im *Encomium musices* von 1530. Aber erst im Hören kommt der Zusammenhang der Klänge zustande. Wie geschieht das? Die Sinnesphysiologie des Hörens

ist ein kompliziertes Thema. Immerhin kann man soviel ganz abstrakt festhalten, dass die mechanische Rezeption von Schallwellen durch eine Verarbeitungsinstanz gefiltert und geordnet werden muss, bei uns Menschen durch unser Gehirn, das in der amorphen Vielfalt von Klängen, Abfolgen und Strukturen zu unterscheiden vermag. Damit ist das Hören, bereits auf der ganz elementaren Ebene des Wahrnehmens, eingeflochten in das uns als Menschen unvermeidliche Produzieren von Sinn. Hören als sinnliches Sinnereignis, dieser Sachverhalt soll nun etwas näher bedacht werden.

Dabei zeigt sich eine merkwürdige Verflochtenheit von sinnlichen Impulsen und sinnhaften Gebilden beim Hören. Denn einerseits gibt es Sinngebilde nur, wenn sinnliche Impulse sie provozieren; andererseits sind sie doch keineswegs von diesen selbst geformt. Beethovens inneres Ohr konnte auch im Stadium seiner Taubheit sinnvolle Klänge bilden; das hätte es nicht vermocht, wenn ihm nicht zuvor auch das äußere Ohr geöffnet gewesen wäre. Eben dieses Verwobensein im Hören lässt nun auch Erwartungen ausbilden, Hör-Erwartungen, die auf Erfahrungen, also schon erlebten Sinnverbindungen, beruhen, die aber über das bereits Gehörte hinausgehen. Wer einer Melodie folgt, wartet auf den nächsten Ton und wartet darauf, dass sie irgendwann endet. Wer einen Akkord vernimmt, imaginiert seine Fortsetzung, Verwandlung, Auflösung. Welcher Melodiefortschritt, welche Akkordauflösung erwartet wird, ist kulturell und von den jeweiligen Hörerfahrungen abhängig oder präformiert. Dass solche Erwartungen gehegt werden, gehört zum Sinngehalt des Hörens.

Was wird gehört, wenn gehört wird? Auf alle Fälle: Sinnanschlüsse. Diese Erwartung gilt sowohl für die Musik wie für die Sprache. Nur wo Sinnanschlüsse erwartet werden, kann auch Sinnversagen als solches empfunden werden; sei es temporäres oder definitives. Welcher Sinnanschluss sinnvoll ist, das entscheidet sich erst im Hören selbst; und es sind ja gerade nicht die langweiligsten Sinnerfahrungen, die erst über einen Umweg oder einen scheinbaren Abweg sich erfüllen. Interessant ist nun insbesondere der Sachverhalt, dass gerade diese Eröffnung von Sinnpotenzial im Hören einen Zug zu stetiger Fortsetzung in sich enthält. Musikalische Erfahrung tendiert dahin, sich stets weiterzubilden, immer neue Variationen zu erleben, vermeintlich Unverbundenes zu verbinden, Neues zu erwarten. Hören ist, so betrachtet, ein Tor zur Unendlichkeit. Allerdings nun nicht in eine formlose, chaotische Vielfalt des Unverbindlichen, einen Untergang im allgemeinen Rauschen. Noch gegen solche Erfahrungen der Auflösung – und vielleicht gerade ihnen gegenüber – artikuliert sich das Sinnverlangen aus der schon gemachten Sinnerfahrung. Und dieses Sinnverlangen ist, wenn der sinnliche Impuls nicht fehlen kann, mehr als ein bloßes Fortsetzen von subjektiver Sinnkonstruktion, er verlangt nach realem Hören, nach empfindbaren Klängen. Wie ja auch Beethovens inneres Ohr nicht davon Abstand nahm, Sinnstrukturen in Klänge zurückzuverwandeln.

Das ist gemeint, wenn vom „Universum im Ohr“ die Rede ist. Über das Hören erschließt sich nicht nur immer Neues und Anderes, sondern ein unermesslicher Sinnzusammenhang des Ganzen

Über das Hirn ist die Wahrnehmung von Klang in das Produzieren von Sinn eingebunden

Hör-Erwartungen, die auf schon erlebten Sinnverbindungen beruhen

Sinnanschlüsse

Die Eröffnung von Sinnpotenzial trägt einen Zug zu stetiger Fortsetzung in sich

Über das Hören erschließt sich immer ein unermesslicher Zusammenhang des Ganzen

Im Hören wird das Universum sinnträchtig

zen, lauter Einzelnes in Eines gewendet: das Uni-versum. Und es ist nicht nur das Hinausgehen über sich, das diesen Eindruck vermittelt, so dass es zum Sich-Verlieren im Universum kommen könnte. Sondern es ist das eine Ganze, das am Ort des individuellen Hörens präsent ist. Dann aber kann es sich beim gehörten Ganzen im Akt des individuellen Hörens auch nicht einfach um ein anonymes Klingen handeln, das gewissermaßen kosmisch „da“ ist, dann muss auch das physiologisch-sinnlich Gehörte voller Sinn sein, das Universum selbst sinnträchtig – auch wenn sein Sinn anders als in individueller Wahrnehmung, etwa im Hören, gar nicht uns präsent sein kann.

Die Dimension des Absoluten öffnet sich

Eben dieser Zusammenhang legt frei, inwiefern das Hören und die Musik eine religiöse Dimension besitzen. Denn im höchst individuellen Erleben des Hörens (jeder kann nur für sich selbst hören) öffnet sich die Dimension des unendlich Sinnvollen, des Absoluten. Insoweit gehört Religion, die tatsächlich erlebte Verknüpfung individuellen Lebens mit dem Absoluten, zur Musik als gehörtem Sinn.

Gestalteter Zusammenhang, der nur in der inneren Ordnung des Hörens entsteht

Allerdings taucht nun die Frage auf, inwiefern denn dieses Sich-präsent-Machen des Universums im Hören tatsächlich stattfinden kann. Denn ganz offensichtlich ist es ja nicht eine anonyme physikalische Ordnung, eine ewige kosmische Struktur, die sich im individuellen Hören verkörpert, sondern ein gestalteter Sinnzusammenhang, der nur in der inneren Ordnung des Hörens als solcher zum Ausdruck und zur Empfindung kommt, das heißt als ein von Menschen gestalteter.

Menschen – Wesen des Ausdrucks und der Darstellung

2. Das komponierte Universum

Wir Menschen sind Sinnen- und Sinneswesen. Fest verwoben sind wir mit der natürlichen Welt in unserem genetischen Aufbau, im Atmen, im Stoffwechsel. Unser Werden und Vergehen ist der Natur eingeschrieben. In diesem großen Zusammenhang aber markieren wir einen eigenen Platz. Der ist dadurch ausgezeichnet, dass wir in ihm als Wesen des Ausdrucks und der Darstellung stehen. Wir können, schon von unserer psychophysischen Ausstattung her, gar nicht davon absehen, unser Lebensgeschick durch sinnhaften (und als sinnhaft verstehbaren) Ausdruck zu begleiten, als Gestik oder Mimik oder Klang. Der Ausdruck, in dem wir den uns näher verwandten Tieren ähnlich sind, ist dabei von den sinnlichen Lebensumständen induziert, ohne inhaltlich präformiert zu sein. Diese mittelbare Selbstständigkeit des Ausdrucks erlaubt es uns aber – und das unterscheidet uns auch von den nah verwandten Tieren – als Wesen mit Bewusstsein und Selbstbewusstsein, diesen Ausdruck sozusagen selbstbezüglich werden zu lassen; das ist der Übergang zur Darstellung. Prähistorische Tierzeichnungen machen anschaulich, wie intensiv hier bildnerische Darstellung gelungen ist, in elementarer Abstraktion, die zugleich universelle Anwendbarkeit in sich schließt. Die Brü-

Bild: Zeichnung in der Höhle von Altamira (Kantabrien, Nordspanien), ca. 15.000–12.000 v. Chr.

cke zur musikalischen Darstellung ist die Stimme, die in der Sprache oder im Gesang über den unmittelbaren Ausdruck hinausreicht, wie ebenfalls schon Luther in der zitierten Schrift notierte, sofern den Menschen „vor den andern Creaturen die Stimme mit der rede gegeben“ ist. Die Darstellung also nimmt Abstand von der unmittelbaren Situationsverhaftetheit des Ausdrucks. Gerade durch ihre Selbstreferentialität gewinnt die Darstellung eine Selbstständigkeit, die es dann weiter erlaubt, Dargestelltes auf Dargestelltes zu beziehen, auch Medien der Darstellung aufeinander zu beziehen und miteinander zu kombinieren. Dieser Gedanke sei etwas näher umrissen.

Darstellung ist fixierter Ausdruck, hatten wir gesehen. In diese Darstellung geht die Seite der Sinnlichkeit als Medium ebenso ein wie die Seite des Darstellenden; alles Darstellen ist zugleich Sich-Darstellen. Über den Zwang zur Sinnlichkeit sind Raum und Zeit die primären Dimensionen des Darstellens, gegenständlich ausgedrückt: Bild und Klang. Komplexer kommt hinzu: das menschliche Handeln als solches, also Interaktionen in Raum und Zeit, gegenständlich: das Schauspiel. Jede dieser Dimensionen folgt einer eigenen Logik, ohne dass sie völlig voneinander zu trennen wären. Es gibt den Raum der Musik und die Zeit der Betrachtung und das Innehalten der Handlung, auch wenn Musik und Zeit, bildende Kunst und Raum, Theater und Handlung primär einander zugeordnet sind. Die bildende Kunst bleibt an das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit gewiesen, die Musik an das Nacheinander und den Zeitverlauf, das Theater an die Linien der Handlungen, ihre Verknotungen und Auflösungen. Durch diese Verhältnisse hindurch aber geht ein anderer Unterschied, nämlich der von darstellend Gewolltem und tatsächlicher Darstellung.

Es steht außer Frage, dass die Selbstbezüglichkeit der Darstellung auf menschliche Produktion zurückgeht. Bilder müssen gemalt, Musikstücke komponiert, Theaterstücke geschrieben und aufgeführt werden. Aber das, was dann zur Darstellung kommt, ist mehr als das, was darstellend selektiert wurde. Das Material, dessen sich die Darstellung bedient, besitzt ein eigenes Gewicht; und das macht sich auch kenntlich. In der Moderne zumal ist die Materialität der Bilder, die Tonalität der Musik selbst Gegenstand der Kunst; so wie die Elementarität der einzelnen Handlung sich auf dem Theater oder im Roman gegen die übergreifende Handlungslinie geltend macht. Das spricht dafür, dass die humane Gestaltung der Darstellung zwar unabdingbar, aber nicht zureichend ist für die Gestalt des Kunstwerks. Es steckt mehr in ihm drin, als was in ihm geschaffen wurde. Diese Einsicht lag schon dem idealistischen Geniebegriff zugrunde, und die Proklamation des Übersubjektiven in der Kunst zehrt nicht minder davon. Noch jedes Konzert, jede Theateraufführung, jede Bildinterpretation lebt aus diesem Mehrwert, der dem Kunstwerk zugehört.

Klang: Flöte aus Mammutelfenbein aus der Geißenklösterle-Höhle (Schwäbische Alb), Alter: ca. 30.000 Jahre, eins der ältesten bekannten Musikinstrumente (© Universität Tübingen)

Schauspiel: Elfenbeinstatue eines römischen Schauspielers mit Gewand, Maske und Kothurn, 1. Jh (?), Paris, Petit Palais

Im Kunstwerk steckt mehr, als was in ihm geschaffen wurde

Das religiöse Moment in Kunstwerken

Dass es der menschlichen Darstellung also ganz offensichtlich gegeben ist, mehr darzustellen, als sie selbst vermag, das ist das religiöse Moment in den Kunstwerken. Nur der vermag sie zu verstehen, der sich auf diesen Mehrwert einstellt, worin auch immer seine Genese vermutet werden kann. Unzureichend allein scheint es zu sein, „der Natur“ als solcher bereits Darstellungsqualität zuzusprechen, also die gestaltende humane Bildungskraft eliminieren zu wollen. Denn damit ginge auch die Voraussetzung von Kunsterfahrung überhaupt verloren.

Komponieren: Arbeit mit Tönen und Klängen

Das gilt nun auch insbesondere für die Musik. Komponieren heißt arbeiten mit Tönen und Klängen, ihnen Sinn und Ordnung geben; eine solche zumal, die sich erst im Durchgang und unter Überwindung von Gegensätzen aufbaut. Da, wo solche musikalische Gestaltung vorgenommen wird, werden immer auch die Anschlüsse an das vorgängige Hören aufgenommen und weitergeführt. Komponieren ist, in diesem Sinne, stets geschichtlich.

Komponieren ist stets geschichtlich

Was es jetzt weiterhin zu verstehen gilt, ist das merkwürdige Ineinander von Kunstbildung und Kunstwerk, also – wieder auf die Musik geblickt – die Tatsache, dass im individuellen Hören das Universum Präsenz gewinnt, ebenso wie im individuellen Komponieren mehr gestaltet wird, als gewollt werden kann. Über die Beobachtung der doppelte, nämlich im Rezipieren wie im Produzieren, auftretenden religiösen Dimension geht es jetzt um die genauere, nämlich theologische Deutung dieses Zusammenhangs.

Die doppelte Dimension von Rezipieren und Produzieren

3. Hören und Darstellen

Was wir bis jetzt gesehen haben, ist eine eigentümliche anthropologische Konzentration der Musik im Hören und Darstellen einerseits, eine ebenso eigenartige Ausweitung ins Universum andererseits. Wie gehört beides zusammen – und was bedeutet diese Zusammengehörigkeit?

Der Mensch als Knotenpunkt ästhetischer und religiöser Erfahrung

Die wichtigste und leitende Einsicht zum Verständnis besagt, dass es tatsächlich auf den Menschen als Knotenpunkt der ästhetischen und religiösen Erfahrung und damit als Einheitspunkt von Kunst und Religion ankommt. Das Absolute ist im Menschen zu finden – nicht im Menschen als solchem und im Allgemeinen, sondern im individuellen Rezipieren und Darstellen, Hören und Komponieren (oder auch im Aufführen von Kompositionen, also im Musizieren). Das Universum im Menschen – das versteht sich ja nicht von selbst – ist aber ein unausweichlicher Gedanke, wenn unserer Erfahrung der Kunst nichts abgemarktet werden soll. Der Mensch als Ort, an dem das Universum erschlossen ist, sich erschließt.

Ästhetische und religiöse Erfahrung gibt es nicht ohne Vergemeinschaftung

Die Individualität des Hörens und Komponierens (Musizierens) findet nun aber stets statt im Gesamtzusammenhang der Natur und ihrer Gestaltbildungen. Ästhetische Erfahrung ist darum, ebenso wie religiöse Erfahrung, nie ohne Kommunikation. Ästhetische und religiöse Vereinzelnung gibt es nie ohne umfassende Vergemeinschaftung. Die Traditionen der Kunst, nicht anders als die der Religion, prägen soziale Muster und Erwartungen aus, die zur Wahrnehmung des Individuellen anleiten. Und

Der Mensch im Universum (Foto: www.photocase.com/Mister QM)

nur dann, wenn die Individuen diese Kontexte wahrnehmen, können sie sich – via Religion oder via Kunst – selbst verorten.

Der Inbegriff all dessen ist theologisch zu artikulieren: es ist die Einheit von Gott und Mensch im Individuum Jesus Christus. Das Universum ist in diesem Einzelnen präsent – aber gerade so, dass er seine individuelle Einzelheit aufhebt. Sein eigenes Leben, umgekehrt, nimmt Teil an der Gottheit – und das so, dass es für alle Menschen die Gottesnähe zur Folge hat. Es liegt auf der Hand, dass die zentrale Stellung Jesu Christi als Inbegriff dieses ganzen Gedankens selbst darauf hin angelegt ist, durch Um-Spielen variiert zu werden. Erst dann, wenn wir unsere eigenen Erfahrungen als durch seine Existenz bestimmt finden, können wir die Auszeichnung ermessen, die in der Kunst als Darstellung des Absoluten, als Hören des Universums, liegt. Auch – und gerade – unsere hoch gesteigerte individuelle Erfahrung von der Geltung der Kunst, hier: der Musik, erschließt sich dann auf eine übliche Sichtweisen erweiternde Art und Weise, wenn wir Religion als Dimension der Musik wahrnehmen. Zugleich zeigt sich darin aber auch, dass diese scheinbar so unmittelbare individuelle Erfahrung ihrerseits von einer Tradition von Religion und Ästhetik abhängt, in die sie eingebettet ist. Darum kann es auch andere Traditionen der Verbindung von Religion und Ästhetik geben; diese müssten dann mit der hier verwendeten Traditionslinie in Beziehung gesetzt und auf ihre Passgenauigkeit zur ästhetischen Erfahrung heute untersucht werden. Dass auch in solchen anderen Sichtweisen auf die Kunst das Moment des Unbedingten zur Geltung kommt, das darf aber hier als abschließende Erwartung und Vermutung artikuliert werden.

Die Einheit von Gott und Mensch in Jesus Christus

Religion als Dimension der Musik