

Dietrich Korsch

DAS UNIVERSUM IM OHR

Umrisse einer theologischen Musikästhetik

1. Anschauen und Hören

In der zweiten seiner »Reden über die Religion« schreibt Friedrich Schleiermacher im Jahr 1799: »Anschauen des Universums, ich bitte, befreundet Euch mit diesem Begriff, er ist die Angel meiner ganzen Rede, er ist die allgemeinste und höchste Formel der Religion«¹ Wie geht das: das Universum anschauen? Anschauen lässt sich immer nur Einzelnes. Diese Anschauung des Einzelnen trägt einerseits ein Moment der Unmittelbarkeit in sich, noch ohne jeden Begriff. Aber das Einzelne trägt, angeschaut, zugleich eine ganze Fülle in sich, ist es doch schon vor allen begrifflichen Zuordnungen ein Einzelnes im Zusammenhang. Und dieser Zusammenhang drückt sich auf doppelte Weise aus, intensiv und extensiv. Schon in seinem Inneren ist das Einzelne als Gewordenes unendlich vielfältig, immer noch weiter zu differenzieren; und diese Fülle macht sich auch im Anschauen bereits bemerklich. Und erst recht ist alles Einzelne auf eine voranalytische Weise mit allem anderen verbunden, Individuellem und Allgemeinem. Gerade im Blick aufs Einzelne ist das Universum präsent. Oder, anders gesagt: Das Universum präsentiert sich im Einzelnen.

Darum kann Schleiermacher fortfahren: »Alles Anschauen gehet aus von einem Einfluss des Angeschauten auf den Anschauenden, von einem ursprünglichen und unabhängigen Handeln des ersteren, welches dann von dem letzteren seiner Natur gemäß aufgenommen, zusammengefasst und begriffen wird.«² Seiner Natur gemäß aufgenommen: Auch die An-

¹ FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, »Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799)«, GÜNTER MECKENSTOCK (Hg.), Berlin/New York 1999, 81, nach der Paginierung der Erstausgabe: R¹, 54.

² SCHLEIERMACHER, a.a.O., 81f. (R¹, 55).

schauung gehört ja ins Universum. Aber in einer besonderen Funktion, nämlich der Funktion der Rezeption. Und die Rezeption verdichtet gewissermaßen den vielfältigen Verweisungszusammenhang, wie er im Angeschauten präsent ist, in die momentane Einheit des Bewusstseins. Darum hat Schleiermacher in den »Reden« auch von dem Gefühl gesprochen, das die Anschauung begleitet; von dem Gefühl, in dem die Vielfalt des Universums in den Anschauenden selbst Platz greift und sie auf eine neue Weise zu sich bringt, sozusagen als Resonanzräume des Universums selbst.

Schleiermacher hat im weiteren Verlauf der zweiten Rede, die sich dem »Wesen der Religion« widmet, auf unterschiedliche Medien verwiesen, in deren Zusammenhang das Einzelne, welches das Universum erschließt, zu stehen kommt. Denn es ist ja keinesfalls so, dass das Einzelne völlig singulär dastände; es ist immer schon mit anderen Phänomenen in einem sozusagen vorbegrifflichen Erwartungszusammenhang verbunden. »Die Natur« ist das Medium gegenständlicher Einzelphänomene, wie sie geworden sind. »Die Geschichte« das Medium einzelner Handlungen, die sich zu einem Gesamtzusammenhang verweben. »Die Menschheit« gar wäre als spezifischer Integrationsmodus von Natur und Geschichte zu verstehen; sie würde alle einzelnen Phänomene in einem großen Bogen unter sich schließen, der auf Humanität verweist.

Schleiermacher hat sich als Schlüssel für die Verdichtungserfahrung von Subjektivität und Universum, die er Religion nennt, der Anschauungs-metapher bedient, die in der Tat eine ganz bestimmte Konstellation von Unmittelbarkeit und Vermittlung in sich trägt. Schleiermachers Bevorzugung der Anschauung hat dann auch in der Theologie der letzten Jahrzehnte für einen Aufschwung der ästhetischen Theorie gesorgt, die sich vor allem auf das Bildmedium konzentrierte.³ Die Grundintuition, der dieser Sammelband folgt, verschiebt Schleiermachers optische Metaphorik ins Akustische: an die Stelle des Anschauens tritt das Hören, an die Stelle des Angeschauten die Musik. Es liegt auf der Hand, dass es sich hier (nur) um einen Wechsel des Zugangs zur religiösen Grundfunktion einer Verinnerlichung des Universums handelt. Doch der ist bedeutsam genug, denn es erschließt sich dadurch eine neue Auslegungsschicht des Universums, auf die Schleiermacher, überraschend genug, selbst nicht verwiesen hat (obwohl er wenige Jahre später in seiner »Weihnachtsfeier« und noch später in seiner »Ästhetik« die Musik aufs Höchste zu schätzen vermag).⁴ Die

³ Diese breite Forschungstendenz hat sich zuletzt auch niedergeschlagen im »Institut für Bildtheorie« an der Universität Rostock unter der Leitung von Philipp Stoellger.

⁴ Vgl. GUNTER SCHOLTZ, Schleiermachers Musikphilosophie, Göttingen 1981, 86.

Absicht dieser einleitenden Überlegungen besteht darin, die Reichweite eines solchen Wechsels der Schlüsselintuition sichtbar zu machen – und damit eine Perspektive für das Hören als einen Vorgang der religiösen Verinnerlichung zu eröffnen.

2. Musik als Hören des Universums

Auf den Begriff des Universums soll hier, trotz verführerischer Anklänge des Esoterischen, nicht verzichtet werden. Um aber eine Verwechslung mit Konstruktionen wie »Sphärenmusik« oder dergleichen zu vermeiden, muss der Zusammenhang von Hören, Musik und Universum ganz klar und präzise bestimmt werden.

In immer noch sehr einleuchtenden Analysen hat Edmund Husserl gezeigt, wie sich Erinnerung und Erwartung, in seiner Sprache: Retention und Protention, im Hören von Musik miteinander verschränken.⁵ Husserls grundsätzliche Beobachtung besagt, dass es im Hören eines Tones über die unmittelbare Präsenz hinaus einen Rückhalt im inneren Zeitbewusstsein gibt, den er mit dem Kunstausdruck »Retention« bezeichnet – bemerklich sei es im einfachen Verklingen desselben Tones, sei es in der Ablösung durch ein neues Erklingen eines anderen Tones. Dabei kommt so etwas wie ein innerer »Nachhall« zustande, der zeitlich durchaus weiter zurückreichen kann, für den aber gilt, dass er immer (noch) im Bewusstsein ist. Es ist dieses Phänomen der Retention, das es uns beispielsweise ermöglicht, eine Tonfolge als Melodie zu hören und nicht nur als zusammenhanglose Abwechslung von Einzeltönen. Interessant ist nun, dass es – man muss sagen: unerlässlicherweise! – auch die gegenläufige Erstreckung gibt, die Protention, das heißt die Erwartung eines Kommenden; und das auch wieder so, dass nicht nur mit einem beliebigen neuen Ereignis gerechnet werden muss, weil nun einmal alles dem Zeitstrahl unterliegt, sondern dass eine spezifische Erwartung eines Anschlusses besteht, der sinnvoll ist – und sei es in dem Sinne, dass die Erwartung enttäuscht wird. Ohne Erwartung, ohne Protention, könnte es auch keine Retention geben:

⁵ EDMUND HUSSERL, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1928), Tübingen 2000. Zur musikphilosophischen Anwendung vgl. ANGELIKA ABEL, Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule, Wiesbaden 1982, 205–218: Konstitution des musikalischen Zeitgegenstandes, Husserl, sowie: Tom Rojo Poller, »... wie die Zeit vergeht ...«. Zu Husserls Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins aus musikphilosophischer Perspektive (<http://www.trpoller.de/WebsiteContent/wie%20die%20zeit%20vergeht.pdf>).

das Zeitbewusstsein besitzt so etwas wie ein inneres Sinngefüge, das die erfahrungsmäßige Synthesis erst zustande kommen lässt.⁶

Husserl hat die Analyse des Zeitbewusstseins über die Musik hinaus weitergetrieben und verallgemeinert; es dürfte aber doch auch nicht untypisch sein, dass es sich am fasslichsten an der musikalischen Erfahrung als Zeiterfahrung dartun lässt. Es ist vielleicht Husserls Interesse an der Generalisierung geschuldet, dass er sich in der Phänomenologie des Hörens auf den einzelnen Ton und auf eine einfache Tonfolge konzentriert hat. Seine aufschlussreichen Beobachtungen gewinnen noch mehr an Überzeugungskraft, wenn man sie nun, was er selbst nicht tut, mit Schleiermachers Gedanken vom Universum zusammenbringt, das eben auch eine musikalische Gestalt hat.

Wir nehmen also nun als Bezugsbereich unserer Überlegungen das Medium »Musik«, analog zu Schleiermachers Selektion der Medien »Natur«, »Geschichte« oder »Menschheit«. Dann kommen zwei bedeutende Sachverhalte ins Bewusstsein. Erstens und auf der Spur des »Gehörten« handelt es sich um die Tatsache, dass die Musik selbst interne Strukturen aufweist. Im Unterschied zum Geräusch gibt es Sinnzusammenhänge in dem, was zu hören ist, die sich durch Tonhöhe und Tonfarbe, Rhythmus und Dynamik, Tonbezugssysteme und anderes auszeichnen. Jedes dieser hier nur sehr rhapsodisch genannten Merkmale ist nun in sich abermals außerordentlich differenziert. Melodienabfolgen, so einfach ihr Aufbau in der schlicht weitergehenden Reihe der Töne ist, sind unabsehbar vielfältig, ohne doch den Charakter zu verlieren, jeweils eine Melodie zu sein. Rhythmen und Dynamiken sind variabel, das ist ja gerade ihr Sinn, und doch in der Spannung der Abläufe kohärent. Für Tonbezugssysteme gilt dasselbe, nur auf einer höheren Stufe schon beanspruchter Integration. Und schichtet man auch nur diese einfachen Momente der Musik übereinander, ergibt sich eine unendliche Fülle von Strukturen und Abläufen, die wiederum auf andere Strukturen und Abläufe verweisen: ein musikalisches Sinn-Universum.

Der zweite, nicht minder bedeutsame Sachverhalt ist dieser: So sehr der musikalische Sinn sich an die Phänomene des Klingens haftet, so sehr erzeugt er sich als Sinn doch erst im Hören. Das Hören ist, so betrachtet, die Realisation von Musik als Musik. Das geschieht aber nur dann, wenn es – worauf Husserls Analysen schon aufmerksam machten – im inneren Zeitbewusstsein auch so etwas wie ein Sinnbewusstsein gibt, das mehr ist als eine bloß abstrakte Synthesefähigkeit. Vielmehr zeigt sich im Verwo-

⁶ Vgl. HUSSERL, a.a.O., 26f., 44f.

bensein von Klang und Hören die Zugehörigkeit der Hörenden zum Universum selbst, das nun hier im Medium des Klanges auftritt. Was ist darin die besondere Funktion des Hörens? Diese, dass sich im Hören eine Intensivierung, eine Verinnerlichung, eine Verdichtung des Klanges auftut, die aber durchaus auf der Linie des Klanges selbst liegt. Die Musik als Gestaltung des Universums kommt im Hören zu sich selbst; das Hören der Musik verinnerlicht die Gegenwart des Universums im Universum, das dadurch eine ganz besondere Dichte erfährt; man könnte auch sagen: sich in besonderer Dichte erfährt. Diese Verwobenheit kann nun übrigens auch erklären, warum Musik so unvergleichlich intensiv wirkt, von der Dimension der Leiblichkeit angefangen über das Feld der Emotionen sich erstreckt bis hin zum intellektuellen Genuss der Analyse – aber auch in »ganz einfachem« Hören, das sich dem Gehörten hingibt, wirksam ist.

Auf der Schnittlinie von Gehörtem und Hören steht die Produktion von Musik, das Komponieren und Musizieren. Hörerfahrungen liegen voraus, ein konstruktiver Eingriff in die Welt der Klänge wird vollzogen, das musikalisch Gestaltete dringt auf Aufführung und neues Gehörtwerden. Dabei versammeln sich im Komponieren wie im Musizieren Ausdruckswille und Erfindungsreichtum. Die gesamte Palette menschlicher Begabungen wird gebraucht, die somatischen, emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten gehen in der Musikproduktion eine Verbindung ein, mit unterschiedlicher Akzentsetzung. Die Unmittelbarkeit des romantischen Genies und die Konstruktion des seriellen Komponisten zehren beide von solcher Verknüpfung, und der breite Bereich zwischen diesen Extremen sowieso. Und natürlich lassen sich dann auch in der Analyse der Musik unterschiedliche Schwerpunkte setzen, ohne dass eine der verwendeten Seiten ausgeschlossen werden könnte.

In der Musik werden sich die Hörenden des Universums inne, in dem sie leben. Sie sind selbst Teil dieses Universums und empfinden seine Gegenwart in ihrem Inneren. Genau diese durch die ganze Breite des leibseelischen Existierens hindurchlaufende Verinnerlichung des Universums aber ist selbst schon, mit Schleiermacher gesehen, Religion. Als Religion wird sie da explizit gelebt, wo über dieses Phänomen kommuniziert wird; und die religiöse Kommunikation ist da am stärksten, wo sie sich einer eigenen Sprache bedient, die die Grenze zwischen Bild und Ton einerseits, Metapher und Begriff andererseits fließend hält. Bildlich, symbolisch ist die Religion da, wo sie selbst Figuren des Ineinanders von Subjektivität und Universum produziert, die aus dem Bereich metaphorischer Kommunikation genommen sind. Reflexiv, begrifflich ausgerichtet ist die Religion stets auch, nämlich wo sie sich als »Rede über die Religion« präsentiert.

Und beides geht zusammen, indem es sich auf das religiöse Phänomen bezieht, wie es sich etwa im Hören der Musik selbst vollzieht.

3. Religion, Musik und Geschichte

Dass Musik und Religion eine gemeinsame Geschichte haben, ist klar. Schon in ältester Zeit gehörten religiöse Riten wie Opfer und Feste am Heiligtum und musikalische Praxis zusammen, wie viele archäologische Funde belegen. Insofern ist die neuzeitliche, nun auch strukturell eingesehene Verbindung, wie sie anhand von Schleiermachers Überlegungen sich auftut, nichts Neues. Wohl aber lässt sich die Parallelität durch eine solche theoretische Einsicht auch für geschichtliche Konstellationen fruchtbar machen.

Religion und Musik bewegen sich insofern auf einer gemeinsamen geschichtlichen Linie, als sie die Zugänglichkeit des Subjekts zu sich und zu seiner Stellung im Universum realisieren. So sehr musikalische Praxis und kultische Praxis immer schon einander entsprochen haben, so sehr nehmen beide auch Anteil an der neuzeitlichen Entdeckung der Subjektivität. Die Vertiefung der Einsicht in die zentrale Stellung der Subjektivität für das Wesen der Religion besagt, dass die tiefste Empfindung des Eingebundenseins des Subjekts in das Universum eben nur im Inneren des Menschen stattfindet – und von dort aus in die religiösen und kulturellen Praktiken ausstrahlt. Ebenso verhält es sich mit der Musik in der Geschichte: Auch hier tritt an die Stelle der Aufnahme individuellen Lebens in diese umgebende Welt des Klangs die schon oben beschriebene Verinnerlichung und Verdichtung, die in der musikalischen Erfahrung des Einzelnen stattfindet. Insofern gehen Musik und Religion auch in der Neuzeit parallel.

Dieser Parallelität entspricht auch eine gemeinsame Bildungsgeschichte. Weil Musik und Religion geschichtliche Phänomene sind, darum spielt für die jeweilige Konstellation, in der musikalisch und religiös empfunden und praktiziert wird, auch die Tradition eine Rolle. Musikalische Erfahrung ist immer Anschluss an das Hergebrachte und Weiterentwicklung nach neuem Muster. Religiöse Erfahrung schließt immer Aneignung des Vorgegebenen ein, damit aber auch eben individuelle Abwandlung. Es gibt daher stets gemeinsame Erwartungshorizonte, die das umschreiben, was sich anschließen soll – und sei es im Modus der Erwartungsenttäuschung. In gewissem Sinne ist so auch die Geschichte von Musik und Religion ein Moment des sich selbst entfaltenden Universums.

Allerdings bringt die Konzentration auf die Subjektivität, wie sie sich insbesondere in der Sattelzeit um 1800 bemerklich macht, auch eine Steigerung des Risikos mit sich – für Musik und Religion. Wenn die ganze

Wahrheit der Religion an der Subjektivität hängt, weil sich in ihr die Präsenz des Universums verdichtet, dann muss auch das gesamte Potential der Selbsterfassung und Selbstdarstellung von diesem Punkt ausgehen. Wenn die Verdichtung der musikalischen Erfahrung ganz ins Subjekt einzieht, dann speist sich aus dieser Quelle auch das ganze Darstellungsreservoir für musikalische Gestaltung. Und es ist überhaupt nicht ausgemacht, dass zwischen diesen beiden Polen, der Innerlichkeit der Erfahrung und des Empfindens einerseits und der Äußerlichkeit der Darstellung oder des Weltbezuges andererseits, stets ein ausgewogenes Verhältnis besteht. Eher ist das Gegenteil anzunehmen: Die Konzentration auf Subjektivität schafft Koordinationsprobleme. Die aber können selbst wieder nur unter Inanspruchnahme der Subjektivität als Agent der Darstellung ausgedrückt werden.

Die Objektivität der Religion besteht, neuzeitlich gesehen, in der Innerlichkeit des Gefühls als des Beisichseins angesichts des Anderen inmitten des Universums. Und die Objektivität der Musik stellt sich, dementsprechend, im Ausdruck dieses Beisichseins im Universum in gestalteten Klängen dar. Dass sich dieser Konnex von innerem Beisichsein und expressivem Ausdruck natürlich all der Regeln und Dimensionen bedient, die für die Musik oben genannt wurden, liegt auf der Hand; gerade als streng subjektive Musik besitzt sie objektive Strukturen; in deren Variation aber, im Spiel mit deren Sinn, vollzieht sich die Eigentümlichkeit musikalischer Gestaltung.

Eben darum aber hat die Geschichte von Religion und Musik an der Geschichte der Subjektivität Anteil, wie sie sich in der weiteren Geschichte der Moderne darstellt. Je weniger das selbstverständliche Korrelat von Innen und Außen, Selbstempfindung und Universum gegeben ist, um so intensiver muss diese riskante Entsprechung dargestellt werden – mit den Mitteln der Subjektivität selbst, die dadurch an ihrem eigenen Problem arbeitet. Das bringt, in der Musik wird es hörbar, Formationen hervor, die aufs Äußerste gespannt sind, die ihre Ausdrucksqualität gerade in solchen Umformungen des Überlieferten besitzen, die nur als Regeldurchbrechungen regelhaft sind. Dieser Prozess übrigens wird in der Musik viel leichter greifbar als in der expliziten Religion, die stärker versucht, die alten Objektivitäten festzuhalten. Wenn man sich dieser Dynamik aber überlässt, wie es die Musik tut, die an ihrer Zeit ist, dann lässt sich auch die Entwicklung der europäischen Musik im 19. und 20. Jahrhundert nachvollziehen, die vom ständigen Ausloten neuer Ausdrucksmöglichkeiten im kritischen Umgang mit der eigenen Tradition des Hörens und Gestaltens lebt. Dabei werden alle Dimensionen musikalischer Gestaltung verwertet, mit- und gegeneinander ins Feld geführt. Vielleicht am deutlichsten zeigt sich die-

ses Phänomen an der Geschichte der Tonbezugssysteme, die ja selbst die elaborierteste Seite in der Musik darstellen. Nicht mehr um Variationen innerhalb eines solchen Systems geht es der Avantgarde, die zu neuem Ausdruck gezwungen ist, sondern um ein Durchlöchern und Verschieben des Systems überhaupt, um die erst fallweise und dann immer intensivere Verrückung von Tonarten und Tongeschlechtern (wie bei Schubert, Schumann und Brahms) bis hin zur Erfindung alternativer Tonbezugssysteme (wie des Zwölftonsystems bei Schönberg oder die serielle Musik bei Messiaen, Boulez oder Stockhausen). In der Religion vollzieht sich derselbe Prozess, nur ist er weniger leicht bemerklich, weil die religiöse Kommunikation semantisch konservativer ausfällt. Doch auch hier ist es eine Verselbständigung der Religion in ihren dargestellten Grundlagen; der Aufschwung des Offenbarungsbegriffs in der Theologie des 20. Jahrhunderts ist ein knapper, aber deutlicher Beleg dafür.

Die Geschichte des Subjekts, mit seiner Konzentration auf sich und seiner Gefährdung in der Welt, wirkt sich aber nicht nur differenzsteigernd aus. Es gehört auch zur widersprüchlichen Situation der Moderne, dass das Gegenteil der Fall ist: Entdifferenzierung. Das zeigt sich nun wiederum in der Religion deutlich, nämlich überall da, wo ein religiöser »Fundamentalismus« vertreten wird, also die Proklamation einer Einheit von Selbst und Welt, die aber nur noch in Gestalt einer Spaltung und eines (partiellen, wenn auch mentalitätsprägenden) Ausstiegs aus der normalen Welt zu vollziehen ist. Das entsprechende Phänomen in der Musik ist die Herrschaft des Banalen und des die musikalische Erfahrung Beleidigenden, wie sie über weite Strecken der sog. Unterhaltungsmusik gang und gäbe ist. Der religiöse Kitsch des Fundamentalismus und der musikalische Kitsch der Dauerberieselung aus dem Radio und im Kaufhaus entsprechen einander.

4. Theologische Musikästhetik

Eine theologische Musikästhetik, die sich aus diesen Überlegungen ergibt, versteht sich als Kommentar zu Religion und Musik in ihrer modernen Geschichte. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher Begriff von Musikästhetik sich nicht beschränken kann auf Musik, die von ihrem Verwendungszweck oder ihrer Textgebundenheit selbst »religiöse« Züge besitzt; umgekehrt gilt vielmehr: Auch eine solche »religiöse« Musik wird den allgemeineren Analysekriterien unterworfen; weder in positivem noch in negativem Sinne kann sie einen Ausnahmestatus beanspruchen. Ebenso versteht es sich von selbst, dass autonome Musik nicht als Umsetzung oder Illustration von »Sachverhalten« verstanden werden kann, die die

Religion vermeintlich vorgibt, seien sie dogmatischer Art (wie etwa die Trinitätslehre) oder Gestaltungsformen der Frömmigkeit (wie etwa Buße).

Die Analysen, die in diesem Buch vorgelegt werden, wollen stattdessen als Beispiele eines Kommentars im oben angegebenen Sinn gelesen werden. Es ist ja die Nagelprobe jeder musikästhetischen Anstrengung in theoretischer Absicht, ob sie sich mit der Musik selbst verbinden lässt – in analytischer Betrachtung wie auch im Hören. Daher bewegen sich die Texte des Buches auch auf dem schmalen Grat einer musikwissenschaftlichen Analyse und einer musikästhetischen Interpretation. Aus demselben Grund liegt diesem Buch auch ein Tonträger mit den besprochenen Stücken bei. Dass die Kommentare im einzelnen nicht alle über einen Leisten gezogen sind, verdankt sich einerseits der lebendigen Vielfalt der Stücke, andererseits einer theoretischen Unabgeschlossenheit der theologischen Konzeption selbst, die für interne Variationen Platz lässt. Immerhin gehen die Ausführungen zu den interpretierten Stücken auf die vierjährige Tätigkeit des Arbeitskreises der Autoren zurück, der sich immer wieder an der Evangelischen Akademie Hofgeismar treffen durfte.

Dass sich die Auswahl der interpretierten Stücke dem Zeitraum zwischen 1824 und 2006 verdankt, geht einmal auf die Beobachtung zurück, dass sich ab 1800 die Parameter für Musik und Religion gemeinsam verändert haben; darum ist auch die Folgegeschichte von dieser oben mit dem Stichwort »Subjektivität« belegten Konstellation betroffen. Zweitens steckt in der Beschränkung die implizite These, dass es sich tatsächlich um Stationen einer gemeinsamen Geschichte handelt, nicht nur um beliebige Positionen im Geflecht des auch Möglichen. Gewiss hätten auch andere Stücke gewählt werden können – die hier präsentierten wollen aber durchaus den Anspruch erheben, wie ein Leitmotiv für die Geschichte von Musik und Religion im 19. und 20. Jahrhundert verstanden zu werden und damit als verschieden gestaltete Darstellungen einer Musik, die im Inneren des Menschen zu sich selbst kommt, einer Musik, die »das Universum im Ohr« ist.