Leiturgia – Ort der musiké

Plädoyer für eine Perspektive auf Kirchen-Musik als heteromodales Ereignis

TERESA LEONHARDMAIR*

Leiturgia – Site of musiké: Pleading for Church Music as Cross-Modal Action

The meaning of music exceeds the mere acoustic noise. Liturgy clarifies that fact. Focusing aesthetic modes music is considered as defined by the ancient Greek term musiké, back then the union of movement/dance, sound, poetry. As performance musiké correlates with liturgy (performance as well) in a special way. The bodily and transcendent dimensions of musiké arise in liturgy – something performative, i.e. evolving from doing. Liturgy and music are connected with bodily presence (incarnation) and movement – the fundament of life. Both corporal actions and expressive dance in liturgy exist as a form of musiké. Using the example of resonance, listening, polyaisthesis, time/space it becomes apparent that musiké is movens, confronting us with the alien, carrying us to foreign spaces. Leiturgia is a specific aesthetic site where church music opens peculiar the human dimension of musiké. Our society is in need of such places.

Keywords: *musiké, movement, body, sensuality, resonance, sound, performance, dance, action, space*

„What does music have to do with sound?“¹, fragt der amerikanische Komponist Charles Ives provokant und verweist damit auf musische Prinzipien abseits des Hörbaren. Dass Musik mehr als bloßes *Schallereignis* ist, ja, mehr als klingendes *Beiwerk* wird in liturgischen Feierformen insbesondere deutlich. Ist nicht die *musica* „beste Labsal einem betrübten Menschen“ (Martin Luther)² und verbindet einer „Nabelschnur“ (Nikolaus Harnoncourt) gleich den Menschen mit dem Göttlichen? Im musikalischen Ereignis ist das *transcendere* bereits inbegriffen. Musik – auch in unserem heutigen Verständnis – weist also über das rein Hörbare hinaus. Die nun folgenden Ausführungen zur *leiturgia* als Ort der *musiké* (und nicht „nur“ der *Musik*

* Teresa Leonhardmair, Dr.phil., freiberufliche Wissenschaftlerin und Künstlerin, weiters Tätigkeit als Musikprofessorin am Colegiul national Samuel von Brukenthal Sibiu. Adresse: c/o Evangelische Kirchengemeinde Hermannstadt, Piata Huet 1, RO-550182 Sibiu; e-mail: teresa_leonhard@eclipso.at

¹ Christian Kaden, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, S. 17.

² Hans-Peter Müller, „Ohne Musik wäre das Leben ein Irrtum.“ *Musikerzitate von A bis Z*, Zürich-Mainz 2003, S. 53f.

– der Verweis auf die terminologische Differenz ist maßgeblich) legen den Fokus auf die *aisthesis*, d. h. auf die sensorischen Modi: Die *musiké*, wie sie in der Antike und noch im Mittelalter verstanden wurde, ist sinnliche Einheit von (Schreit-)Tanzbewegung, Klang und Sprache. Dieser ursprüngliche, mehrdimensionale musische Ausdruck wird heute im sogenannten „westlichen Kulturkreis“ weitgehend unterbunden, bleibt Kindern bis ins Schulalter und außereuropäischen Völkern vorbehalten.³ Jedoch ist – so lautet die These – gerade die Liturgie christlicher Kirchen (und auch anderer Religionen) noch ein (öffentlicher) Ort, an dem diese Symbiose des Bewegens, Sprechens und des Tönens in unterschiedlicher Ausprägung praktiziert wird und somit einem ur-menschlichen Bedürfnis buchstäblich *Raum* gegeben wird. Ist sie Ort (auch) der *musiké*, offenbart Liturgie als *Aktion* umgekehrt (und einer weit verbreiteten, nicht nur unberechtigten Kritik an der Leibfeindlichkeit des Christentums zum Trotz) die leiblich-performative Dimension der Musik als *Ereignis*.

1. *Musiké* – Zur antiken Idee einer Musik als mehrdimensionales Ereignis

Die Frage nach dem Wesen der Musik ist so elementar wie rätselhaft und beschäftigt den Menschen seit den Anfängen des Denkens.⁴ Die zahlreichen Quellen antiker Autoren zur *musiké* offenbaren ein gänzlich anderes Bild von Musik, als es uns in knappen lexikalischen Kommentaren der Gegenwart entgegentritt. *Musiké* ist Ereignis in sich, ist äußerlich sichtbare Handlung, ist ästhetische Einheit simultaner Aktionen. Christian Kaden ortet das Kennzeichen antiker Musikpraxis (*musiké téchne*) in der Wechselseitigkeit von Klang und Bewegung: „vom Singen bewegtes Tanzen, getanzt Gesang“. Klang und Bewegung sind Ausdrucksformen des Musischen und als solche anthropologische Konstanten. Heutige Trennungen von Begrifflichkeiten – Tanz, Musik, Literatur – erscheinen im Rückblick künstlich.

Antike Definitionen der *musiké*, welche das Bedeutungsfeld praktischen Musizierens (*musiké téchne*) noch übersteigt, verdeutlichen, dass Material und Grundprinzipien des Musischen fundamental auf *Bewegungen* – über Körperbewegung hinausgehend gedacht – gründen: Erklingendes (*phoné*) beruht auf (unsichtbarer) Bewegung und ist (in) Bewegung (*Resonanz* und *Schwingung*);

³ Vgl. Marcel Dobberstein, *Mensch und Musik. Grundlegung einer Anthropologie der Musik*, Berlin 2000, S. 213 sowie Rolf Oerter, Herbert Bruhn, „Musizieren“, in: Herbert Bruhn, Helmut Rösing (Hg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek b. Hamburg 1998, S. 330-348. Elias Canetti geht in *Masse und Macht* (1960) auf diese unterdrückte Reaktion infolge sozialer Normen der Zurückhaltung ein.

⁴ Vgl. Manfred Spitzer, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart 2006, S. 17: „Jeder weiß, was Musik ist, aber soll man sagen, was es wirklich ist, gerät man in Schwierigkeiten.“

Rhythmus, *Tempo* und *Form* beziehen ihr Wesen unmittelbar aus der subjektiv wahrnehmbaren und von außen sichtbaren *kinesis sómatos*. In der griechischen Antike stellte der *rhythmos* den Nährboden dar, auf dem das *Musische*, d. h. die Einheit von Musik, Dichtung und Tanz, gedeihen konnte.⁵ In allen Parametern musischer Grundlagen entäußern sich sinnvolle (Spannungs-) Verhältnisse von Zahlen.⁶ Letztere sind im Speziellen im Fachgebiet *Harmōnik* von Interesse, das sich nicht nur mit den Zahlgrundlagen der Musik, sondern in antiker Tradition vice versa mit den Musikgrundlagen der Welt, mit dem Auffinden von Beziehungen zwischen Zahlen und Mustern beschäftigt.⁷

2. *Bewegung als Grundkonstante des Humanen*

Da Musik ein elementares humanes Phänomen darstellt, impliziert die konstitutive Rolle von Bewegung für die *musiké* die Bedeutung der Bewegung für das Leben an sich. Dieses *In Bewegung sein* als Charakteristikum des irdisch Vitalen – eine seit den frühen Denkern philosophisch-theologische Grundannahme und Abgrenzung vom ewigen Göttlichen – bringt der Barockdichter Angelus Silesius auf den Punkt: „Es regt sich alles zwar, doch er [Anm.: Gott] bleibt unbewegt.“⁸ *Bewegung* in einem weiten Sinne gedacht⁹ begleitet Leben auf der Erde als Kontinuum. Doch was geht der ersten Bewegung voraus? Platon ortete den Ursprung der Bewegung des Kosmos in der sich selbst bewegenden Weltseele; später stützten sich antike, im Anschluss vom Christentum übernommene philosophische Erklärungsansätze auf den *demiurgós*, der als *primum movens immotum* die vollkommene Bewegungskraft in absoluter Ruhe darstellt.¹⁰

⁵ Vgl. Werner Schulze, „Grundzüge der antiken Musiktheorie“, in: Stefan L. Sorgner, Michael Schramm (Hg.), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*, Würzburg 2010, S. 71–86 zum *rhythmos*, der das Verhältnis der Tönedauern zueinander und ihren gestaltbildenden Prozess in Schreitbewegung und Musik bezeichnet.

⁶ Bezüglich einer vertieften Auseinandersetzung mit der Verortung musikalischer Grundlagen im begrifflich-phänomenalen Milieu von Bewegung wie sie auch nach der Antike bis in die Gegenwart erwähnt wird. Vgl. Teresa Leonhardmair, *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen*, Bielefeld 2014.

⁷ Vgl. *ibidem*, S. 22.

⁸ Angelus Silesius, *Der cherubinische Wandersmann*, Zürich 1979, S. 10.

⁹ Die Etymologie macht deutlich, dass sich im Bewegungsbegriff physische, psychische, abstrakte und konkrete Bedeutungsebenen berühren. *Bewegung* lässt sich nicht eindeutig auf einen spezifischen Vorgang festlegen, sondern bezeichnet vielfältige Erscheinungsformen mit einem Begriff.

¹⁰ Vgl. Marii Victorini Afri, *Opera theologica*, Leipzig 1976, hymn. I, 1141A: „Operatur ergo cuncta Christus, qui omnis est virtus dei./ Namque Christus, in quiete motus, est summus deus./ Atque ipse motus sapientia est et virtus dei,/ Nullo a substantia distans, quia quod motus, hoc substantia est,/ [...]“

Bewegung ist eine organische Grundfunktion und kann im Kontext des Lebens vom Makrokosmos bis in die Grundbausteine des Vitalen als elementares Faktum beobachtet werden, das die Entstehung der Welt genauso maßgeblich geprägt hat, wie sie die stete Neuerschaffung der Natur und das individuelle Dasein seither bestimmt. Sein schließt Passivität aus, was beinhaltet, dass auch die Stabilität eines scheinbar unbewegten Körpers nicht mehr als bloße Ruhe zu denken ist; vielmehr ist hinsichtlich des Lebendigen von einer Koinzidenz der Begriffe *Ruhe* und *Bewegung* auszugehen.¹¹

Die Union von Leben und Bewegung zeigt sich weiters besonders deutlich am Stellenwert des *sich Bewegens*. Nicht von ungefähr galt die *auto-kinesis* den Philosophen der griechischen Antike als Kennzeichen des Lebendigen schlechthin. Das Reflexivpronomen *sich* kennzeichnet dabei das notwendige wie fundamentale Moment dieses Vorganges¹²: Leibliches (Sich-)Bewegen ist keine bloße Widerfahrnis; vielmehr geht die Bewegung sich selbst voraus: Subjekt und Objekt fallen zusammen.¹³ Der *sich* bewegende Mensch *ist* Bewegung und ist *an ihr* beteiligt. Bewegungen werden nicht lediglich produziert, sondern „das Wunder der leiblichen Bewegung liegt gerade darin, daß eine Phantasie sich organisiert, eine Inkohärenz funktioniert, eine Unordnung Wirkungen entfaltet [...]“.¹⁴ Der Mensch in seiner Leiblichkeit ist Ursache und Grund der Bewegung sowie ihres Inhaltes, was den Leib in seiner Rolle als „Schwungrad unseres Lebens“ (Maurice Merleau-Ponty) bestätigt.

3. Liturgie als performativer Handlungsraum¹⁵

Musiké als ästhetisches Ereignis braucht einen Ort, wo Aktion stattfinden kann; im Besonderen einen Ort des Performativen, d. h. der *ins Licht gerückten* Handlung, deren Subtext sich erst im *Aussprechen* realisiert. Liturgie ist gemeinsame, öffentliche *Aktion* (*participatio actuosa*) und eröffnet in ihren Handlungen einen besonderen ästhetisch-transzendenten Kontext. Liturgie

¹¹ Vgl. Titus Lucretius Carus, *De rerum natura. Welt aus Atomen*, Stuttgart 1977, II 309: „[...] omnia cum rerum primordia sint in motu, / summa tamen summa videatur stare quiete [...]“.

¹² Vgl. Bernhard Waldenfels, „Sichbewegen“, in: Gabriele Brandstetter, Christoph Wulf (Hg.), *Tanz als Anthropologie*, München 2007, S. 14-30.

¹³ *Ibidem*, S. 17f.

¹⁴ B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2010, S. 212f.

¹⁵ Vgl. zu diesem Abschnitt T. Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung. Postsäkulare Be-Deutungen christlicher Liturgie im Spiegel der Performance Art“, in: Franz Gmainer-Pranzl, Sigrid Rettenbacher (Hrsg.), *Religion in postsäkularer Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven*, Frankfurt am Main-Wien 2013, S. 345-370.

entsteht aus der Handlung und in der Handlung. Der Vollzug ist Notwendigkeit ihrer je individuellen Morphogenese und inhaltlichen Kommunikation. Theologisch-anthropologisch entspricht ihr Wesen in elementar-fundamentaler Weise der *actio*, den Menschen im lebendigen Mit-Tun (mit-)bewegend.¹⁶

Der Terminus der *Handlung* bezieht sich dabei sowohl auf den Gesamttablauf in seiner teleologisch ausgerichteten dramatisch-dynamischen Organisation (*Syntagma*) als auch auf strukturell konstitutive „kleinere“ (Bewegungs-) Handlungen (*Parádeigma*).¹⁷ Um Handlung zu gestalten und zu erfahren, ist der Mensch auf das Dasein in seiner Leiblichkeit angewiesen. Handlungsraum und Leiberleben – d. h. sich *als Mensch* zu erleben – stehen in wechselseitiger Verbindung zueinander: der „gelebte“ Raum, so Bernhard Waldenfels, entsteht aus der Leibbewegung und die Tätigkeit ist Grundlage des Erlebnisses als (leibliche) Einheit.¹⁸ Eine Topologie der Liturgie soll hier in diesem Sinne von der Handlung her gedacht werden; Ausgangspunkt des Feier-Raumes ist dabei der eigene Leib, gefolgt von dynamischen Beziehungen zwischen Sakralraum, einzelnen Handlungsorten und menschlicher Bewegung.

Romano Guardini bezeichnet Körperhaltung, einfache Gesten, Bewegungen am Platz oder Fortbewegung als sogenannte „Elementargebärden“, die im byzantinischen Ritus im Vergleich wohl am stärksten ausgeprägt sein mögen. Aufgeladen mit expressivem Potenzial und symbolischem Gehalt¹⁹ treiben sie (auch) die Handlung voran und stiften Beziehung zur Umgebung. Zwischen dem liturgischen *Script* – der *Partitur* des Ereignisses – und den Teilhabenden wird der Leib zum „lieu de passage“ (Maurice Merleau-Ponty), zu einem Ort der Sinnstiftung.²⁰

Als „heiliges Spiel“ (Romano Guardini) gehört Liturgie gemeinsam mit Theater und Ritual der umfassenden Subkategorie der *Performance*, d. h. einer durch den Aspekt des „showing doing“ (Richard Schechner) charakterisierten Handlung, an.²¹ In seinem Essay „Când sfinții mergeau la teatru“ macht Răz-

¹⁶ Vgl. A. Ronald Sequeira, „Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung“, in: Hans B. Meyer et al. (Hg.), *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft. Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen*, Regensburg 1990, S. 7-40 sowie Romano Guardini, *Von heiligen Zeichen*, Mainz 1992, S. 10ff.

¹⁷ Vgl. A. R. Sequeira, „Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung“, S. 27f.

¹⁸ Vgl. B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M. 2000, S. 119.

¹⁹ Vgl. Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg i. B. 1957, S. 82.

²⁰ Vgl. A. R. Sequeira, „Gottesdienst als menschliche Ausdruckshandlung“, S. 30ff. sowie Albert Gerhards, Benedikt Kranemann, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Darmstadt 2006, S. 178.

²¹ Richard McCall, *Do this. Liturgy as performance*, Notre Dame, Ind. 2008, S. 5.

van Ionescu auf bestehende Parallelen zwischen antikem Drama und (orthodoxer) Liturgie aufmerksam²², verweist jedoch auch auf die Unterschiede: So gleitet das Theater in die absolute Fiktion, während die Liturgie auf ein historisch reales Fundament baut – „existența pământească a lui Iisus Hristos“.²³ Die liturgische Zeremonie weist mit dem *transcendere*, so der Theologe und Schauspieler, eine Funktion auf, die über das reine Ansehen und sich Verzaubern lassen hinausgehe – „Teodrama devine teofanie.“²⁴ Der Hinweis auf die Nähe der Liturgie zum Drama²⁵ soll an dieser Stelle nicht dazu gebraucht werden, Liturgie auf eine simple Schauhandlung zu reduzieren. Vielmehr geht es darum, dem performativen Charakter und dessen spezifischem, jedoch wenig beachteten Potenzial höheren Stellenwert zu verleihen; und um damit gleichzeitig aufzuzeigen, dass Musik im Gottesdienst mehr ist als rein auditiv, passiv empfangene Verschönerung, sondern im Sinne einer *musiké* handelnd eingebettet ist in einen vielsinnigen, dramatischen Gesamt Ablauf. Wesentlich für diese Sicht ist schließlich die Partizipation der betenden Mitfeiernden, worin Liturgie weniger der klassischen Theatersituation, als mehr zeitgenössischer Performancekunst ähneln mag. Doch auch dieser Aspekt der Teilhabe kann bereits weit zurückverfolgt werden. So zeigt Richard McCall anhand des *Liturgischen Dramas* des Mittelalters²⁶ eine parallel zur beginnenden Demarkation einer Klerus-Liturgie auffallende Involvierung aller Teilnehmenden, einhergehend mit dem Verschwimmen der Grenzlinien zwischen Theater, Ritual und Liturgie.²⁷ Für McCall ist Liturgie genuin performativ angelegt. Diese Ausrichtung sei bereits mit der Jesuanischen Aufforderung „Tut dies zu meinem Gedächtnis“ grundgelegt.

4. Aspekte einer ganzheitlichen Sicht auf das Musische in der Liturgie

4.1. Leiblichkeit

Der Mensch ist ontologisch betrachtet psychophysisch bewegte Leiblichkeit; dieser Umstand kennzeichnet ihn maßgeblich in seiner Vitalität.

²² Răzvan Ionescu, *Când sfinții mergeau la teatru. Ecouri dintr-un altfel de Bizanț*, București 2007, S. 64: „Poate fi privită ca o dramă în formă de dialog, condusă de preot [...] unele detalii amintesc de intervențiile corului din tragedia antică.“

²³ R. Ionescu, *Când sfinții mergeau*, S. 66.

²⁴ *Ibidem*, S. 82.

²⁵ R. McCall, *Do this*, S. 2 sowie Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London 2006, S. 27. Vergleiche die Tradition, Liturgie als Drama zu interpretieren bereits z. B. bei Theodor v. Mopsuestia, Pseudo-Dionysius Areopagita oder Amalarius v. Metz.

²⁶ R. McCall, *Do this*, S. 13.

²⁷ *Ibidem*, S. 3.

Motionalität und Emotionalität – *Rühren* und *Gerührt*-Sein, *Regung* und *Aufgeregt*-Sein – machen den Menschen zum Menschen.²⁸ Jede Tätigkeit (*ergon*), auf spezifische Art solche, die an Öffentlichkeit gekoppelt ist (*leitos*), rückt die Leiblichkeit ins Zentrum des Geschehens.²⁹ *Leitourgia* ist an leibhaftige Präsenz gebunden, um über empathische Anteilnahme Wirkungsintensität zu erreichen.³⁰ Das philosophische Konzept des Leibes in der Phänomenologie eignet sich im Besonderen, verständlich zu machen, dass es des Leibes als „Umschlagstelle“ (Edmund Husserl) zwischen Kultur und Natur, zwischen Sinnlichkeit und Sinn bedarf, um zu kommunizieren: Das Miteinander von Mensch und Mensch, von Mensch und Ereignis, von Mensch und Transzendenz basiert auf unserem Dasein als Leib. Ereignis-Werden des Wortes braucht die Leiblichkeit; im Christentum zeigt sie sich im inkarnierten, im „eingefleischten Gott“ (Magdalena Frettlöh) als „körperlich manifestierte Heilsbotschaft“ (Regina Ammicht-Quinn).³¹ Musischer, ergo ästhetischer Ausdruck während der Liturgie ist Teil des Kommunikationsprozesses der Mitfeiernden untereinander als Feier-Gemeinschaft, des Individuums mit dem Geschehen und dem Göttlichen.

4.2. *Resonare*

Die innige Verbindung zwischen Mensch und Musik geht unabdingbar mit dessen leiblicher Verfasstheit einher, stellt sie die Basis für die Auseinandersetzung des Selbst mit der Umwelt dar. Dass wir als Menschen nicht nur auf uns selbst bezogen sind, sondern der Selbst-Entzug oder Fremd-Bezug stets in Form einer Ambiguität mitzudenken ist, wird in der Musikwahrnehmung besonders deutlich.³² Zunächst entstammt Musik dem Menschen selbst. Wir sind in den Klang, in das musikalische Werk involviert, wie es Georg Lukács ausführt. Ästhetisches Gebilde und unmittelbares Beteiligt-Sein des Menschen bilden eine Einheit.³³ Darüber hinaus befindet sich Musik jedoch auch außerhalb des Eigenen. Es kommt zu einer Kollision *fremder Ordnungen*: Etwas Fremdes widerfährt uns in der Begegnung mit Klängen, die eine Geräuschkulisse der Alltagserfahrung übersteigen.³⁴ Walden-

²⁸ T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 95.

²⁹ R. Schechner, *Performance Studies*, S. 22.

³⁰ Hannes B. Pircher, *Das Theater des Ritus. De arte liturgica*, Wien 2010, S. 457.

³¹ Regina Ammicht-Quinn, „Corpus delicti: Körper-Religion-Sexualität“, in: *SaThZ* 6 (2002), S. 255-268 zur Inkarnation Gottes als Schlüsselbotschaft des Christentums.

³² B. Waldenfels, *Sinne und Künste*, S. 198.

³³ Georg Lukács, *Ästhetik II*, Neuwied/Berlin 1972, S. 12.

³⁴ B. Waldenfels, *Sinne und Künste*, S. 164.

fels verwendet dafür den Begriff des *páthos*.³⁵ Dieses wachgerüttelt Werden ist gleichsam Ursprung der Resonanz und damit Bedingung ästhetischer Erlebnisse.³⁶ Denn die Begegnung und die daraus entstehende Bewegung provozieren eine *Antwort* im Berührten, d. h. im „leiblichen Responsorium“ (Bernhard Waldenfels). Resonanz gelingt, da im Menschen *musikähnliche* Bewegung hervorgerufen wird. Darauf beruht die Idee einer *musica humana*, wie sie in Antike und Mittelalter bezeichnet wurde, die von einer *musischen* Anlage des psychophysischen Organismus³⁷ ausgeht, aufgrund derer Musik wirkt.

„Leibhaftig durchtönt“ (Rudolf Steglich) zu werden, heißt, dass der Mensch nicht nur seelisch, sondern auch körperlich bewegt wird.³⁸ Die fundamentale Kausalität von Musik und Körperbewegung ist bereits auf pränataler Stufe festzustellen und ist demnach als zutiefst humanes Phänomen zu betrachten. Motorische Reaktionen können sich sowohl auf kleinster, unsichtbarer Ebene abspielen als auch sichtbar für das Umfeld vom sanften hin und her Wiegen bis zum ausgelassenen Tanz.³⁹

Dem Wesen von Musik als *Movens* haftete eine Aura des Mystischen an, bevor Musikwirkung psychologisch und neurowissenschaftlich erklärbar wurde.⁴⁰ „Musica movet affectus“ lautet ein altes Diktum des Isidor von Sevilla: Bewegt-Werden und Bewegt-Sein durch Musik. Die Rührung oder die Mäßigung des Gefühles – jeweils einhergehend mit vegetativen Reaktionen und körperlichem Ausdruck – wurden seit frühester Menschheitsgeschichte als zentrale funktionale Momente des Musischen erkannt.⁴¹ Im Sinne einer Zweckfreiheit der Musik wurde ihre Reduktion auf die Funktionalität jedoch auch immer wieder kritisch hinterfragt.⁴²

Im Sinne einer Liturgie, die „in und aus der Kraft des Gottes Geistes lebt“ und letztlich nicht *gemacht* werden kann, muss der Fokus weniger auf „ein «Ergreifen» (also ein geplantes und herstellbares Verzaubern von Men-

³⁵ Idem, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M. 2006, S. 42f.

³⁶ Erich Neumann, *Der schöpferische Mensch*, Frankfurt a. M. 1998, S. 77.

³⁷ Dieser Prozess der Korrelation von Bewegungen des Systems Musik und Bewegungen des Daseins des Menschen wird heute im Fachterminus *Synchronisation* zusammengefasst.

³⁸ T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 211ff.

³⁹ Franz Födermayr, „Universalien der Musik“, in: Bruhn, Rösing (Hg.), *Musikwissenschaft*, Reinbek b. Hamburg 1998, S. 91-103.

⁴⁰ T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 207.

⁴¹ Schon von Pythagoras ist die Vermutung überliefert, Musik sei imstande, Körper und Seele in das *rechte Maß* zurückzuführen.

⁴² *Ibidem*, S. 210.

schen) als vielmehr auf ein Ergriffen-Werden“ gelegt werden.⁴³ Rekurrierend auf die bereits erwähnte Idee des *páthos*, wie sie Waldenfels formuliert, ist die *musiké* ästhetischer Ausdruck dieses *sich bewegen Lassen*, wie es Liturgie auch in theologischer Hinsicht prägt. Beispiele für dieses Ergriffen-Werden durch das Göttliche und der simultane (oder später folgende) Ausdruck im Musischen durchziehen bereits das Alte sowie das Neue Testament. Musik zum Lobe Gottes, zur Klage und Trauer, als Ausdruck der Freude und Dankbarkeit, als Einstimmung auf die Transzendenz ist existenzieller Bestandteil der Lebensvollzüge des Menschen in seiner jeweiligen Verfasstheit.⁴⁴ So erklärt sich, dass seit früher Zeit in zahlreichen theologischen Traktaten auf die Relevanz von Musik als Mittel, den menschlichen Geist in seiner Hinwendung zu Gott zu stärken und religiöse Gefühle zu evozieren, hingewiesen wird.⁴⁵

4.3. *Syn-aisthesis*

„Vermittelt sich denn Religion nicht nur durch Ästhetik, Sinnlichkeit?“, fragt der deutsch-iranische Autor Navid Kermani in einem Interview zu seiner aktuellen Publikation über das Christentum aus muslimischer Sicht. „Wir gebrauchen unsere Augen, Ohren, Mund und Nase, wir fühlen mit dem Herzen, wenn wir uns als religiöse Menschen verhalten [...]. Die göttliche Wahrheit ist nicht in erster Linie etwas, was uns intellektuell einleuchtet, sondern das wir zumal in Momenten höchster Verückung und Not als eine Wirklichkeit erfahren. In ihren ästhetischen Vermittlungen überwältigt uns diese Wirklichkeit, [...]“. ⁴⁶ Gerade in den östlichen Kirchen, so Kermani, werde deutlich, dass Gottesdienste (immer noch) eine große sinnliche Erfahrung sein können.⁴⁷

⁴³ Christoph Freiling, „Tut dies zu meinem Gedächtnis“, Unveröffentlichter Vortrag bei der C-Kurs Intensiv Woche, Referat für Kirchenmusik der Erzdiözese Salzburg, 13. Februar 2014.

⁴⁴ Vgl. z. B. die Psalmentexte (wie Ps 57, 104 oder 150) oder Eph 5,19; Kol 3,16; 1 Kor 14/26 und Apg 2,42.

⁴⁵ Vgl. z. B. die patristische Literatur. Auch nach der Aufklärung blieb die Frage nach der adäquaten musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes Thema musikalischer Schriften, der sich auch viele Komponisten widmeten.

⁴⁶ Joachim Frank, „Unterdrückte Tradition kehrt als Zombie zurück.“ Joachim Frank im Interview mit Navid Kermani“, *Frankfurter Rundschau*, <http://www.fr-online.de/literatur/navid-kermani-im-interview-unterdrueckte-tradition-kehrt-als-zombie-zurueck,1472266,31527850,item,1.html>, abgerufen am 25.08.2015. Einen wesentlichen Grund für den Bedeutungsverlust des Christentums im Westen sieht Kermani in der geringen Achtung der Form.

⁴⁷ *Ibidem*.

In der Liturgie als *poly-ästhetischem* Phänomen⁴⁸ eignet sich Ausdruck immer als „Intermedia“ (Dick Higgins) – „the word cannot only be heard“⁴⁹ Leib und Geist, Sensualität und Rationalität sind dabei nicht als Gegensatzpaare zu verstehen; so betont Waldenfels, dass Fragen der Rationalität schon im Bereich der Sinne beginnen: „Das Erkennen bleibt [...] zurückbezogen auf einen sinnlichen Prozeß [...]“.⁵⁰ Die deutschen Termini (*etwas*) *begreifen*, *erfassen* drücken die Rückbezogenheit der Erkenntnis auf die (leibliche) Handlung treffend aus. Übersteigt die (existenzielle) Erfahrung den sprachlichen Ausdruck, gibt sich die Fundamentalität der Leiblichkeit zu erkennen.⁵¹ *Bewegen, tasten, riechen, schmecken, hören, fühlen* als Basis individueller und kollektiver Transformationsprozesse in christlichen Riten sind *kommunizierende* Dimensionen eines *sensus communis*, d. h., um mit Maurice Merleau-Ponty zu sprechen, eines menschlichen Leibes als lebendiges synergetisches System.⁵²

Nicht nur in der Theologie, auch im musikästhetischen Diskurs wird Körperbewegung als Erkenntnisquelle minder bewertet oder wird ihr wenig Beachtung geschenkt.⁵³ Doch je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto deutlicher wird, dass mit der *musiké* Hören, Sehen und Fühlen als Einheit begriffen wurden. In der *musiké* der Griechen sind Verbindungen zwischen Klangmustern und Körperbewegung intensiv durchgebildet; letztere bringen erstere hervor und das Körperliche wird selbst „Gegenstand von ästhetischer Wertung und sinnlichem Genuß.“⁵⁴ Eine *musica motionala* verstand Auge, Ohr und Muskelsinn als paritätische Sinne der Musikwahrnehmung.⁵⁵ So forderte Augustinus, auch das Auge auf den Taktschlag zu richten: „[...]“, denn du sollst nicht nur hören, sondern auch sehen [...], wie viel Zeit

⁴⁸ Wolfgang Roscher, „Polyaisthesis-Polyaesthetics-Polyaesthetic Education“, in: idem et al., *Multiperceptual consciousness and the idea of integrating arts and sciences in education*, Wien 1991, S. 9: „poly“ refers [...] to a qualitative «more» of links between appearance and effect.“

⁴⁹ T. Leonhardmair, „The Art of Celebrating. The Aesthetics of Performance in Christian Liturgy or Performance Art and Liturgy“, Paper beim European IP in Intercultural Theology and Interreligious Studies *Translating God(s): Fluid Religion and Orthodoxy*, Ovidius University of Constanța/Romania, 10.-21.09.2012.

⁵⁰ B. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, S. 107.

⁵¹ Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, „Die «performative Wende»: Leben – Ritual – Theater“, in: idem (Hg.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster 2000, S. 1-32.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 274.

⁵³ Daniel Zwiener, *Als Bewegung sichtbare Musik. Zur Entwicklung und Ästhetik der Methode Jaques-Dalcroze in Deutschland als musikpädagogische Konzeption*, Essen 2008, S. 94.

⁵⁴ Christian Kaden, „Artikel «Musik»“, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch Bd. 4*, Stuttgart-Weimar 2002, S. 256-275.

⁵⁵ *Ibidem*, S. 269.

die Hebung und [...] die Senkung in Anspruch nimmt.⁵⁶ Alte christliche Gesänge, wie im gregorianischen Choral oder die liturgischen Gesänge der byzantinischen Kirche, die sich über Handzeichen organisieren, bringen diese Verbindung von Hören und Sehen anschaulich zum Ausdruck.

4.4. *Audite!*

Das für das Judentum so essenzielle *Sch'ma Jisrael* (5. Mose 4,6) verweist auf ein elementares und archaisches Moment auch des christlichen Glaubens: das Hören. Mehr noch als das deutsche *hören* eignet sich der Begriff *horchen*⁵⁷, um die damit verbundene Mehrdimensionalität und das Moment der Zuwendung – was sowohl Musik als auch Liturgie betrifft – darzustellen. Vilém Flusser verweist auf die mit dem Gestus des Horchens verbundene Körperstellung: Der Mensch, ergriffen in seiner Leiblichkeit, wird in innere Spannung versetzt und eine Regsamkeit der Sinne wird ausgelöst.⁵⁸ Diese Zuwendung impliziert nicht nur einen Bezug auf das horchende Selbst (*Innen*), sondern bereits auch den Fremdbezug (*Außen*). Im Ereignisraum zwischen Mensch und Musik angesiedelt impliziert ein breiteres Verständnis von *hören/horchen*, über den Bezug auf ein einzelnes Sinnesorgan, ergo das *Ohr*, hinauszugehen. Vielmehr ist es der *ganze* Mensch, der *hört*. Sinnliche Klanggestalten wirken auf das Individuum ein und provozieren eine Reaktion. *Hören* als *horchen* ist ein *sich bewegen Lassen* und darauf *Antworten*. So wird Musikwahrnehmung auch in der Literatur häufig als *aktives* Geschehen beschrieben, das in einer innerlichen Anteilnahme gründet. Der Hörende, so Flusser, wird in seiner Körperlichkeit selbst zur Musik – die Musik *verkörpert* sich in ihm.⁵⁹ Im religiösen Kontext erfährt dieser Aspekt eine weitere Aufladung, wenn sich eine mit der Musik transportierte spirituelle Haltung im Horchenden verkörpert.

Und noch ein weiterer Aspekt sollte an dieser Stelle nicht übergangen werden: *taktil*es Hören, d. h. Wahrnehmung des Schalls über die Haut, markiert im Besonderen, was am Anfang des Hörvorganges steht: das *páthos* in der buchstäblichen *Berührung* durch Fremdgestalten. Im Gegensatz zur Geringschätzung des Hautsinnes in unserer Kultur ist auf ontogenetischer Ebene eine Ursprünglichkeit und Fundamentalität des Taktilen aufzufinden.⁶⁰ Dieses

⁵⁶ Aurelius Augustinus, *Musik. De musica libri 6*, Paderborn 1940, II/13/24. Auch die Musiknotation kann als synästhetisches Phänomen verstanden werden.

⁵⁷ Vgl. engl. *to hear* vs. *to listen* und auch im Rumänischen den Unterschied zwischen *a auzi* (hören) und *a asculta* (zuhören, auch folgen, gehorchen, lauschen).

⁵⁸ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf 1991, S. 197.

⁵⁹ *Ibidem*, S. 198.

⁶⁰ Hören *mit der Haut* stellt keineswegs eine lediglich sublimare Ebene der Musikwahrnehmung dar (vgl. T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 246). Dieses Faktum unter-

archaische Moment des Hörsinnes in Symbiose mit der älteren haptisch-kinetischen Sensation⁶¹ zeigt, dass „von einer scharfen Grenze zwischen Gefühlem und Gehörtem weder geschichtlich noch dem Erleben nach gesprochen werden kann.“⁶²

Hören, Fühlen, Sehen greifen schließlich in der Physis des Sakralraumes ineinander. Dass Kirchenbauten häufig eine herausragende Akustik aufweisen, ist kein Zufall. Das Wissen vom Potenzial des Raumes als Musik-Vermittler ist Teil der Baukunst bereits der alten Meister. Denn der Raum „spielt mit“ (Bernhard Waldenfels). Wir hören nicht nur etwas im Raum, sondern durchaus das Moment des Räumlichen selbst. Umgekehrt lässt uns Musik den jeweiligen Raum auf spezifische Art erleben; im Kontext der Liturgie wiederum ein prägendes ästhetisches, den ganzen Menschen erfassendes Moment – der heilige Raum wird ganzleiblich hörbar.

4.5. Heterotopien/Heterochronien

Musik und Musikwahrnehmung generieren spezifische Räume und Zeiten, an denen der Mensch als *Körper-Seele-Geist-Ganzheit* teilhat und in denen er gegenwärtig ist. Die Anders-Räume und Anders-Zeiten verdoppeln sich im Kontext der Kirchen-Musik: Das konkrete Betreten des Sakralraumes markiert den Übertritt der Schwelle vom Alltag in die Feierzeit⁶³ mit einer körperlichen Geste. Musik in der Liturgie berührt den Menschen, der sich bereits in einer anderen Zone befindet.

Weder ausschließlich objektiv gegeben noch völlig dem Subjekt überlassen kreiert Musik Raum und Zeit, die im Wechselspiel mit der Wahrnehmung stets individuell und immer wieder neu geschaffen werden. Der innere, d. h. der im Subjekt durch Musik entstehende Raum nimmt auf das Individuum Einfluss. Diese Sono-Sphäre ist ein „Heterotopos“ (Michel Foucault), der sich uns als „Außer-Ordentliches“ (Bernhard Waldenfels) entzieht.⁶⁴ Vereint

mauern Erkenntnisse der Pränatalforschung: Am Anfang der Schwangerschaft, in der *vorauditiven* Phase, ist das Hören mit der Haut zentral; dynamische Qualitäten von Musik werden taktil und propriozeptiv wahrgenommen. Vgl. Ludwig Janus, „Pränatales Erleben und Musik“, in: Bernd Oberhoff, *Die seelischen Wurzeln der Musik. Psychoanalytische Erkundungen*, Gießen 2005, S. 9-20.

⁶¹ Friedrich Klausmeier, *Die Lust, sich musikalisch auszudrücken. Eine Einführung in sozio-musikalisches Verhalten*, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 215.

⁶² M. Dobberstein, *Mensch und Musik*, S. 250f.

⁶³ Gerard Lukken, „Semiotik des Raumes. Theater und Ritual – Unterschiede und Berührungsebenen“, in: Thomas Nißlmüller, Rainer Volp (Hg.), *Raum als Zeichen. Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit*, Münster 1998, S. 55-70.

⁶⁴ B. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung*, Frankfurt a. M. 2009, 113ff.

dieser Fremd-Ort Aspekte des Eigenen, der Widersprüche, der Angstfreiheit und Transverbalität,⁶⁵ werden tiefe individuelle Erfahrungen möglich.

Das Eingehen in die individuell-phänomenale Zeit, wie es durch Musik stattfindet, ist gleichzeitig ein Aufgehen *in* der Zeit, d. h. in der absoluten Gegenwart als „Gleichklang“ von Erleben und Vergegenwärtigen.⁶⁶ Das temporale Moment des („rechten“/„günstigen“) Augenblickes (*kairós*), welches das Musik-Erleben auszeichnet, bezeichnet eine „privilegierte Zeitstelle“ (Bernhard Waldenfels): Denn das *Jetzt* steht in einem „Verweisungszusammenhang“ (idem) und ist deshalb nie ganz ungeteilte Zeit.⁶⁷; die durch Musik hergestellte Synthese von Vergangenen, sich Ereignendem und Künftigem kann insofern als musikalisch fundamentales Moment betrachtet werden.⁶⁸ Der Augenblick hat in der Musik aber nichts Starres an sich – das Jetzt ist in jedem Moment ein anderes. Der Augenblick wandert mit dem Rezipienten.⁶⁹

4.6. *Musiké als Vehikel*

Wenn Musik das *Herz zu Gott bewegt*, muss sie selbst in Bewegung sein. Prozesse der Transformation (*Verwandlung*) und der Transzendenz (*Überstieg*) verweisen bereits als Begrifflichkeit auf das ihnen innewohnende Moment der Bewegung; letzteres steht auch mit den kontextuell verknüpften Phänomenen wie *Liebe, Tod, Geist* oder *Seele* in inhaltlich enger Verbindung wie z. B. am Bild des Lebensmotors (*Liebe*), des Hinabführens (Tod) oder des *spiritus movens* (Geist) evident wird.⁷⁰

Musik, einschließlich ihrer per se gegebenen Verbindung mit der gestalteten Körperbewegung (Tanz), ist in allen Kulturen Medium⁷¹, die Bewegung von *hier* nach *dort* (*transcendere*) zu initiieren und zu begleiten. Noch radikaler gedacht ist in der Musik (als Geschehen) selbst dieses *Hinübergehen* zu verorten. *Wird* der Mensch im erfüllten Augenblick *zur* Musik, erweitert er

⁶⁵ Walther C. Simon, „Musik und Heilkunst“, in: Wilhelm J. Revers et al. (Hg.), *Neue Wege der Musiktherapie. Grundzüge einer alten und neuen Heilmethode*, Düsseldorf-Wien 1974, S. 9-16.

⁶⁶ Wolfgang Müller-Funk, „Die Kunst und der Riss in der Zeit“, in: *Der Standard*, 30.11.2002, S. 7. Vgl. Eugen Schulak, „Zeit, lass nach. Eine Parforcejagd“, in: *Die Furche*, 01.04.2004, S. 21: „[...] in eben dieser Gegenwart schaffen wir und erschaffen wir uns selbst.“

⁶⁷ B. Waldenfels: *Das leibliche Selbst*, S. 131.

⁶⁸ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert I*, Darmstadt 1989, S. 99.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ In seinem *Globusspiel* setzte Nicolaus Cusanus im 15. Jh. die abstrakte Bewegung der Gottsuche in ein konkretes, physisches Bewegungsspiel um.

⁷¹ Mircea Eliade, *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 172. In der islamischen Kultur stehen die *tanzenden Derwische* des *Sufi-Ordens* exemplarisch für eine Inklusion des Tanzes in die Spiritualität.

die Grenzen des Erkenn- und Fassbaren, indem ein Bruch mit einem kulturell normierten Wachheitszustand vollzogen wird – mystische Erfahrung, die Veränderung auslöst.⁷² Diese *unio mystica* durch Musik stellt eine Einübung in das Jenseitige und Über-Irdische dar⁷³ und ist nicht unbedingt an einen spirituell-religiösen Kontext gebunden. Der Sinn von Musik erschöpft sich nicht in der Verwirklichung des vitalen Kreislaufes. Sie selbst garantiert bereits eine Anwesenheit des *anderen*. Vertraut und unbekannt zugleich berührt Musik, weil sie als „Geste der Ekstase“ (Vilém Flusser) über die Ordnung des Vertrauten hinausgeht⁷⁴: „Sie hat nicht nötig, sich zu verbergen, sie ist in ihrer großartigen, superkomplexen Einfachheit, dunkel.“⁷⁵

Musiké wurde stets als über sich hinausweisend verstanden. Eine antike Musiktheorie, die bis heute Gültigkeit hat, gründet auf der Idee analoger Zahlproportionen in Musik, Mensch und Natur und versteht das Musische damit als „klingendes Abbild göttlicher Ordnung“ (Johann Sebastian Bach). Dass sich in diesen Grundlagen musikalische und theologische Theorien kreuzen, ist keine Willkür. Augustinus beschäftigt sich in seinem spätantiken Traktat zur Musik intensiv mit dem Zahlhaften der Klänge, das dem Hörbaren vorausgeht. In dieser Grundlage, die mit den biblischen Schöpfungsprinzipien *Maß, Zahl* und *Gewicht* (Weish 11,20) korreliert, ist das transzendente Moment per se als musikimmanent gegeben. In ihrer Zahlhaftigkeit, so Augustinus, weist Musik (bereits) über sich selbst hinaus.⁷⁶

4.7. *Musiké als bewegte Musik/musikalische Bewegung*

Einfache, von Musik begleitete Bewegungshandlungen sind wesentliches Element der Liturgie.⁷⁷ Rudolf Pacik, Liturgiewissenschaftler und Kirchenmusiker, ist der Meinung, jeder rituelle Vorgang solle auch seinen eige-

⁷² T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 305.

⁷³ Oliver Sacks, *Der einarmige Pianist. Über Musik und das Gehirn*, Reinbek b. Hamburg 2008, S. 322. Musik initiiert eine die Empfangsbereitschaft fördernde Atmosphäre, sie stimuliert die Einbildungskraft u. v. m.

⁷⁴ Albert Gerhards, „Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte“, in: Winfried Böning (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*, Stuttgart 2007, S. 52–63 sowie B. Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3, Frankfurt a. M. 1999, S. 185ff.

⁷⁵ V. Flusser, *Gesten*, S. 203.

⁷⁶ Aurelius Augustinus, *De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*, Hamburg 2002, I,I,1. Vgl. griech. *nómos*, das die Unveränderlichkeit, das Zahl und Gott eint, bezeichnet.

⁷⁷ Als Beispiel für die Verbindung von Handlung und Musik im Bereich der Arbeit vgl. die *Shanties* britischer Seeleute oder die *Worksongs* schwarzafrikanischer Sklaven in den USA.

nen Klang erhalten.⁷⁸ Damit werde verdeutlicht, dass Liturgie aus miteinander verknüpften (Handlungs-)Sequenzen besteht.⁷⁹

Als Beispiel für eine Verbindung von (Bewegungs-)Handlung und Klang, die auf einer langen Tradition beruht, sei zunächst die sich im 12. Jahrhundert entwickelnde liturgische Praxis des Conductus in der katholischen Kirche genannt – ein klanglich unterstütztes Schreiten des Geistlichen zum Lesepult; auch der Gang zur Kommunion findet in Musik statt. Exemplarisch für den byzantinischen Ritus sei der *Tanz des Jesaja* erwähnt: drei Mal umschreitet das Brautpaar den Trautisch zu den Gesängen des Priesters. Im *Holy Dance* afroamerikanischer Gemeinden zeigt sich die Verbindung von Gesang und Gebärde innerhalb einer außereuropäischen christlichen Kultur. Typische, kulturell übergreifende Gestaltungsform, die eine Einheit von Musik und Körperbewegung darstellt, ist schließlich die Prozession (der Gemeinde und/oder der Priester) im Kirchen- und Außenraum.⁸⁰ Ein frühe Erwähnung einer solchen ist im Alten Testament als Tanz Davids vor der Bundeslade (2. Sam 6,14) zu finden.

Ein biblischer Hinweis auf die Existenz des Tanzes im Kontext des Glaubens ist schließlich im *Tanz der Mirjam* (2. Mose 15,20) gegeben. Nicht nur in abrahamitischen Religionen, ja, mehr noch in anderen kulturell-religiösen Kontexten – sei es in antiken Kulturen oder in Naturreligionen – wird deutlich, dass die tänzerische Bewegung Möglichkeit einer ganzheitlichen Erfahrung der Gottheit als „Mit-Tänzer“ darstellt.⁸¹ In der Bewegung wird nicht nur eine Verbindung zum Göttlichen geschaffen, sondern drückt sich der Mensch unmittelbar in seinem So-Sein aus. Es wird nicht ein Gedanke dargestellt, sondern es ist der Leib, der selbst *denkt* und dieser Ausdruck *ist*. Trotz dieser Fundamentalität der (Ausdrucks-)Bewegung und deren Verankerung im Kult wurde der Tanz – v. a. infolge einer aufkommenden weit verbreiteten Leibfeindlichkeit im Christentum – als Ausdrucksform als minderwertig betrachtet und marginalisiert. Das Verhältnis christlichen Kirchen zum Tanz ist problematisch, trotzdem existieren auch – zumindest subkulturelle, wenig rezipierte – Spuren eines Einbezuges des Tanzes innerhalb der Liturgie: „Während der gesamten abendländischen Geschichte der Kirche gab es den geistlichen Tanz. [...]. Während der gesamten Zeit bestand aber auch der Kampf

⁷⁸ Hessenberger Michaela, „Himmlisches Bekenntnis“, in: *Rupertusblatt*, 30. Juni 2013, S. 8.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ T. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik*, S. 304.

⁸¹ Die frühe Darstellung der Götter als *Mittänzer* findet sich z. B. bei Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, Warminster 1994, S. 953-1000.

gegen den geistlichen Tanz.“⁸² Über die Jahrhunderte hinweg haben sich unterschiedliche Ausprägungen einer Tanztradition entwickelt. Häufig erwähnt werden die Schreittänze im frühen Christentum, ähnlich wie die Labyrinth-Tänze zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert, sowie rituelle Tanzspiele.⁸³

Heutige, vereinzelt aufzufindende Tanzpraxen⁸⁴ beziehen sich im Wesentlichen auf einfache Modelle in der Tradition des geistlichen Tanzes oder versuchen, mit Ausdrucksgesten spirituelle Inhalte in tänzerische Form zu bringen. Doch während Kompositionen für die Kirche durchaus mit der Entwicklung Neuer Musik fortschreiten, bleibt der Tanz zurück. Zeitgenössischer Tanz hat seinen Platz im Kontext einer Kirchen-Musik noch nicht gefunden.

Die musischen Künste haben seit der Moderne einen großen Wandel durchlebt. Im Sinne einer Musik als *musiké* scheint besonders interessant, dass seit den kulturellen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts wieder Bestrebungen stattfanden, die Künste zusammenzuführen. Spartenüberschreitende Experimente führen schließlich zur Entwicklung der *Performance Art*. Für Musik und Tanz bedeutet dies, noch enger an ihre gemeinsamen Wurzeln, auch in Verbindung mit Sprache (und Bild), rückgeführt zu werden. Handlung (*Performance*) und Körperlichkeit stehen hier als Parameter im Zentrum. Doch existiert die Möglichkeit eines Einbezuges der Performance Kunst in die Liturgie?⁸⁵ Als kultisch-rituell geformter Selbstvollzug (nach innen) sowie in ihrer Realität als öffentlich handelnde, sinnliche Selbstdarstellung (nach außen)⁸⁶ ist Liturgie „cultural practice“ (Bridget Nichols) und als solche mit der jeweiligen Kultur verflochten. „Keine Form des christlichen

⁸² Elisabeth Feldtkeller, „Lieder Paul Gerhardts im geistlichen Tanz“, in: Winfried S. Böttler (Hg.), *Paul Gerhardt in Kirche, Kultur und Lebensalltag: Beispiele für die Praxis*, Berlin 2007, S. 43-62, S. 53. Normen und Verbote sind bereits aus Traktaten und Synodenbeschlüssen vom 2. Jahrhundert an existent. Vgl. Gotthard Fermor, „Tanz II. Praktisch-theologisch“ in: Gerhard Müller (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin-New York 2001, S. 647- 655 zur mystischen Praxis in der Gotik als eine Ausnahme dieser Verbote.

⁸³ Sibylle Dahms, „Tanz/C. Gesellschaftstanz/I. Mittelalter“ in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil. IX*, S. 265-268. Als Beispiel für Tänze vgl. den Reigen von St. Léonard, den Tanz des Bischofs in der Kirche von St. Martial, den österlichen Tanz der Geistlichen in Besançon oder das rituelle österliche Tanzspiel in Auxerre.

⁸⁴ Zum Beispiel der wöchentlich stattfindende Sonntagabendgottesdienst mit Tanz in der röm.-kath. Pfarre St. Elisabeth in Salzburg. Getanzt wird zu Beginn, am Ende und anstelle des Glaubensbekenntnisses geführt durch den Priester Heinrich Wagner.

⁸⁵ Ausführlich wird auf diese Frage in T. Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung“ eingegangen.

⁸⁶ Martin Klöckener, „Gottesdienst als kulturelles Phänomen“, in: Hanns Kerner (Hg.), *Gottesdienst und Kultur. Zukunftsperspektiven*, Leipzig 2004, S. 17-61.

Gottesdienstes kann unabhängig von der ihn umgebenden Kultur Gestalt bewahren oder verändern.⁸⁷ Selbst eine gleich bleibende Liturgie wie in den orthodoxen Kirchen kann von kulturellen Transformationen nicht völlig abgetrennt werden, insofern als sie sich in Wahrnehmung, Funktion und kultureller Prägekraft verändert, so Hanns Kerner weiter.⁸⁸ Ist Kultur mit Romano Guardini Möglichkeitsraum, in welchem sich Liturgie aussprechen und über sich selbst klar werden kann – sie *bedarf* der Kultur also geradezu⁸⁹ – trägt sie, um aus katholischer Sicht zu sprechen, im Sinne des 2. Vatikanischen Konzils den Auftrag in sich, christliche Botschaft im Licht der Zeichen der Zeit zu lesen und damit auch die „hilflose Distanz der Kirche zur modernen Kunst“⁹⁰ zu überwinden, wie der Künstlerseelsorger Otto Mauer schreibt. Damit geht einher, mit einer Kunst in Dialog zu kommen, die primär nicht auf Akzeptanz, sondern auf Weltdeutung und -erfahrung hin geordnet ist.⁹¹ Doch zählt nicht auch die Botschaft des Christentums zu einer schwierigen, schwer greifbaren, sonderbaren Materie, die uns nicht nur *Wellness* für die Seele bedeutet, sondern aufrüttelt, anregt und zu einer immer neuen reibungsvollen Auseinandersetzung ruft? Performance Kunst als synästhetischer Ausdruck schlechthin, vielleicht als besonders zeitgenössische *musiké*, könnte gerade in der Liturgie einen Platz haben; nicht zuletzt deshalb, weil Liturgie selbst Performance ist.⁹² Auch abseits der Liturgie stellt Performance Kunst eine Möglichkeit dar, theologische Inhalte musisch-ästhetisch zu vermitteln und Transformationen in den Anwesenden zu erzeugen. Das von der Autorin geplante Projekt *Ver/rückungen* mit behinderten und nicht behinderten Akteuren in der Hermannstädter Johanniskirche (Mai 2016) ist in diesem Sinne als Kirchen-Musik, die nicht im Kontext der Liturgie stattfindet, zu verstehen und in der Tradition des *Geistlichen Spiels* oder des *Oratoriums* zu lesen. Mit Bewegung, Klang, Spra-

⁸⁷ H. Kerner, „Gottesdienst und Kultur. Zukunftsperspektiven – eine Einführung“, in: H. Kerner (Hg.), *Gottesdienst und Kultur*, S. 7-15, S. 7.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ R. Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, S. 38ff.

⁹⁰ Otto Mauer, „Moderne Kunst als pastorales Problem“, in: idem, *Über Kunst und Künstler*, hrsg. von Günter Rombold, Wien 1993, S. 168-181, S. 176.

⁹¹ T. Leonhardmair, Günther Jäger, „Sichtbar, hörbar, spürbar. Künstlerische Beiträge zur Katharinafeier 2007-2013“, in: Anna Steinpatz et al., *KATHARINAfeier. Kritisch-theologisch-feministisch. Eine Nachlese*, Frankfurt a. M. 2015.

⁹² Die Autorin hat bereits zahlreiche Performanceprojekte im Rahmen liturgischer Feiern realisiert. Vgl. z. B. *Über Gänge* (Sacellum Salzburg, 2014), *The Lord is my Song* (Dom zu Salzburg, 2011). Erwähnt sei an dieser Stelle auch die Arbeit: *Am Bach – weiter im Fluss* (Katholische Kirche Luzern, 2011) von Claudia Bucher u. a.

che – *musiké* – wird das Wechselspiel von Weisheit und Torheit an der Figur des *Heiligen Narren* in Szene gesetzt werden.

5. Epilog

Eine scheinbar wenig relevante Randbemerkung möge an den Beginn des Epilogs zu den Ausführungen der *leiturgía* als Ort der *musiké* gestellt werden: In der topologischen Terminologie wird eine ursprüngliche Anbindung der Kirche als Ort der *musiké* transparent. *Chor* als Raumbegriff sakraler Architektur (Ort der singenden Geistlichen) und als Bezeichnung der singenden *ekklesia* entstammt der Kultur der griechischen Antike. In der vorhomerischen Zeit hatte *choros* die mehrfache Bedeutung von (1) Ort für *musiké* (singen, tanzen und spielen), (2) Gruppe der Ausführenden der *musiké* oder (3) Chor-reigen selbst.⁹³ Der Gedanke, den Kirchenraum und mehr noch die Liturgie selbst als Ort der *musiké* zu denken, ist also möglicherweise kein vollkommen neuer Ansatz. Gemeinden des frühen Christentums waren einem Verständnis der Musik als *musiké* wohl noch nahe.

Liturgie ist grundsätzlich ein spezifisch ästhetischer Eigen-Ort. Und „eine Gesellschaft braucht Orte, an denen sie zusammenkommt, an denen sie aus der alltäglichen Zeit aussteigt und sich ihrer grundlegenden Ideale versichert, an denen sie ihre fundierenden Mythen vergegenwärtigt und etwa im Gesang, in der Musik gemeinsam etwas erfährt“⁹⁴, um nochmals Kermani zu zitieren. Im *sich Bewegen* und *sich bewegen Lassen* macht Liturgie im Aufeinandertreffen des Göttlichen und des Humanen das Leben und lebendigen Geist spürbar. Zeigt sich hier im Besonderen das, was den Menschen ausmacht, verdeutlicht ein Perspektivenwechsel auf Musik in ihrer Vielschichtigkeit, dass uns das Erleben einer Kirchen-Musik als *musiké* Dimensionen des Humanen erschließt, d. h. „die Sicht des Menschen als eines bloß auf Überleben und kognitives Problemlösen orientiertes Wesen nachhaltig korrigiert werden muss.“⁹⁵ So Michael B. Buchholz über den tieferen Zusammenhang, der den Menschen mit Klang, Tanz und Sprache in einem Spiel der Kräfte vereint. *Leiturgía* zeigt als Ort des unbedingt Menschlichen und im Hinaus-

⁹³ Walter Blankenburg, „Die frühchristliche Bedeutung des Wortes «Chor»“, in: idem, *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, S. 11ff. Mit der Aufklärung und der Säkularisierung wird der Terminus *Chor* von theologischer Konnotation losgelöst und bezieht sich seitdem auf eine Gruppe Singender.

⁹⁴ N. Kermani, „Unterdrückte Tradition kehrt als Zombie zurück.“ Kermani weist darauf hin, dass es heute zu einer Auslagerung dieser Erfahrung an säkulare Orte kommt.

⁹⁵ Michael B. Buchholz, „Die Geburt der Sprache aus dem Geist der Musik. Evolutionstheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Psychoanalyse und Musik“, in: B. Oberhoff (Hg.), *Die seelischen Wurzeln der Musik*, Gießen 2005, S. 87-122, hier S. 89.

gehen über das Irdische, was Musik in ihrem innersten Wesen ist: *Bewegung*, die erst im Zusammen der Sinne, in der Entfaltung ihrer Dimensionen, im Leib-Sein und in dessen Entzug zum vollen Ausdruck gelangt. So wird Berührung möglich. Dieser Stellenwert von Musik, der im Profanen so vielfach betont werden muss, scheint in der Liturgie genuin gegeben.