

**„Unendlich viel Spiritualität.“**  
**Religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene**

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Zentrum für Europäische Geschichts- und Kulturwissenschaften  
Institut für Religionswissenschaft

Vorgelegt von  
Luise Lampe, M.A.

Erster Gutachter: Prof. Dr. Gregor Ahn  
Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Silke Leopold

Heidelberg, Januar 2015,  
überarbeitete Fassung Januar 2016



*Meinen Eltern*



## **Dank**

Die Studienstiftung des Deutschen Volkes förderte mein Promotionsprojekt über drei Jahre sowohl finanziell als auch ideell, wofür ich ihr herzlich danke. Ferner ermöglichte mir ein Reisekostenstipendium der Deutschen Vereinigung für Religionswissenschaft, meine Arbeit bei einer internationalen religionswissenschaftlichen Tagung zu diskutieren; auch ihr gilt mein Dank.

Mein Erstbetreuer Herr Prof. Dr. Gregor Ahn (Institut für Religionswissenschaft) und meine Zweitbetreuerin Frau Prof. Dr. Silke Leopold (Musikwissenschaftliches Seminar) begleiteten mich nicht nur während meiner Promotion, sondern mein gesamtes Studium der Religions- und Musikwissenschaft hindurch. Für ihre vielfältigen Anregungen und freundliche Unterstützung in all den Jahren, insbesondere in Bezug auf meine Dissertation, gebührt beiden mein großer Dank. Frau Prof. Dr. Dorothea Redepenning, die sich bereit erklärte, den Prüfungsvorsitz bei meiner Disputation zu übernehmen, danke ich ebenfalls für ihre musikwissenschaftlichen Hinweise während meines Studiums und meiner Promotion.

Wesentliche Impulse für meine Arbeit erhielt ich ferner aus den Doktorandenkolloquien des Instituts für Religionswissenschaft und des Musikwissenschaftlichen Seminars. Meinen MitstreiterInnen sei dafür herzlich gedankt.

Dank gebührt des Weiteren meinen InterviewpartnerInnen, die sich die Zeit nahmen mit mir zu sprechen und die mir bereitwillig Auskunft über ihre (religiösen) Musikanschauungen gaben.

Meinen Freunden danke ich für ihre fortwährende Ermutigung. Vor allem Isabel Laack bin ich für unseren fachlichen Austausch, ihre Motivation insbesondere während des Schreibprozesses und ihr hilfreiches Korrekturlesen der gesamten Arbeit sehr dankbar.

Meine Familie und mein Mann haben meine Promotion in jeglicher Hinsicht unterstützt, mich unermüdlich bestärkt und große Geduld mit mir gehabt – dafür bin ich ihnen von Herzen dankbar.

Baltimore, Januar 2016



# Inhaltsverzeichnis

<b>I EINLEITUNG .....</b>	<b>1</b>
<b>1 HINFÜHRUNG.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 Thema und Erkenntnisinteresse der Studie .....</b>	<b>1</b>
1.1.1 Fragestellung und forschungsleitende Thesen .....	2
1.1.2 Zielsetzung und Relevanz .....	6
1.1.3 Thematische Eingrenzung .....	7
<b>1.2 Verwendung zentraler Kategorien und wissenschaftstheoretische Kontextualisierung .....</b>	<b>11</b>
1.2.1 Kultur und Kulturwissenschaft .....	12
1.2.2 Diskurs und diskursive Religionswissenschaft.....	13
1.2.3 Religion .....	15
1.2.4 Spiritualität.....	16
1.2.5 Musik.....	17
1.2.6 Romantik.....	20
1.2.7 Medien .....	21
1.2.8 Szene.....	23
<b>1.3 Aufbau der Studie .....</b>	<b>25</b>
<b>2 FORSCHUNGSDESIGN .....</b>	<b>29</b>
<b>2.1 Verortung der Studie im Forschungsfeld „Religion und Musik“ .....</b>	<b>29</b>
2.1.1 Analytische Interferenzebenen von Religion und Musik .....	30
2.1.1.1 Musik in Religion .....	31
2.1.1.2 Religion in Musik .....	33
2.1.1.3 Musik als Religion .....	34
2.1.1.4 Religion als Musik .....	36
2.1.1.5 Musik und Religion als identisch miteinander.....	37
2.1.1.6 Musik und Religion als auseinander hervorgegangen.....	38
2.1.2. Gegenstandsbezogener Forschungsstand – die beteiligten Disziplinen .....	40
2.1.2.1. Religionswissenschaft.....	40
2.1.2.2. Theologie .....	44
2.1.2.3. Psychologie.....	45
2.1.2.4. Musikwissenschaft .....	46
2.1.3. Die Studie als neues Terrain auf der religionsmusikologischen „Landkarte“ .....	49

<b>2.2</b>	<b>Positionierung der Studie in weiteren zentralen Forschungsfeldern .....</b>	<b>51</b>
2.2.1	Gegenwartsreligiosität .....	51
2.2.2	Romantische Musikästhetik .....	58
2.2.3	Medienkommunikation und Künstlerinszenierung .....	61
<b>2.3</b>	<b>„Aktualisierung“ als Kategorie diskurstheoretisch inspirierter Rezeptionsgeschichtsschreibung .....</b>	<b>67</b>
2.3.1	Rezeptionsgeschichte .....	67
2.3.2	„Aktualisierung“ in Rezeptionsästhetik und Diskursanalyse .....	71
<b>2.4</b>	<b>Material und Auswertung .....</b>	<b>73</b>
2.4.1	Quellenkorpus .....	73
2.4.1.1	Medienquellen .....	73
2.4.1.2	Interviews .....	75
2.4.1.3	Zitatsammlungen .....	76
2.4.1.4	Historische Quellen .....	76
2.4.2	Forschungsfragen .....	77
2.4.3	Auswertungsmethodik .....	78
<b>II</b>	<b>(WISSENSCHAFTS-)HISTORISCHER TEIL.....</b>	<b>81</b>
<b>3</b>	<b>„SPIRITUALITÄT“ – EIN ZENTRALER TOPOS VON GEGENWARTSRELIGIOSITÄT UND IHRER ERFORSCHUNG .....</b>	<b>81</b>
<b>3.1</b>	<b>Populäre Spiritualitätsforschung .....</b>	<b>82</b>
<b>3.2</b>	<b>Genese des gegenwärtigen Spiritualitätstopos .....</b>	<b>85</b>
<b>3.3</b>	<b>„Spiritualität“ – diskursive Zuschreibungen und Positionen .....</b>	<b>89</b>
3.3.1	Distanz zu Religion und Tradition .....	89
3.3.2	„Alternative“ Spiritualität .....	91
3.3.3	Erfahrungsorientierung .....	92
3.3.4	Hinwendung zum „Selbst“ .....	96
3.3.5	Individualismus und „religiöse Selbstermächtigung“ .....	98
3.3.6	„Ganzheitlichkeit“ .....	99
3.3.7	Suchhaltung .....	100
3.3.8	Wissenschaftsskepsis .....	101
3.3.9	Marktstrategie .....	102
3.3.10	Kontinuität der Romantik .....	105



3.4	Fazit: Religionswissenschaftler als Rezipienten und Produzenten des gegenwartsreligiösen Spiritualitätsdiskurses .....	107
<b>4</b>	<b>ROMANTISCHE MUSIKÄSTHETIK ALS RELIGIÖSES SINNPROGRAMM .....</b>	<b>109</b>
4.1	Europäische Religionsgeschichte – Sinnstiftung durch Popularisierung jenseits von institutionalisierter Religion .....	109
4.2	Musikästhetik und Verbürgerlichung des Musiklebens .....	113
4.3	Wandel des Musikverständnisses um 1800 .....	115
4.4	Die Sinnstifter und ihre musikalisch-religiösen Programme .....	116
4.4.1	„Andacht“ als Reaktion auf Instrumentalmusik bei Johann Gottfried Herder .....	116
4.4.2	„Unsagbarkeit“ bei Jean Paul .....	118
4.4.3	Gefühlsreligion und „autonome“ Musik bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck ....	118
4.4.4	„Verzauberung“ und musikalische Gegenwelt bei E.T.A. Hoffmann .....	124
4.5	Romantische Ästhetik und religiöse Musikdeutung – Abgrenzungsfolie und Anknüpfungspunkt im 20. Jahrhundert.....	129
4.6	Fazit: Programmatische Musikverzauberung in der romantischen Musikästhetik .....	132
	<b>III EMPIRISCHER TEIL .....</b>	<b>135</b>
<b>5</b>	<b>GEGENWART UND ZUKUNFT DES KLASSISCHEN MUSIKBETRIEBS IN DEUTSCHLAND AUS SICHT DER AKTEURE .....</b>	<b>136</b>
5.1	Die Debatte um eine „Krise“ .....	136
5.2	Erneuerungswille und Strategien zur Publikumsgewinnung .....	144
5.3	Zusammenfassung .....	155
<b>6</b>	<b>DAS SPEKTRUM RELIGIÖSER MUSIKDEUTUNG IN ÖFFENTLICHER INSZENIERUNG.....</b>	<b>157</b>
6.1	Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses .....	157
6.1.1	Distanz zu „offizieller Religion“ und religiöse Souveränität des Individuums – musikbezogene Variationen von „spirituell, aber nicht religiös“ .....	158
6.1.2	Die „Aura“ des Erlebens von Live-Musik.....	167

6.1.3	„Ganz“ durch Musik – Chöre als Ab- und Vorbild einer harmonischen Menschheit und Welt .....	172
6.1.4	Musik als Suche nach und Weg zum „inneren Selbst“ .....	178
<b>6.2</b>	<b>Aktualisierungen romantisch-religiöser Musik- und Weltdeutung .....</b>	<b>183</b>
6.2.1	Alte und neue musikalische „Genies“ .....	183
6.2.2	Musikalische „Magie“ und „Verzauberung“ .....	190
6.2.3	„Geheimnisvolles“, „Mystisches“ und „Wunder“ der Musik .....	200
6.2.4	Entgrenzung als musikalisch-religiöse Erfahrung .....	206
6.2.5	Musik als Gegenwelt .....	210
6.2.6	Mittelalterfaszination und gregorianischer Chant .....	214
<b>6.3</b>	<b>Weitere Aktualisierungen von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte bei religionsbezogenen Musikveranstaltungen .....</b>	<b>216</b>
6.3.1	Religionsbezogene Musikveranstaltungen als Trend – ein Überblick .....	216
6.3.2	Das Christentum als Ausgangspunkt und Deutungsrahmen für musikalisch-religiösen Pluralismus und Dialog .....	221
6.3.3	Zen, Sufismus und Hildegard von Bingen – populäre Mystik(en) .....	226
6.3.4	Musikalischer Orientalismus und Okzidentalismus .....	232
6.3.5	Musik und Kosmos .....	235
<b>6.4</b>	<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>240</b>
<b>7</b>	<b>ZWEI MUSIKERPORTRÄTS ALS FALLSTUDIEN ZUR VERTIEFUNG DES SPEKTRUMS .....</b>	<b>246</b>
<b>7.1</b>	<b>„Unendlich viel Spiritualität“ – romantisch-spirituelle Bachdeutung im Rahmen der Künstlerinszenierung des Pianisten Martin Stadtfeld .....</b>	<b>246</b>
7.1.1	„Bach-Superstar“ – Stadtfeld in den Medien .....	248
7.1.2	Spirituelle Gänsehaut-Agnostizismus – „...ein Gefühl, das auch Bach gekannt haben dürfte“ .....	250
7.1.3	Modernitätskritik im Zeitalter der Säkularisierung – Bach als Romantiker .....	254
7.1.4	Musik als „Reise zum Inneren der Seele“ – Stadtfeld als spiritueller Romantiker .....	256
7.1.5	„... man weiß nie genau, wo das hinführt“ – Musizieren als übersinnliche Erfahrung .....	258
7.1.6	„Ein Begriff für sich“ – zur Sonderstellung des Komponisten Bach .....	261
7.1.7	Bach mit Pedal als „stilles Gebet“ – zur Kohärenz von musikalischer Interpretation und medialer Inszenierung .....	262
7.1.8	Zusammenfassung .....	265
<b>7.2</b>	<b>Katholizismus, Kosmos und Klang – der Kirchenmusiker Christoph Maria Moosmann und sein <i>festival religio musica nova</i> .....</b>	<b>265</b>
7.2.1	„Deo Gratias Hallelujah“ im Ashram – religiöse Selbstpräsentation und Zielsetzung des Festivals .....	267

7.2.1.1	Moosmanns religiöse <i>story</i> als Ausgangspunkt für das Festival.....	267
7.2.1.2	Reintegration von Spiritualität, Kunst und christlicher Religion.....	269
7.2.1.3	Erneuerung der katholischen Kirche mit der lateinischen Messe als ihrem zentralen Ritual	270
7.2.1.4	Psychologisierung von Mariendogma und buddhistischer Meditationspraxis und der <i>homo spiritualis</i> .....	272
7.2.1.5	Integration von Naturwissenschaft und Transzendenz .....	274
7.2.2	„Mikro- und Makrokosmos“ – die holistische Konstruktion einer Entsprechung von musikalischem Festivalprogramm und Universum.....	276
7.2.3	„Immaterielle“ Musik und musikalische Transzendenzerfahrung .....	280
7.2.4	Storytelling & storyselling – religio musica nova als Spiegel der Popularität von „Religion und Musik“ in Gesellschaft und Kulturpolitik.....	282
7.2.5	Zusammenfassung .....	284
<b>IV RESULTATE UND DISKUSSION .....</b>		<b>286</b>
<b>8 AUSWERTUNGSERGEBNISSE DES EMPIRISCHEN TEILS.....</b>		<b>286</b>
8.1	Panorama des religiösen Diskurses .....	286
8.2	Bandbreite des musikästhetischen Diskurses.....	288
8.3	Kombinationen von Religions- und Musikdiskurs.....	289
8.4	Medienakteure als Mitgestalter von religiös-musikalischer Künstlerinszenierung .....	293
8.5	Musikalisch-religiöse Künstlerinszenierung und Religion bzw. Spiritualität als Thema von Musikveranstaltungen – ein Trend im gegenwärtigen Klassikbetrieb.....	295
8.6	Die Musikerausbildung als Umschlagplatz des religiösen Musikdiskurses .....	296
<b>9 KONSEQUENZEN FÜR DIE RELIGIONS- UND MUSIKFORSCHUNG.....</b>		<b>298</b>
9.1	<b>Neue Gegenstände.....</b>	<b>298</b>
9.1.1	Musikalisch-religiöse Künstlerinszenierung im Rahmen einer Systematik musikalisch-religiöser Interferenzen als Beitrag zur Religionsmusikologie .....	298
9.1.2	Spirituelle und romantische Musikdeutung als Segmente von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte .....	299
9.1.3	Religiöse Musikdeutung und Künstlerinszenierung als Thema kulturwissenschaftlicher Musikforschung.....	300

<b>9.2 Neue theoretische und methodologische Perspektiven .....</b>	<b>301</b>
9.2.1 Die kulturwissenschaftliche Erforschung von Spiritualität, Romantik und Musik jenseits der Annahme von Detraditionalisierung, Säkularisierung und Sakralisierung .....	301
9.2.2 Die Untersuchung von Spiritualität jenseits religiöser Alternativkultur .....	304
9.2.3 Differenzierung der Zusammenhänge von Spiritualität, Ökonomie und Musik .....	306
9.2.4 „Aktualisierung“ als neuer Impuls für die Religions- und Musikgeschichtsschreibung .....	309
 <b>10 ABSCHLUSS.....</b>	<b>312</b>
10.1 Resümee .....	312
10.2 Ausblick .....	317
 <b>V ANHANG.....</b>	<b>319</b>
 <b>QUELLENVERZEICHNIS .....</b>	<b>319</b>
Wissenschaftliche Literatur (print und online) .....	319
Publizistisches Schrifttum (print und online) .....	337
Internetressourcen.....	346
Audiovisuelle Medien .....	353
Graue Literatur.....	353
Eigene Erhebungen .....	354
Interviews.....	354
Feldnotizen.....	354
 <b>MATERIALIEN: INTERVIEW-AUSZÜGE .....</b>	<b>355</b>
J1 ( <i>Juilliard School of Dance, Drama, and Music</i> , Absolvent im Fach Klavier), New York 16.5.2011 .....	355
J2 ( <i>Juilliard School of Dance, Drama, and Music</i> , Absolventin im Fach Geige), New York 24.5.2011 .....	363
Lev Natochenny ( <i>Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main</i> , Pädagoge im Fach Klavier), Darmstadt 27.9.2012.....	367



# I Einleitung

---

## 1 Hinführung

### 1.1 Thema und Erkenntnisinteresse der Studie

Musiker<sup>1</sup> interpretieren Musik nicht nur performativ, sondern deuten sie auch sprachlich-diskursiv. In derartigen Äußerungen klingen teilweise religiöse Zuschreibungen an Musik an. So sagt etwa der Pianist Martin Stadtfeld in einem Interview mit der *Frankfurter Rundschau*: „In Bachs Musik liegt [...] unendlich viel Spiritualität [...].“<sup>2</sup> Religiöse Musikdeutungen lassen sich ebenso bei vielen anderen gegenwärtigen Interpreten und Komponisten klassischer Musik beobachten, die in einem öffentlich-medialen Rahmen über Musik sprechen. Auch Medienakteure, die an der öffentlichen Inszenierung der jeweiligen Musiker beteiligt sind, verwenden in Bezug auf Musik immer wieder religiöse Chiffren. Diese öffentliche, medial kommunizierte „musikalisch religiöse“ Deutung in der Klassikszene, sowohl seitens Musikern als auch Journalisten, ist das Thema dieser Arbeit.

„Musikalisch religiös“ ist ein Sprachspiel mit Max Webers Selbstbeschreibung als „religiös ,unmusikalisch“, der damit seine Unfähigkeit, religiös sein zu können, zum Ausdruck bringen wollte.<sup>3</sup> Solche wechselseitigen Übertragungen musikalischer und religiöser Semantik stellen Hans Blumenberg zufolge eine „absolute Metapher“ der europäischen Geistesgeschichte

---

<sup>1</sup> Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit das generische Maskulin für beide Geschlechter verwendet.

<sup>2</sup> Stadtfeld, Martin, in: Schickhaus, Stefan, im Interview mit Martin Stadtfeld: „Unendlich viel Spiritualität“, *Frankfurter Rundschau* 14.1.2009, <http://www.fr-online.de/kultur/interview-mit-martin-stadtfeld--unendlich-viel-spiritualitaet-,1472786,3269526.html> (2.4.2014).

<sup>3</sup> Weber schreibt: „Denn ich bin zwar religiös absolut ,unmusikalisch‘ und habe weder Bedürfnis noch Fähigkeit, irgendwelche seelischen ‚Bauwerke‘ religiösen Charakters in mir zu errichten – das geht einfach nicht, resp. ich lehne es ab. Aber ich bin [,] nach genauer Prüfung, weder antireligiös *noch irreligiös*. Ich empfinde mich auch in dieser Hinsicht als einen Krüppel, als einen verstümmelten Menschen, dessen inneres Schicksal es ist, sich dies ehrlich eingestehen zu müssen, sich damit – um nicht in romantischen Schwindel zu verfallen – abzufinden, aber [...] auch nicht als einen Baumstumpf, der hie und da noch auszuschlagen vermag, mich als einen vollen Baum aufzuspielen.“ Weber, Max: „Brief an Ferdinand Tönnies vom 19.2.1909“, in: M. Rainer Lepsius et al. (Hg.): *Max Weber Gesamtausgabe*, Abt. 2/ Bd. 6, Tübingen 1994, 65. – In der Forschung wird angenommen, dass Weber sich mit seiner Formulierung der „religiösen Unmusikalität“ auf Friedrich Daniel Schleiermachers Formulierung „Musik meiner Religion“ in seiner Schrift *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Hamburg 1958 [Berlin 1799], bezieht. Vgl. z.B. Schlette, Magnus: „Schleiermacher und Weber. Zur Ästhetisierung religiöser Erfahrung im Prozess der Verzauberung“, in: Andreas Arndt/ Ulrich Barth/ Wilhelm Gräb (Hg.): *Christentum – Staat – Kultur. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher-Gesellschaft in Berlin, März 2006* [Schleiermacher-Archiv 22], Berlin/ New York 2008, 581-595. Zu Schleiermachers Ausspruch „Musik meiner Religion“ vgl. Wittekind, Folkart: „... ‚die Musik meiner Religion‘. Schleiermachers ethische Funktionalisierung der Musik bis zur ‚Weihnachtsfeier‘ und seine Kritik der frühromantischen Kunstreligion“, in: Arndt/ Barth/ Gräb 2008, 271-300.

dar.<sup>4</sup> Auch im gegenwärtigen Musikdiskurs lassen sich auf der einen Seite nicht selten Positionierungen als „religiös unmusikalisch“ beobachten. Gleichzeitig beschreiben sich nicht wenige Akteure in bestimmten Situationen als „spirituell“ empfänglich. Insbesondere Musik wird dabei häufig zugeschrieben, eine Möglichkeit zu sein, (überhaupt) „religiöse“, „spirituelle“ oder etwa „verzaubernde“ Erfahrungen machen zu können. Diese Positionierung, die als „musikalisch religiös“ bezeichnet werden soll, ist im religiösen Musikdiskurs besonders häufig anzutreffen. Während Weber also die Chiffre „Musik“ verwendete, um seine Haltung zu Religion zu erläutern, dient im Musikdiskurs die religiöse Terminologie insbesondere dazu, die jeweiligen Musikauffassungen zu charakterisieren. Insgesamt bildet sich im Diskurs der gegenwärtigen Klassikszene ein ganzes Spektrum religiöser Musikdeutungen ab, das über die Positionen „religiös unmusikalisch“ und „musikalisch religiös“ hinaus etwa auch Selbstpräsentationen als „religiös musikalisch“ umfasst.

Im Folgenden werden zunächst die der Studie zugrunde liegende Fragestellung und die darauf bezogenen, forschungsleitenden Thesen (1.1.1), die Zielsetzung und wissenschaftliche Relevanz der Untersuchung (1.1.2) sowie ihre thematische Eingrenzung (1.1.3) vorgestellt. Dem folgt die Erläuterung der für diese Arbeit zentralen Kategorien samt einer grundsätzlichen wissenschaftstheoretischen Verortung der Studie (1.2). Schließlich wird der Aufbau der Arbeit präsentiert (1.3).

### *1.1.1 Fragestellung und forschungsleitende Thesen*

Aus der Beobachtung, dass Musiker und Medien-Akteure wiederholt auf eine religiöse Terminologie zurückgreifen, wenn sie sich öffentlich über Musik äußern, ergibt sich folgende Fragestellung: 1) Welche religiösen und musikalischen Konzepte und Topoi klingen konkret im Musikdiskurs der Klassikszene an und wie werden sie medial und medienästhetisch inszeniert? 2) In welchen größeren historischen, kulturellen und diskursiven Zusammenhängen lassen sich die jeweiligen Spielarten religiöser Musikdeutung verorten? 3) Welche Schlussfolgerungen ergeben sich aus den Antworten auf diese Fragen, insbesondere mit Blick auf a) die Analyse der aktuellen Klassikszene und b) die akademische Religions- und Musikforschung?

Diesen Grundfragen entsprechen folgende drei forschungsleitende Thesen: 1.a) Im gegenwärtigen Musikdiskurs der Klassikszene sind zum einen der Spiritualitätstopos und zum anderen romantische Musikästhetik populär und werden dort miteinander kombiniert. b) Die bisherige Interpretation dieser Relation zwischen Spiritualitätsdiskurs (bzw. Gegenwartskultur

---

<sup>4</sup> Vgl. Buntfuß, Markus: „Transzendente Tonkunst. Herders religiöse Musikästhetik und musikalische Christentumstheorie“, in: ders. et al. (Hg.): *Kleine Transzendenzen, Festschrift für Hermann Timm zum 65. Geburtstag*, Münster 2003, 38-54, hier 38.

und -religiosität) und Romantik bedarf eines angemesseneren methodologisch-historiographischen Ansatzes. 2) Religiöse Musikdeutung in der Klassikszene kann demzufolge in übergeordneter Hinsicht sowohl als ein Segment von Gegenwartsreligiosität als auch von europäisch-westlicher Religionsgeschichte verstanden werden. 3.a) Religiöse Musikdeutung in der aktuellen Klassikszene steht im Zusammenhang mit medialer Künstlerinszenierung und musikökonomischen Interessen. Diese Interferenzen müssen differenzierter als bisher beschrieben werden. b) Die historischen und systematischen Gegenstandsbereiche der Erforschung von Gegenwartsreligiosität und europäisch-westlicher Religionsgeschichte sowie der Religionsmusikologie und Musikforschung müssen erweitert werden. Einige theoretische Perspektiven in Religions- und/ oder Musikwissenschaft bedürfen zudem einer Revision, insbesondere in Bezug auf „Spiritualität“, „Romantik“ und Geschichtsentwürfe.

*Ad 1.a) Popularität und Kombination von Spiritualitätstopos und romantischer Musikästhetik im gegenwärtigen Musikdiskurs der Klassikszene*

Das Spektrum unterschiedlicher religiöser Musikdeutungen in der medial inszenierten Klassikszene ist äußerst komplex. Zwei Elemente kommen jedoch immer wieder vor: Zum einen handelt es sich dabei um den Spiritualitätstopos, wie er seit einiger Zeit nicht nur im religiösen Bereich, sondern allgemeinkulturell „Hochkonjunktur“<sup>5</sup> hat. Zum anderen kommen Aspekte der ohnehin bereits religiös gefärbten romantischen Musikästhetik zum Tragen, wie sie sich um 1800 im deutschsprachigen Raum etwa bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und etwas später bei E.T.A. Hoffmann herausbildete und das Musikverständnis in der Klassikszene bis heute prägt.<sup>6</sup> „Romantik“ ist derzeit generell ein beliebtes Thema im Kunst- und Kulturbereich.<sup>7</sup> Im Musikdiskurs der Klassikszene werden „Spiritualität“ und romantische Musikdeutung des Öfteren miteinander kombiniert, wie Stadtfelds Charakterisierung der Kompositionen

---

<sup>5</sup> Ebertz, Michael: „Spiritualität‘ im Christentum und darüber hinaus. Soziologische Vermutungen zur Hochkonjunktur eines Begriffs“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005), 193-208.

<sup>6</sup> So weist etwa Carl Dahlhaus auf die Dominanz der romantischen Musikästhetik im Konzertleben bis ins 20. Jahrhundert hin. Vgl. Dahlhaus, Carl: *Musik zur Sprache gebracht* [dtv-Bärenreiter 4421], München 1984, 174, 180. Hans Heinrich Eggebrecht stellt fest, die musikwissenschaftliche Debatte über die „Aktualität“ der Romantik sei bis in die 1950er Jahre hinein im Gange gewesen. Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: Art. „Romantisch, Romantik“, in: ders./ Albrecht Riethmüller (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 28, Wiesbaden 1999, 1-10, hier 9.

<sup>7</sup> Genannt seien als Beispiele das vielgekaufte und -besprochene Buch von Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007, sowie die Ausstellungen „Unter Bäumen. Die Deutschen und der Wald“ im Deutschen Historischen Museum in Berlin (2011/12) und „Schwarze Romantik – von Goya bis Max Ernst“ im Frankfurter Städel Museum (2012/13).



Johann Sebastian Bachs<sup>8</sup> mittels der Chiffren „Spiritualität“ und „unendlich“ exemplarisch zeigt; „unendlich“ ist ein zentraler Topos der romantischen Musikästhetik.<sup>9</sup>

*Ad 1.b) Notwendigkeit eines angemesseneren methodologisch-historiographischen Ansatzes für die Erforschung des Zusammenhangs von Spiritualitäts- und Romantikkurs*

Die Anschlussfähigkeit von Spiritualitäts- und Romantikkurs aneinander führte zu zahlreichen wissenschaftlichen Konstruktionen eines historischen Zusammenhangs zwischen Gegenwartskultur und -religiosität, insbesondere „Spiritualität“, und Romantik.<sup>10</sup> In vorliegender Studie lautet die diesbezügliche These, dass Bezüge allein in diskursiver Hinsicht festgestellt werden können, nämlich als aktive, produktive und interessen geleitete „Aktualisierungen“ bestimmter Motive durch die Akteure. (Ideen-)geschichtliche Annahmen einer „Kontinuität“ der Romantik bis heute sind methodologisch indes problematisch.

*Ad 2) Religiöse Musikdeutung in der Klassikszene als Segment von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte*

Mit der starken Präsenz des Spiritualitätstopos kann der medial inszenierte Musikdiskurs der Klassikszene zum einen als ein Segment der gegenwartsreligiösen Kultur betrachtet werden. Dieses Teilgebiet bildet einen neuen Gegenstand für die Religionswissenschaft, die erst vor Kurzem begonnen hat, ästhetische und künstlerische Aspekte, insbesondere Musik, sowie die Medien systematisch in ihre Forschung einzubeziehen.

Zum anderen lässt sich die religiöse Musikdeutung in Bezug auf die Aktualisierung romantischer Musikästhetik in der pluralen Europäischen Religionsgeschichte verorten. Das Spezifikum Europäischer Religionsgeschichte besteht laut dem Religionswissenschaftler Burkhard Gladigow nämlich gerade darin, dass sie sich nicht nur aus institutionalisierten Religionen, sondern aus allen möglichen kulturellen Feldern speist, darunter auch die Künste und Wissenschaften.<sup>11</sup> Als besonders kreativ in dieser Hinsicht weist Gladigow die Romantik aus,<sup>12</sup> was sein Konzept umso anschlussfähiger für die historiographische Perspektive der vorliegenden Studie

---

<sup>8</sup> Im Folgenden wird Johann Sebastian Bach gemeint sein, wenn von „Bach“ die Rede ist. Wenn es um seine Söhne oder andere Namensvetter geht, wird dies entsprechend gekennzeichnet.

<sup>9</sup> Vgl. z.B. Tadday, Ulrich: Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung, Stuttgart 1999.

<sup>10</sup> Eine derartige Zusammenhangskonstruktion findet sich etwa bei Tripold, Thomas: *Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte* [Kulturen der Gesellschaft 6], Bielefeld 2012.

<sup>11</sup> „Europäische Religionsgeschichte“ wird daher groß geschrieben, weil es sich dabei nicht nur um einen Gegenstandsbereich, sondern auch um einen religionshistoriographischen Ansatz handelt: Europäische Religionsgeschichte wird nicht allein als Kirchengeschichte, sondern als ein in religiöser Hinsicht spezifisch lokales und plurales Gebilde rekonstruiert. Der Religionswissenschaftler Gladigow führte diese Perspektive in die deutschsprachige Religionswissenschaft ein. Vgl. Gladigow, Burkhard: „Europäische Religionsgeschichte“, in: Hans G. Kippenberg/ Brigitte Luchesi (Hg.): *Lokale Religionsgeschichte*, Marburg 1995, 21-42.

<sup>12</sup> Vgl. Gladigow 1995, 34.

macht. So werden die Protagonisten der romantischen Musikästhetik in dieser Arbeit als „Sinnstifter“ betrachtet, die programmatische Deutungen von „Musik als Religion“ anboten. Diesbezüglich zeichnet sich eine doppelte Figur ab, wie sich mit Blick auf die romantische Musikästhetik insbesondere an der Rede von einer „Verzauberung“ zeigen lässt: Mittels des literarischen Berichts der eigenen „Verzauberung“ durch Musik wird Musik gleichzeitig programmatisch „verzaubert“ und somit zu etwas stilisiert, das „verzaubern“ könne. Vergegenwärtigt man sich diese doppelte Figur, wird die Funktion aktiv-produktiver religiöser Sinnstiftung romantischer Musikdeutung besonders deutlich. Mit der Aktualisierung romantischer und anderer religiöser Motive im Musikediskurs heute werden ebenso die Musiker und Medienakteure zu solchen Produzenten „musikalisch religiösen“ Sinns. Auch Wissenschaftler stiften als Teilnehmer und Gestalter des religiösen Diskurses potentiell Sinn.

*Ad 3.a) Zusammenhang von religiöser Musikdeutung mit medialer Künstlerinszenierung und musikökonomischen Interessen*

Die Aktualisierung von Spiritualitätstopos und romantischer Musikästhetik bei der öffentlich-medialen Inszenierung von Künstlern und der Vermarktung ihrer Produkte lässt vermuten, dass diese Art der religiösen Musikdeutung – wie übrigens auch „Religion“ als Thema von Musikfestivals und Konzertreihen – als Erfolg versprechend seitens der daran interessierten und beteiligten Akteure eingeschätzt wird. Denn, wie bereits die Religionswissenschaftler Hans G. Kippenberg und Kocku von Stuckrad postulierten:

In den öffentlichen Arenen gewinnen religiöse Überlieferungen die Gestalt von Sinnkonstruktionen und Selbstpositionierungen. Als solche sind sie jedoch von den anderen mächtigen Interessen, die diesen Raum durchziehen – politischen, rechtlichen, territorialen oder gesellschaftlichen – nicht zu trennen.<sup>13</sup>

Ein entsprechendes Interesse an einer religiösen Musikästhetisierung ist möglicherweise umso mehr der Fall in einer Zeit, in der das klassische Musikleben in der „Krise“ gesehen wird. Allerdings wäre es zu kurz gegriffen, alle öffentlichen Äußerungen von Musikern als durch und durch kalkuliert und auf ökonomische Interessen ausgerichtet zu interpretieren, wie es z.B. einige Religionswissenschaftler in Bezug auf „Spiritualität“ tun. Medienkulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Star-Forschung bieten Anknüpfungspunkte für eine differenziertere Analyse der Zusammenhänge von religiöser Musikdeutung im Klassikbetrieb mit medialer Künstlerinszenierung und ökonomischen Interessen.

---

<sup>13</sup> Kippenberg, Hans G./ von Stuckrad, Kocku: Einführung in die Religionswissenschaft. Gegenstände und Begriffe, München 2003, 135.

*Ad 3.b) Notwendigkeit der Erweiterung und Revision religions- und musikwissenschaftlicher Gegenstände und Theoriebildung*

Mit Blick auf die Religionswissenschaft und die Musikwissenschaft sowie auf das transdisziplinäre Forschungsfeld „Religion und Musik“ ergibt sich aus dieser Studie nicht nur die Notwendigkeit einer Erweiterung der jeweiligen Gegenstandsbereiche. Auch die Theoriebildung ist zu erweitern bzw. zu revidieren. Dies betrifft insbesondere die Annahmen, „Spiritualität“ sei eine Folge von (religiöser) „Detraditionalisierung“ oder spiele sich nur in alternativkulturellen Szenen ab, sowie die Verhandlung romantischer Musikästhetik im Rahmen des Paradigmas „Säkularisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst“. Diesen Annahmen bzw. Ansätzen lässt sich entgegenhalten, dass der Spiritualitätstrend innerhalb der letzten Jahre auch tendentiell „traditionelle“ oder „konservative“ Kulturszenen erobert zu haben scheint und dass das Säkularisierungs-/ Sakralisierungs-Schema zu begrenzt und normativ ist.

*1.1.2 Zielsetzung und Relevanz*

Mit dieser Studie soll das Spektrum musikalisch-religiöser Äußerungen in der medial vermittelten Klassikszene abgesteckt und, geleitet von den zu überprüfenden Thesen, auf obige Fragestellung hin analysiert werden. Davon ausgehend sollen die Gegenstandsbereiche der betreffenden Fächer, v.a. der Religions- und Musikwissenschaft, erweitert werden. Konkret wird die religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene zum einen als Ausschnitt von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte erschlossen. Damit soll sowohl zur Erforschung gegenwärtiger religiöser Konstellationen als auch zur Europäischen Religionsgeschichtsschreibung beigetragen werden. Zum anderen wird in dieser Studie eine Untersuchung der medialen Inszenierung von Interpreten klassischer Musik mittels religiöser Deutung und Ästhetisierung geleistet. Ein solcher Gegenstand bedeutet eine wesentliche Ergänzung der religions- und musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft, in der bisher fast nur, wenn überhaupt, Musik in diversen religiösen Praktiken oder religiöse Sujets in bestimmten Musikwerken thematisiert wurden. Die (weiteren) Zusammenhänge von Musik und Religion wurden jedoch kaum (systematisch) aufgearbeitet. Die vorliegende Arbeit will daran mitwirken, dies zu ändern und versteht sich dabei insbesondere als ein Beitrag zum gerade entstehenden Forschungsfeld der Religionsmusikologie, das sich transdisziplinär und kulturwissenschaftlich den vielgestaltigen Interferenzen von Religion und Musik widmet. In Verbindung damit soll, wie bereits erwähnt, die theoretisch-methodologische Reflexion der von dieser Studie berührten Fächer erweitert und teilweise revidiert werden, insbesondere der Religions- und Musikwissenschaft.

### 1.1.3 Thematische Eingrenzung

Die Studie ist auf einen Ausschnitt der westlichen Klassik-Szene begrenzt, wie er sich 1) für die letzten ca. 15 bis 20 Jahre aus den 2) insbesondere deutschsprachigen Medien rekonstruieren lässt. Der Gegenstand religiöser Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene wird im Folgenden ferner in Hinblick auf folgende zwei thematisch-historischen Kontexte eingegrenzt: auf religiöse Musikdeutung 3) in anderen Musikstilszenen und 4) in der westlichen Geschichte allgemein.

#### *Ad 1) Die letzten 15-20 Jahre als Untersuchungszeitraum*

Diese zeitliche Beschränkung hat zwei Gründe: Der erste Grund ergibt sich a) daraus, dass die Anregung für diese Arbeit aus der Beschäftigung mit überwiegend jüngeren Interpreten wie Stadtfeld erwuchs, und b) aus einem in der Klassikszene innerhalb der letzten ca. zwei Dekaden zu beobachtenden Krisendiskurs und entsprechenden Maßnahmen zur „Rettung“ der klassischen Musik. Ad a) Jüngere Musiker wie Stadtfeld sind aufgrund ihres Alters erst seit ca. zehn bis 15 Jahren im Geschäft und entsprechend noch nicht sehr lange medial präsent. Der Blick auf jüngere Interpreten ist insofern interessant, als sich ein Wandel der Art und Weise abzeichnet, wie sich klassische Musiker öffentlich geben: Während Interpreten früherer Generationen tendenziell Distanz zum Publikum hielten, sollen Musiker heute Nahbarkeit suggerieren, also sich z.B. zu den Stücken, die sie spielen, und zu ihrem Musik-Erleben äußern oder sich sozial engagieren (z.B. in Musikvermittlungs-Programmen für Kinder). So werden in dieser Studie zwar insbesondere jüngere Interpreten hinsichtlich ihrer religiösen Musikdeutung und medialen Präsentation untersucht. Im Laufe der Recherchen gerieten allerdings auch musikalisch-religiöse Profile älterer oder inzwischen verstorbener Musiker wie etwa Claudio Abbado in den Blick. Bei der zeitlichen Begrenzung auf die letzten anderthalb bis zwei Dekaden blieb es dennoch, weil – ad b) – die Erkenntnis hinzutrat, dass viele Akteure die Klassikszene ungefähr seit dem Beginn dieses Zeitraums in einer Krise sehen und zahlreiche Strategien zu beobachten sind, dieser Krise entgegenzuwirken. Als eine solche Strategie kann u.a. die Herausbildung des erwähnten neuen Künstlertypus betrachtet werden. Die Krisendebatte und die damit verbundenen Erneuerungsbestrebungen bilden somit einen weiteren Kontext für das Thema dieser Studie.

Der zweite Grund für den spezifischen Untersuchungszeitraum dieser Studie ergibt sich aus folgender Beobachtung: Innerhalb der letzten zwei Dekaden werden religiöse Themen, insbesondere „Spiritualität“, im Bereich von musikalischer Produktion und Musikpräsentation verstärkt thematisiert, konkret in a) zeitgenössischen Kompositionen und b) im Rahmen von Musikfestivals. Ad a) Etliche Musikredakteure und Musikwissenschaftler weisen darauf hin,

dass „Spiritualität“ in der Neuen Musik seit einiger Zeit *en vogue* ist,<sup>14</sup> und auch der Komponist Hans Zender stellt fest: „Immer häufiger gebraucht man heute den Ausdruck ‚spirituelle Musik‘ – so häufig, dass man schon fast von einem Modewort sprechen möchte.“<sup>15</sup> Religiös-musikalische Äußerungen von gegenwärtigen Komponisten geraten im Rahmen dieser Arbeit zwar nur punktuell in den Blick – eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen einer *new spiritual music*<sup>16</sup> ist nicht ihr Gegenstand. Die Existenz dieser Strömung verweist jedoch abermals auf die Popularität religiös-spirituelle Themen in der Klassikszene seit einiger Zeit. Ad b) Auch die thematische Ausrichtung der Musikfestival-Landschaft seit der Jahrtausendwende zeugt von diesem Trend: Religiöse Themen werden dabei nicht nur seitens etablierter Musikfestivals regelmäßig verhandelt. Im Zuge eines allgemeinen Festival-„Booms“<sup>17</sup> gründeten sich auch diverse Festivals und Konzertreihen, die sich ausschließlich „Religion(en)“ und/ oder „Spiritualität“ widmen.

#### Ad 2) Überwiegend deutschsprachiges Medienmaterial als Quellenkorpus

Die deutschsprachige, medial vermittelte Klassikszene bietet sich nicht nur wegen der Zugänglichkeit des Medienmaterials, sondern auch aus inhaltlichen Gründen an, wie sie sich folgender, sicherlich nicht von entsprechenden Interessen freien Äußerung des ehemaligen Präsidenten der *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover*, Klaus-Ernst Behne, entnehmen lassen:

Nicht nur als Land vieler großer klassischer Komponisten zählt Deutschland zu den bevorzugten Adressen für Musikstudenten aus aller Welt. Auch die weltweit einzigartige Musikhochschulen- und Orchesterlandschaft lockt ausländische Talente.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. z.B. Eckle, Barbara: „In die Versenkung hin zur Stille. Das Lucerne Festival 2012 kreiste um das Thema Glauben“, *Neue Musikzeitung* 10 (2012), <http://www.nmz.de/artikel/in-die-versenkung-hin-zur-stille> (26.8.2013); o.A.: „Spiritualität und Geistigkeit in der Musik heute. Darmstädter Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung“, *Neue Musikzeitung* 4 (2007), <http://www.nmz.de/artikel/spiritualitaet-und-geistigkeit-in-der-musik-heute> (26.8.2013); Knipper, Till: „Suche nach spirituellem Sinn. Till Knipper zur 61. Frühjahrstagung in Darmstadt“, *Neue Musikzeitung* 5 (2007), <http://www.nmz.de/artikel/suche-nach-spiritu-ellem-sinn> (6.4.2014).

<sup>15</sup> Zender, Hans: „Spirituelle Musik – was ist das?“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute* [Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 48], Mainz et al. 2008, 22-34, hier 22.

<sup>16</sup> Diese Formulierung verwendet etwa der niederländische Musiker und Musikphilosoph Marcel Cobussen. Vgl. Cobussen, Marcel: *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, Aldershot et al. 2008, 27ff. Eine andere Variante, das Thema „Religion“ in der Neuen Musik zu thematisieren, kommt in der Rede von Neuer Musik als „spekulativer Theologie“ bei dem Musikwissenschaftler, Komponisten und Kirchenmusiker Clytus Gottwald zum Ausdruck. Vgl. Gottwald, Clytus: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2003.

<sup>17</sup> Der Musikpublizist und -kritiker Frieder Reininghaus etwa konstatiert: „Die Festivals konstituierten in den letzten zwei Jahrzehnten einen Wachstumsmarkt par excellence: der Boom zeitigte Höhenflüge.“ Reininghaus, Frieder: „Ein neuer Markt für Komponisten? – Festivals als Institutionen und Märkte“, in: Arnold Jacobshagen/ Sabine Arndt (Hg.): *Musik und Kulturbetrieb – Medien, Märkte, Institutionen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10], Laaber 2006, 287-295, hier 289.

<sup>18</sup> Behne, Klaus-Ernst: „Polyglottes Stimmengewirr. Musikhochschulen als Standortfaktor“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 2 (2004) (= „Weltsprache Musik. Wie global klingt die Welt?“), 62f., hier 62.

Deutschland gilt als ein wesentliches Zentrum der klassischen Musikkultur. Gleichzeitig muss die Klassikszene im deutschsprachigen Bereich als untrennbar mit der globalen Musik- und Klassikszene betrachtet werden. Ohne die Existenz spezifischer lokaler Entwicklungen negieren zu wollen – z.B. „Schulen“ um einzelne Lehrer oder Lehrmethoden –, lässt sich mit Blick auf die vielfältigen nationalen, ethnischen, kulturellen und dabei auch religiösen Verflechtungen der Interpreten, die die Szene der klassischen Musik in Deutschland prägen, kaum eine klar abtrennbare „deutsche“ Klassikszene ausmachen. Diesen globalen und transkulturellen<sup>19</sup> Charakter der Klassikszene illustriert besonders anschaulich folgendes Zitat von Wolfgang Sander:

Amerikanische Orchester mit europäischen Dirigenten, russische Konzertmeister mit italienischen Meistergeigern, japanische Pianisten, die in Philadelphia von polnischen Lehrern ausgebildet werden, deutsche Kapellmeister, die in Houston ihr Handwerk perfektionieren, um französische Ensembles an die Weltspitze zu führen, englische Fagottisten, die in Wien studieren und in Kanada ihr Brot verdienen, israelische Oboisten, die in Budapest den Ton angeben, finnische Orchestererzieher, die dem Los Angeles Philharmonic beibringen, wie man Musik alter Hollywood-Filme einspielt, georgische Bassisten, die an italienischen Theatern Furore machen: Wenn es ein Betätigungsfeld gibt, bei dem die Nationalität der Ausübenden, das Herkunftsland des Instrumentariums, der Standort der Schule, die ethnische Zusammensetzung eines Ensembles und der Ursprung des entstandenen Produkts offenbar keine wesentliche Rolle spielen, dann ist es die Musik.<sup>20</sup>

Wenn in dieser Studie der Ausschnitt religiöser Musikdeutung in der Klassikszene untersucht wird, wie sie sich in den deutschsprachigen Medien abspielt, dann in dem Bewusstsein, dass dieser Ausschnitt ein Teil der globalen, transkulturellen und pluralen Klassikszene ist.

Zusätzlich wird die Romantik in der Forschung zwar als ein europäisch-nordamerikanisches Phänomen verstanden.<sup>21</sup> Die spezifisch deutschsprachige Musikästhetik, wie sie sich um 1800 bei Literaten und/ oder Komponisten wie Wackenroder, Tieck oder Hoffmann herausbildete, ist für diese Arbeit jedoch von besonderer Relevanz, da im gegenwärtigen religiösen Musikdiskurs Chiffren und Konzepte aktualisiert werden, die häufig eine starke Ähnlichkeit, z.T. sogar eine wörtliche Übereinstimmung mit den schriftlichen Äußerungen der Protagonisten romantischer Musikästhetik aufweisen.

---

<sup>19</sup> Das mit dem Wort „transkulturell“ verbundene Konzept soll essentialistisch-homogenisierende Vorstellungen von „Kultur“ überwinden, in denen das Individuum als „Repräsentant“ einer bestimmten Kultur erscheint. Diesen Vorstellungen wird im Ansatz der „Transkulturation“ ein vom Individuum ausgehendes Kulturverständnis entgegengesetzt, demzufolge die individuellen Begegnungen und Austauschprozesse die Basis für „Kultur“ bilden. „Transkulturation“ erscheint somit als kultureller Normalfall. Vgl. z.B. Hock, Klaus: „Transkulturation und Religionsgeschichte“, in: Michael Stausberg (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012, 435-448, insbesondere 440ff.

<sup>20</sup> Sander, Wolfgang: „Gastensembles beim musikfest berlin 08. Vielgeliebte Vorurteile“, in: Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH: *musikfest berlin 08. Journal. Gastensembles*, Berlin, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_gastensembles/mfb\\_08\\_j\\_gastensembles.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_gastensembles/mfb_08_j_gastensembles.php) (3.9.2013).

<sup>21</sup> Vgl. Dahlhaus, Carl/ Miller, Norbert (Hg.): *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bde., Stuttgart/ Weimar 1999/ 2007.

### Ad 3) *Religiöse Musikdeutung in anderen Musikstilszenen*

Die Beschreibung und Konzeptualisierung von Musik in religiöser Terminologie ist nicht auf den Diskurs über klassische Musik beschränkt, sondern findet sich auch in anderen Musikstilszenen. So ist z.B. von „Spiritualität“ in Bezug auf Country, Dub, elektronische Musik, Folk, Funk, Gospel, Gregorianik, Mittelaltermusik und Minne, Hardcore, Hip Hop und Rap, Jazz (insbesondere John Coltrane gilt hier als Protagonist einer religiösen Rezeption von Musik<sup>22</sup>), Blues, geistliche Musik, Latin, Metal, Pop, Reggae, Rock, Soul oder Weltmusik die Rede, wie sich bei der Recherche für diese Studie herausstellte.<sup>23</sup> „Musikalische Religiosität“ bzw. „religiöse (Un-)Musikalität“ im Diskurs der Klassikszene stellt also auch diesbezüglich nur einen Ausschnitt eines weitaus größeren Spektrums dar.

### Ad 4) *Religiöse Musikdeutung in der westlichen Geschichte allgemein*

Die Konzeptualisierung und Beschreibung von Musik mittels religiöser Terminologie ist nicht allein ein romantisches und gegenwärtiges Phänomen. Fast jeder Lexikonartikel zu „Musik“ nennt etwa die Rolle, welche Musik in frühgeschichtlichen religiösen Mythen von der Entstehung der Welt gespielt habe, oder die antike Idee von Musik als *harmonia mundi*, wie sie in Pythagoras' Verständnis von Musik als „Sphärenharmonie“, als Entsprechung des Kosmos, zum Ausdruck kommt (und in der Romantik wieder aufgegriffen wurde).<sup>24</sup> In Hinblick auf das Musikverständnis hat sich laut Carl Dahlhaus von der Antike bis zu der Zeit um 1800 nicht grundsätzlich etwas geändert. Erst dann sei Sprache (und damit eine bestimmte Funktion und inhaltliche Bestimmung) nicht mehr als konzeptuell unverzichtbarer Bestandteil von Musik gesehen worden, während Instrumentalmusik vorher überwiegend als unvollständig gegenüber Vokalmusik gegolten hatte. Dadurch sei eine Deutung von (Instrumental-)Musik möglich geworden, der zufolge Musik gerade wegen ihrer Unbestimmtheit „metaphysische“ Züge annehmen konnte.<sup>25</sup> Diese Deutungsverschiebung wird häufig in unmittelbarem Zusammenhang mit

---

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Brown, Leonard: *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*, Oxford et al. 2010.

<sup>23</sup> Die Grenzen zwischen diesen Musikstilen, die hier ohnehin nur zum Zweck einer groben Strukturierung des musikalischen Feldes mit den entsprechenden Musikstil-Etiketten versehen werden, bzw. die Grenzen zwischen den sich darum gruppierenden Szenen sind fließend, was sich nicht zuletzt an folgenden Synthetisierungs-Phänomenen zeigt: So werden nicht nur Elemente klassischer Musik z.B. in der Rockmusik rezipiert, sondern es gibt auch die Kategorie des „Crossover“, in der die „Vermischung“ von Musikstilen systematisch betrieben wird. Seitens des Feuilletons wird dem „Crossover“ etwa der Geiger David Garrett mit seinen klassisch instrumentierten Versionen populärer Stücke der Rock- und Popmusik oder der Pianist Jacques Loussier mit seinen Jazz-Interpretationen Bach'scher Kompositionen zugeordnet. Vgl. Custodis, Michael: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik* [Studien zur Populärmusik], Bielefeld 2009; Pirich, Carolin: „Auf beiden Saiten“, *ZEIT ONLINE* 9.2.2013, <http://www.zeit.de/2013/06/Geiger-David-Garrett> (6.4.2014).

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Scholtz, Gunter: Art. „Musik“, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, 242-257, hier 242f.; Nettle, Bruno: Art. „Music“, in: Deane Root et al. (Hg.): *Grove Music Online*, Oxford 2001, 1-20, hier 6f., <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40476> (9.4.2014).

<sup>25</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 173f.

den Folgen der aufklärerischen Religionskritik gesehen: Musik bzw. die Künste seien so zu einer Möglichkeit geworden, religiöse Erfahrungen außerhalb von institutionalisierter Religion zu machen. In dieser historiographischen Perspektive klingt nicht selten die These einer „Säkularisierung“ der Religion und „Sakralisierung“ der Künste an.<sup>26</sup> Diese historiographische Annahme ist zwar einigermaßen schematisch, hat außerdem essentialistische und normative Implikationen und ist deshalb zu kritisieren. Allerdings deutet sie auf wesentliche Transformationen und Umdeutungen bzgl. „Religion“ und „Musik“ im 18. und 19. Jahrhundert hin, die den Gegenstand vorliegender Arbeit wesentlich prägen: Denn die Formel „religiöse Musikdeutung“ suggeriert, es habe „ursprünglich“ oder grundsätzlich zwei voneinander getrennte Größen „Musik“ und „Religion“ gegeben, die in Form von religiöser Musikdeutung erst wieder zusammenfänden. Von „Musik“ und „Religion“ als grundsätzlich voneinander getrennt bzw. sich im religiösen Musikdiskurs vereinigend auszugehen, ist historisch und kulturell jedoch keinesfalls der „Normalfall“. Das zeigt die partielle Loslösung von Musik aus religiösen (und höfischen) funktionalen Zusammenhängen in Europa seit dem 18. Jahrhundert<sup>27</sup> – eine spezifische Konfiguration europäischer Kulturgeschichte. Diese historische Kontextualisierung und Relativierung des kombinierten Gegenstands „religiöse Musikdeutung“ soll jedoch weder implizieren, dass es vor dem 18. Jahrhundert keine musikalischen Formen außerhalb von institutionalisierter Religion gab, noch, dass seitdem nur Vorstellungen von „Religion“ und „Musik“ als grundsätzlich eigenständigen Bereichen existierten, von thematisch ähnlichen Konfigurationen in anderen Regionen der Erde ganz zu schweigen.

## **1.2 Verwendung zentraler Kategorien und wissenschaftstheoretische Kontextualisierung**

Als zweiter Teil dieser Einleitung wird im Folgenden die Verwendung der für diese Studie zentralen Kategorien geklärt: Kultur und Kulturwissenschaft, Diskurs und diskursive Religionswissenschaft, Religion, Spiritualität, Musik, Romantik, Medien und Szene. Damit verbunden ist eine erste wissenschaftstheoretische Verortung der Studie. Diese wird in Kapitel 2 vertieft.

---

<sup>26</sup> So etwa bei dem Musikwissenschaftler und Theologen Michael Fischer, der romantische Musikästhetik unter Anwendung des Paradigmas „Säkularisierung der Gesellschaft – Sakralisierung der Kunst“ behandelt. Fischer, Michael: Art. „Musik“, in: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum*, Bd. 5, Paderborn et al. 2007, 215-235.

<sup>27</sup> Vgl. etwa Dahlhaus, Carl et al.: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Musik des 18. Jahrhunderts. Mit 103 Notenbeispielen, 102 Abbildungen und 2 Farbtafeln* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5], Laaber 1985, 1-70, hier 38-43.



### 1.2.1 Kultur und Kulturwissenschaft

Dieser Untersuchung liegt ein kulturwissenschaftlicher Ansatz zugrunde. Unter „kulturwissenschaftlich“ ist zu verstehen, dass sämtliche Gegenstände als „Kultur“ erforscht werden. Mit „Kultur“ ist gemeint: „von Menschen hervorgebrachte Einrichtungen, die zwischenmenschlichen, insbesondere die medial vermittelten Handlungs- und Konfliktformen sowie deren Werte- und Normenhorizonte“.<sup>28</sup> In der Religionswissenschaft hat sich eine kulturwissenschaftliche Perspektive insbesondere in Folge des *cultural turn* durchgesetzt, wie er v. a. von den britischen, marxistisch orientierten „cultural studies“ angestoßen wurde.<sup>29</sup> Das Verdienst der „cultural studies“ ist es, das Verständnis von „Kultur“ radikal zu erweitern und zu enthierarchisieren, sodass die soziale Alltagspraxis mitsamt der „Populärkultur“ sowie der politische Charakter von „Kultur“ und ihrer Verhandlung in den Blick rücken.<sup>30</sup> Innerhalb der deutschsprachigen Religionswissenschaft setzte sich in Folge einer solchen kulturwissenschaftlichen Perspektive seit den 1970/80er Jahren ein Verständnis von „Religion“ als „Kultur“ durch. Dieses löste die bis dato „vorherrschenden Paradigmen des Funktionalismus und der Religionsphänomenologie“<sup>31</sup> ab, also Konzeptualisierungen von „Religion“, die auf ihre gesellschaftliche Funktion oder auf ihr „Wesen“ abhoben. Religionsphänomenologische Untersuchungen weisen dabei häufig selbst religiöse Züge auf.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Böhme, Hartmut/ Matussek, Peter/ Müller, Lothar: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will* [Rowohlts Enzyklopädie 55608], Reinbek bei Hamburg 2000, 104; vgl. auch Bergunder, Michael: „Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 19/1-2 (2011), 3-55, hier 19f.; Bergunder, Michael: „Was ist Esoterik? Religionswissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Esoterikforschung“, in: Monika Neugebauer-Wölk (Hg.): *Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation*, Tübingen 2008, 477-507, hier 491.

<sup>29</sup> Mit *cultural turn* ist die Wende zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen gemeint; er ist jedoch nicht der einzige kulturwissenschaftliche *turn*. Als erster diesbezüglicher *turn*, in dessen Konsequenz wiederum der *cultural turn* gesehen wird, gilt der *linguistic turn*, der eine paradigmatische Wende im Verständnis von Sprache herbeiführte: Sprache wird seitdem nicht mehr als ein neutrales Medium für die Kommunikation von Gedanken begriffen, sondern als etwas, das das Denken und die Realitätswahrnehmung selbst präge und forme. Vgl. Rorty, Richard M.: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago <sup>2</sup>1992 [1967], sowie für einen Überblick über die diversen kulturwissenschaftlichen *turns* etwa Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [Rowohlts Enzyklopädie 55675], Reinbek bei Hamburg <sup>4</sup>2010 [2006].

<sup>30</sup> Vgl. Hartley, John: *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*, Oxon/ New York <sup>4</sup>2011 [2002], 76ff.; Bergunder 2011, 19f.; Bergunder 2008, 491.

<sup>31</sup> Hock 2012, 435; vgl. Stausberg, Michael: „Religionswissenschaft: Profil eines Universitätsfachs im deutschsprachigen Raum“, in: ders. 2012a, 1-30, hier 6f.

<sup>32</sup> Siehe zur Religionsphänomenologie samt kritischer Einschätzung etwa Zinser, Hartmut: „Religionsphänomenologie“, in: Hubert Cancik/ Burkhard Gladigow/ Matthias S. Laubscher (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart et al. 1988, 306-309. Die Auseinandersetzung mit der Religionsphänomenologie scheint zumindest im deutschsprachigen Bereich inzwischen keine große Rolle mehr zu spielen, vermutlich, da die methodologische Abgrenzung vollzogen ist und andere Themen in den Fokus gerückt sind. Im anglophonen Bereich sind religionsphänomenologische Ansätze dagegen auch heute noch anzutreffen. Die *North American Association for the Study of Religion (NAASR)*, die auch die Zeitschrift *Method & Theory in the Study of Religion (MTSR)* herausgibt, gründete sich 1985 nicht zuletzt deshalb, um der religionsphänomenologischen Orientierung der *American Academy of Religion (AAR)* eine säkulare, theoretisch und methodologisch reflexive Religionswissenschaft entgegenzusetzen. Vgl. Martin, Luther H./ Wiebe, Donald: „Establishing a Beachhead: NAASR, Twenty Years Later“, 2004, 1-5, verfügbar unter: NAASR (Hg.): *Microsoft Word – Establishing a*

### 1.2.2 *Diskurs und diskursive Religionswissenschaft*

Ein zusätzlicher Impuls für die Religionswissenschaft erwuchs aus der Diskurstheorie, wie sie sich in den 1960er Jahren in Frankreich aus einer bestimmten Art der Literaturanalyse entwickelte. Als „Gründungsfiguren“ der Diskurstheorie gelten Michel Foucault, Jacques Lacan, Roland Barthes und Julia Kristeva. Von dort aus entwickelte sich die Diskurstheorie zu einem bedeutenden methodologischen Ansatz innerhalb der Geisteswissenschaften.<sup>33</sup> Der Logik der Diskurstheorie folgend wird die Bedeutung von „Diskurs“ ebenso diskursiv verhandelt wie diejenige aller anderen Chiffren auch. Einverständnis scheint unter Diskurstheoretikern überwiegend darin zu bestehen, dass es sich bei „Diskurs“ um eine Form von sozial-kommunikativer Aushandlung der Bedeutung eines bestimmten Gegenstands handelt, wobei die jeweiligen Diskursteilnehmer nach (Deutungs-)Macht streben. Kurz gefasst kann „Diskurs“ als soziale Praxis von Bedeutungszuschreibung und -aushandlung verstanden werden. Aufgrund sozialer Ungleichheiten und anderer Unterschiede haben jedoch nicht alle Menschen die gleichen Möglichkeiten, an Diskursen teilzunehmen und sie zu gestalten.<sup>34</sup>

An den stattfindenden diskursiven Bedeutungsaushandlungen sind auch wissenschaftliche Akteure beteiligt:

“Discourse” is a unique theoretical construct in that it throws both the object of scientific analysis and that analytical activity itself into question in one and the same gesture. For to look at discourse means to look at both the object of analysis, the text, culture, speech under study, as well as the way in which the scholarly analysis itself is put into discourse. Discourse theory, then, opens the question of the very foundations of its own enterprise.<sup>35</sup>

Schon Foucault wies in *Die Ordnung der Dinge* darauf hin, dass Wissenschaft kein „objektives“ Wissen, sondern diskursive Formationen hervorbringt, die bestimmen, was als „richtig“ oder „falsch“ erachtet wird.<sup>36</sup> Diese diskursive Involviertheit von Wissenschaftlern betonte auch

---

*Beachhead.doc – establishingabeachhead.pdf*, 11.3.2014, <http://naasrreligion.files.wordpress.com/2014/01/establishingabeachhead.pdf> (3.1.2015).

<sup>33</sup> Vgl. Murphy, Tim: „Discourse“, in: Willi Braun/ Russell T. McCutcheon (Hg.): *Guide to the Study of Religion*, London et al. 2000, 396-409, hier 396f. Für die deutschsprachige Religionswissenschaft operationalisieren am konsequentesten wohl Michael Bergunder und Andreas Nehring die Arbeiten französischsprachiger (und anderer) Diskurstheoretiker. So übertrugen sie etwa das Konzept der „leeren Signifikanten“ von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe auf die Religionswissenschaft. Laclau und Mouffe hatten sich hierfür wiederum an dem Konzept des „Signifikanten“ von Psychoanalytiker Lacan orientiert. Vgl. Nehring, Andreas: „Religion und Gewalt – ein leerer Signifikant in der Religionsbeschreibung. Überlegungen zur religionswissenschaftlichen Theoriebildung“, in: Friedrich Schweitzer (Hg.): *Religion, Politik und Gewalt. Kongressband des XII. Europäischen Kongresses für Theologie, 18.-22. September 2005 in Berlin* [Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie 29], Gütersloh 2006, 809-821, insbesondere 817ff.; Bergunder 2011, insbesondere 32ff.; Bergunder 2008, insbesondere 493ff.

<sup>34</sup> Vgl. z.B. Murphy 2000, 397ff.; Hartley 2011, 99-101. Thomas West und Gary Olson fordern aufgrund der ungleichen diskursiven Sprachmöglichkeiten von Akteuren und der Tendenz, dass „Aushandlung“ teilweise sogar eine Unterdrückungskategorie ist, eine kritische Theorie diskursiver „Aushandlung“. Vgl. West, Thomas/ Olson, Gary A.: „Rethinking negotiation in composition studies“, *Journal of Advanced Composition* 19/2 (1999), 241-251.

<sup>35</sup> Murphy 2000, 396; vgl. auch Bergunder 2011, 19f.; Bergunder 2008, 491.

<sup>36</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 2003 [1974], 24.

Kippenberg in seinem programmatischen Aufsatz „Diskursive Religionswissenschaft“ von 1983 und nahm damit als einer der Ersten diskurstheoretische Reflexionen in die deutschsprachige religionswissenschaftliche Theoriebildung auf.<sup>37</sup> Sein Schüler von Stuckrad brachte später die gesellschaftlichen Auswirkungen diskursiver (Religions-)Wissenschaft folgendermaßen auf den Punkt:

Like other disciplines, as well, the study of religion is actively involved in the structures of social debate by establishing theories, constructing narratives, and normalizing political and social intentions. That this involvement also means to be an accomplice of power, has been persuasively shown by feminist and postcolonial studies.<sup>38</sup>

Die diskursive Partizipation von (Religions-)Wissenschaftlern spielt sich dabei nicht allein im Bereich von Ideen ab, sondern ist als Praxis oder auch „Performativität religionswissenschaftlicher Forschung“<sup>39</sup> zu verstehen, wie Gritt Klinkhammer es ausdrückt. Religionswissenschaft als „öffentliches“ Fach gestaltet also den öffentlichen Religionsdiskurs auch außerhalb der Wissenschaft mit, so auch die Gestalter des *Religious Studies Project*.<sup>40</sup> Insgesamt ist von einer diskursiven Wechselwirkung zwischen wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Diskursakteuren auszugehen. So rezipieren religiöse Akteure nicht selten wissenschaftliche Ergebnisse und Perspektiven für die Konstruktion und Legitimation ihrer jeweiligen Weltdeutungen.<sup>41</sup> Ebenso übernehmen Wissenschaftler immer wieder religiöse Deutungen in ihr individualreligiöses Profil bzw. verorten sich öffentlich als religiös. Die Erkenntnis dieser Verwobenheit wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Diskurse und Praktiken bedeutet jedoch

---

<sup>37</sup> Vgl. Kippenberg, Hans G.: „Diskursive Religionswissenschaft: Gedanken zu einer Religionswissenschaft, die weder auf einer allgemein gültigen Definition von Religion noch auf einer Überlegenheit von Wissenschaft basiert“, in: ders./ Burkhard Gladigow (Hg.): *Neue Ansätze in der Religionswissenschaft*, München 1983, 9-28.

<sup>38</sup> Von Stuckrad, Kocku: „Discursive Study of Religion. From States of the Mind to Communication and Action“, *Method and Theory in the Study of Religion* 15/3 (2003), 255-271, hier 267. Beiträge zu einer an den *postcolonial studies* orientierten Religionsforschung setzen sich u.a. mit der im religionswissenschaftlichen Diskurs bislang dominanten Position, „Religion“ sei ein „europäischer Begriff“, auseinander und betonen stattdessen die Globalisierung von „Religion“, v.a. durch Kolonialisierungsprozesse, sowie die damit verbundenen Prozesse von Oktroyierung, Aneignung, Wechselwirkung und Transformation von „Religion“ in unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Vgl. insbesondere Bergunder 2008 und 2012 sowie Nehring 2012.

<sup>39</sup> Klinkhammer, Gritt: „Zur Performativität religionswissenschaftlicher Forschung“, in: Stausberg 2012, 141-154.

<sup>40</sup> Die Herausgeber Christopher R. Cotter und David G. Robertson orientieren sich hier insbesondere an McCutcheon, einem der Hauptprotagonisten der kulturwissenschaftlich-diskurstheoretisch orientierten nordamerikanischen Religionswissenschaft, und an den ebenso ausgerichteten europäischen Religionswissenschaftlern Stausberg und Sven Engler. Vgl. Melvær, Knut/ Stausberg, Michael: „What is the Study of Religion? Self-Presentations of the Discipline on University Web Pages. Foreword“, in: Chris Cotter/ David Robertson (Hg.): *The Religious Studies Project*, 6.12.2013, <http://www.religiousstudiesproject.com/2013/12/06/what-is-the-study-of-religionself-presentations-of-the-discipline-on-university-web-pages/#foreword> (20.5.14).

<sup>41</sup> Ein Beispiel für diese wechselseitige Bezugnahme aus der jüngsten Religions- bzw. Forschungsgeschichte sind der britische Historiker Ronald Hutton und die von ihm erforschten *witchcraft*-Anhänger in Großbritannien, die seine Schriften rezipieren und in ihre religiösen Konzepte integrieren. Vgl. dazu sowie zu weiteren Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlichem und religiösem Feld Laack, Isabel: *Religion und Musik in Glastonbury. Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen religiöser Identitätsdiskurse* [Critical Studies in Religion/ Religionswissenschaft 1], Göttingen 2011, 90-96.

nicht, dass wissenschaftliche Arbeit sich nicht durchaus von nicht-wissenschaftlichen Vorstellungen und Handlungen unterscheiden lässt. Dies gilt insbesondere für die Theoriebildung und ihre Diskussion, für Methodologien und Methoden oder für die spezifische Art der Organisation wissenschaftlicher Praxis.

### 1.2.3 Religion

Dieser Arbeit liegt somit ein Verständnis von „Religion“ als kulturellem und diskursivem Gegenstand zugrunde. „Religion“ ist innerhalb der Religionswissenschaft und verwandter Fächer ausführlich problematisiert worden. Essentialistische, funktionalistische und normative Bestimmungen wurden weitgehend *ad acta* gelegt.<sup>42</sup> Die Debatte um die religionswissenschaftliche Verwendung von „Religion“ bzw. um den religionswissenschaftlichen Gegenstandsbereich „Religion“ erhält indes immer wieder neue Impulse.<sup>43</sup>

Wenn hier „Religion“ als Diskurs verstanden wird, dann bedeutet das nicht, dass nur sprachliche Quellen untersucht werden können: Auch nonverbale Materialien, z.B. medienästhetische Präsentationen von Musikern, können zu Gegenständen einer so verstandenen Religionswissenschaft werden. Dabei ist stets zu bedenken, dass die spezifisch „religiöse“ Qualität, welche bestimmte Phänomene, z.B. Musik, aus der Sicht unterschiedlicher Akteure besitzen, diskursiv zugeschrieben und ausgehandelt wird.<sup>44</sup> Diskursive Bestimmungen von „Religion“ zu untersuchen, heißt auch, Programmatiken zu analysieren: Es geht nicht darum zu bestimmen, wie oder was „Religion“ sei, sondern zu klären, wie oder was „Religion“ den untersuchten Akteuren zufolge sei oder sein solle. In diesem diskursiven Zuschreibungs- und Aushandlungsprozess zum Thema „Religion“ spielen auch mögliche „Differenzkategorien“ wie „Säkularität“, „Magie“, „Religiosität“ oder „Spiritualität“ eine Rolle.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. für einen Überblick über die Geschichte von „Religion“ etwa Ahn, Gregor: Art. „Religion I. Religionsgeschichtlich“, in: Gerhard Müller et al. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 28, Berlin/ New York 1997, 513-522; Stausberg 2012a; Stausberg, Michael: „Religion: Begriff, Definitionen, Theorien“, in: ders. 2012b, 33-47.

<sup>43</sup> Siehe insbesondere Bergunder 2008 und 2011.

<sup>44</sup> Martin Nonhoff formuliert diesen Gedanken in seiner Lesart von Mouffe und insbesondere Laclau so: „Auch Objekte, Subjekte, Zustände oder Praktiken ergeben erst im sozialen Relationsgefüge einen je spezifischen Sinn und sind insofern diskursiv strukturiert.“ Dies habe zur Konsequenz, dass gar nicht mehr zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken unterschieden werden kann, wie es in der Foucault'schen Diskursanalyse (noch) üblich (gewesen) sei. Vgl. Nonhoff, Martin: „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe* [Edition Moderne Postmoderne], Bielefeld 2007, 7-24, hier 9. Vgl. auch Bergunder 2012, 34.

<sup>45</sup> Vgl. dazu etwa Stausberg 2012b, 35; Auffarth, Christoph: „Religiosität/ Glaube“, in: ders./ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3, Stuttgart/ Weimar 2000, 188-196.

### 1.2.4 Spiritualität

„Spiritualität“ hat nicht nur „Hochkonjunktur“ in der Gegenwartsreligiosität und in vielen anderen kulturellen Feldern, sondern ist überdies Gegenstand eines großen wissenschaftlichen Forschungsgebietes, an dem die Religionswissenschaft maßgeblich beteiligt ist. Insbesondere Religionswissenschaftler aus Großbritannien und den USA, wo der „Spiritualitätsboom“ seinen Ausgang nahm und sich von dort aus innerhalb der letzten Dekaden in Europa ausbreitete,<sup>46</sup> setzen sich intensiv damit auseinander. Innerhalb der deutschsprachigen Religionswissenschaft ist ebenfalls eine rege Beschäftigung mit „Spiritualität“ zu beobachten. Diese geschieht aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei religionssoziologische Blickwinkel dominieren.

Unter den zahlreichen deutschsprachigen Publikationen zu „Spiritualität“ erschien 2005 ein ganzes Heft der *Zeitschrift für Religionswissenschaft* zu diesem Thema.<sup>47</sup> Dort wurde u.a. versucht zu klären, wie „Spiritualität“ im Akteursdiskurs verwendet wird. Diesbezüglich zeichnet sich ab, dass „Spiritualität“ häufig in Abgrenzung zu „Religion“ benutzt wird bzw. zu den ihr zugeschriebenen Merkmalen wie ein bestimmtes Dogma, feste Mitgliedschaften oder ein logozentrischer Zugang. Diese Distanzhaltung drückt sich *par excellence* in der Formel „spirituell, aber nicht religiös“ aus. Mit „Spiritualität“ scheinen viele Akteure demgegenüber eine individuelle religiöse Deutungshoheit, fluide Vergemeinschaftung und die Betonung von körperlicher, sinnlicher und emotionaler Erfahrung zu verbinden, um zunächst nur einige Diskursmerkmale zu nennen.<sup>48</sup> In der Spiritualitätsforschung zeichnen sich darüber hinaus Diskussionen bzgl. der Frage ab, wie „Spiritualität“ mit „New Age“ zusammenhängt – ein Label, das ebenfalls sowohl im wissenschaftlichen als auch im nicht-wissenschaftlichen Diskurs zur Beschreibung bestimmter Phänomene verwendet wird.<sup>49</sup> Ferner wurde darauf hingewiesen, dass das gegenwartsreligiöse Verständnis von „Spiritualität“ nicht nur außerhalb von institutionalisierter Religion anzutreffen ist, wie die Abgrenzungsformel „spirituell, aber nicht religiös“ nahelegt, sondern auch innerhalb dieser in Diskurs und Praxis der Akteure.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Christoph Bochinger etwa unterscheidet daher auch zwischen zwei terminologischen Traditionslinien von „Spiritualität“ – einer angelsächsisch-spiritualistisch-freireligiösen, mit der wir es heute in ihrer popularisierten Form überwiegend zu tun hätten, und einer romanisch-katholischen, die dagegen eher eine marginale Bedeutung habe. Vgl. Bochinger, Christoph: Art. „Spiritualität“, in: Auffarth/ Bernard/ Mohr 2000, Bd. 3, 360; Bochinger, Christoph: „*New Age*“ und moderne Religion. *Religionswissenschaftliche Analysen*, Gütersloh 21995 [1994], 377-389.

<sup>47</sup> Vgl. *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005) (= „Soziologie der Spiritualität“).

<sup>48</sup> Vgl. z.B. Knoblauch, Hubert: „Soziologie der Spiritualität“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005) (= „Soziologie der Spiritualität“), 123-131.

<sup>49</sup> Vgl. zu diesem Aspekt der religionswissenschaftlichen Debatte sowie generell zu verschiedenen Forschungspositionen zum Thema der Gegenwartsreligiosität z.B. Laack 2011, 27ff., 625ff.

<sup>50</sup> Vgl. z.B. Gebhardt, Winfried/ Engelbrecht, Martin/ Bochinger, Christoph: „Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005), 133-151; Bochinger, Christoph/ Engelbrecht, Martin/ Gebhardt, Winfried: *Die unsichtbare Religion in der sichtbaren Religion – Formen spiritueller Orientierung in der religiösen Gegenwartskultur* [Religionswissenschaft heute 3], Stuttgart 2009.

In dieser Studie wird „Spiritualität“ wie „Religion“ als diskursive Chiffre verstanden; beide hängen diskursiv zusammen, etwa, wenn Akteure Identifizierung und Abgrenzung markieren. Vor dem Hintergrund dieses diskursiven Verständnisses von „Spiritualität“ wird hier nicht der in der anglophonen Spiritualitätsforschung häufig anzutreffenden Pluralform *spiritualities*<sup>51</sup> gefolgt, die den Wandel von „Religion“ zu „Spiritualitäten“ anzeigen soll, sowohl in Teilen der Forschung als auch im Akteursfeld.<sup>52</sup> So nennt der Religionssoziologe Stephen Hunt als Beispiele für „Spiritualitäten“ etwa „östliche“, „feministische“ und „Göttin“-„Spiritualitäten“.<sup>53</sup> Der Plural zielt wie auch im Fall der Verwendung von „Religionen“ anstelle von „Religion“ offensichtlich darauf ab, der empirischen Vielfalt von Spiritualität bzw. Religion Rechnung zu tragen, also von der sozialen Realität auszugehen und Essentialismus vorzubeugen, was grundsätzlich wünschenswert ist. Allerdings ist die Pluralform m.E. theoretisch zu kurz gegriffen, und zwar insofern, als die (wissenschaftliche) diskursive Aushandlung der Bedeutung bestimmter Chiffren, wie sie ebenfalls zum religionswissenschaftlichen Gegenstand gemacht werden sollte, nicht ausreichend in den Blick gerät: Die Frage, ob der Singular oder der Plural für die Spiritualitäts- bzw. Religionsforschung angemessener sei, wird schließlich ebenso verhandelt wie andere Aspekte von „Spiritualität“ oder „Religion“.

Ferner müssen die diskursiven Wechselwirkungen zwischen den Positionen von (Spiritualitäts-)Forschern und nicht-wissenschaftlichen Akteuren einbezogen werden. Auch vorliegende Studie wird möglicherweise einen diskursiven *footprint* hinterlassen. Dabei ist jedoch keine dezidierte oder implizite (anti-)spirituelle Positionierung beabsichtigt, wie sie insbesondere in anglophonen Studien zu „Spiritualität“ des Öfteren auftritt.

### 1.2.5 Musik

Auch „Musik“, wie „Religion“ und „Spiritualität“ ebenfalls europäischer Provenienz,<sup>54</sup> ist auf unterschiedlichste Art und Weise bestimmt und untersucht worden. Die Reichweite des Panoramas kommt in folgendem Zitat des Musikethnologen Bruno Nettl zum Ausdruck:

Indeed, looking at the literature of musicology over the past century, one sees a trend of increasing inclusiveness, perhaps even a kind of gluttony, in which all conceivable kinds of sound from the most central (such as Beethoven) to the most peripheral (elevated speech, sounds of whales, bird-song, industrial noise, background sounds for mass-media advertising etc.) are all appropriate subjects for musicological study.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> So z.B. bei dem britischen Religionswissenschaftler Paul Heelas in seinem Buch *Spiritualities of Life, New Age Romanticism and Consumptive Capitalism* [Religion and spirituality in the modern world], Malden 2008.

<sup>52</sup> Hunt, Stephen: *Religion and Everyday Life* [The new sociology], London et al. 2005, 22.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., 23.

<sup>54</sup> Vgl. z.B. Ellingson, Ter: Art. „Music. Music and Religion“, in: Mircea Eliade (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 10, New York et al. 1987, 163-172.

<sup>55</sup> Nettl 2001, 11.

In dieses Spektrum des musikologischen Gegenstandsbereichs kann auch die Konzeption von Musik als „menschlich organisierter Klang“ (*humanly organized sound*) (John Blacking) eingeordnet werden, die häufig als Minimaldefinition von „Musik“ verwendet wird.<sup>56</sup> Isabel Laack weist darauf hin, dass neben diesem Verständnis von Musik als „menschlich organisierter Klang“ auch die unterschiedlichen Konzepte von „Klang“ einbezogen werden müssen.<sup>57</sup>

„Musik“ ist ferner in Bezug zu zahlreichen anderen kulturellen und sozialen Phänomenen und Bereichen gesetzt bzw. z.T. als gar nicht von diesen getrennt konzipiert worden. Dies ist insbesondere in diversen sozial- und kulturwissenschaftlichen Perspektiven der Fall, wie sie sich aktuell z.B. in dem von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton herausgegebenen Band *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*<sup>58</sup> versammeln: So diskutieren verschiedene Beiträge, wie historische Musikwissenschaft in kulturwissenschaftlicher Perspektive betrieben werden kann, wobei u.a. sozialgeschichtliche und anthropologische Ansätze oder der Blick auf historischen Abbruch und lokale Verschiebung betont werden. Andere Beiträge setzen sich mit kulturwissenschaftlichen Analyse- und Interpretationsfragen wie „dichter Beschreibung“ oder Komparatistik in einem Globalisierungs-Setting auseinander, rücken Alltagsgeschichte, Populärmusik, politische Aspekte, z.B. im Zusammenhang mit dem Konstrukt „Weltmusik“, sowie nicht-westliche Musiken in den Fokus oder erörtern verschiedene Musikkonzepte wie „autonome“ Musik, Musik als Performanz, Musik und Materialität, Identitätsbildungsprozesse mittels Musik oder technologische und ökonomische Aspekte von Musik, ferner Wahrnehmung und Hören, Erfahrung und Emotion oder Religion.<sup>59</sup>

Ein solch weitreichendes Verständnis von Musik als Kultur<sup>60</sup> liegt auch dieser Arbeit zugrunde. Dabei geht es abermals nicht darum, sich selbst hinsichtlich der Frage zu positionieren, was Musik sei, sondern die jeweiligen (religiösen) Musikdeutungen der Akteure in dem von verschiedenen Interessen durchzogenen öffentlich-medialen Diskurs der Klassikszene zum Gegenstand zu machen.

Ein kulturwissenschaftliches Musikverständnis historisiert und kontextualisiert somit das westliche Musikverständnis als spezifische historisch-kulturelle Konfiguration. Wie „Religion“ ist „Musik“ daher zwar nur bedingt auf andere kulturelle und historische Kontexte übertragbar,

---

<sup>56</sup> Vgl. z.B. Laack 2011, 22f.; Engelhardt, Jeffers: „Music, Sound, and Religion“, in: Martin Clayton/ Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon 2012 [2003], 299-307, hier 301.

<sup>57</sup> Vgl. Laack, Isabel: „Music“, in: Kocku von Stuckrad/ Robert Segal (Hg.): *Vocabulary for the Study of Religions*, Leiden/ Boston (im Druck), 8 Seiten.

<sup>58</sup> Clayton/ Herbert/ Middleton 2012.

<sup>59</sup> Vgl. ebd. Auch bei Nettl zeichnet sich ein solches Spektrum von Perspektiven in Bezug auf die Erforschung von Musik ab, vgl. Nettl 2001, 1.

<sup>60</sup> Vgl. für einen entsprechenden kulturwissenschaftlichen Ansatz in Bezug auf Musik auch Laack (im Druck).

hat aber gleichzeitig nicht zuletzt aufgrund von Kolonialisierungsprozessen globale diskursive Relevanz erlangt.<sup>61</sup> Dabei hat sich auch „Musik“ insbesondere in der Singularform durchgesetzt. Dies bringt die Pluralität all dessen, was als „Musik“ untersucht werden kann bzw. was diskursiv als „Musik“ verhandelt wird, zwar unmöglich auf einen gemeinsamen Nenner.<sup>62</sup> Die Pluralisierung schafft jedoch auch hier nur vordergründig Abhilfe, weil so suggeriert wird, dass es einen kleinsten gemeinsamen Nenner gibt, der den pluralen Formen zugrunde liegt. In vorliegender Arbeit wird „Musik“ im Singular verwendet, womit abermals eine Chiffre gemeint ist, deren Bedeutung diskursiv ausgehandelt wird, zumal im Zusammenhang öffentlicher Künstlerinszenierung, bei dem auch (musik-)ökonomische Interessen eine Rolle spielen.

Die diskursiven religiösen Musikbestimmungen des Gegenstands der Studie beziehen sich insbesondere auf als „westlich-klassisch“ bezeichnete Musik.<sup>63</sup> Die Bezeichnung „klassisch“ im Sinne von „Hoch-/ Kunstmusik“ ist jedoch insofern als wissenschaftlicher Terminus problematisch, als sie mit Alteritätsdiskursen und so mit der Abgrenzung von anderen musikalischen Formen wie „Populär-/ Populärmusik“ und „Ethno-/ Volksmusik“ verwoben ist. Eine Abwertung „populärer“ bzw. „populärer“ Formen drückt sich auch in der Unterscheidung von „E(rnster)“- versus „U(nterhaltungs)“-Musik aus.<sup>64</sup> (Nettl weist darauf hin, dass derartige Abwertungen auch andersherum geschehen können: So schreiben genauso einige Jazz- oder Rock-

---

<sup>61</sup> Vgl. Nettle 2001, 16.

<sup>62</sup> Die Singularform „Musik“ wurde bereits von Dahlhaus und Eggebrecht problematisiert als „Fesselung“, „fragwürdig“, „prekär“ oder auch Verhinderung von Differenzierung. Vgl. Dahlhaus, Carl/ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Was ist Musik?* [Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100], Wilhelmshaven et al. 1985, 9, 11, 43. Der Plural „Musiken“ sei jedoch sprachwidrig. Vgl. ebd., 9. Wie ein Blick in den aktuellen Duden zeigt, hat sich dieses sprachliche Problem inzwischen offensichtlich geändert, vgl. o.A.: Art. „Musik“, in: Bibliographisches Institut GmbH, Dudenredaktion (Hg.): *Duden*, Berlin 2013, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Musik> (22.2.2014). Die Problematisierung der Singularform in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen wird allerdings nach wie vor als notwendig erachtet, etwa von Nettle 2001, 6; Cross, Ian: „Music and Biocultural Evolution“, in: Clayton/ Herbert/ Middleton 2012, 17-27, hier 17; oder Kaden, Christian: *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004, der auch 2004 noch „Singularisierungszwänge“ konstatiert. Vgl. ebd., 19f.

<sup>63</sup> Mit „klassisch“ wird gemeinhin auf „hochkulturelle Kunstmusik“ rekurriert; im engeren Sinne ist die musikalische „Epoche“ der „Wiener Klassik“ gemeint (datiert je nach Lesart auf die Zeit von ca. 1780 bis ca. 1820), als deren zentrale Komponisten Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven gelten. Dieser „Epoche“ werden häufig bestimmte Kompositionsmerkmale zugeschrieben, die wiederum von den Stilen der „Epochen“ des „Barock“ und der „Romantik“ abgegrenzt werden. Vgl. z.B. Riethmüller, Albrecht: Art. „Klassik“, in: Carl Dahlhaus/ Hans Heinrich Eggebrecht/ Kurt Oehl (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz 1995a, 300f. Die Epochenhistoriographie wird jedoch längst als problematisch reflektiert, vgl. z.B. Dahlhaus, Carl: „Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik“, *Archiv für Musikwissenschaft* 29/3 (1972), 167-181, hier 167. Nicola Gess bringt dies in Bezug auf „Romantik“ auch folgendermaßen auf den Punkt: „Epochenbezeichnungen wie ‚Goethezeit‘ oder ‚Romantik‘ sind problematisch, da sie eine Einheit suggerieren, wo nur Verschiedenes unter einen Begriff gebracht wird.“ Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800* [Berliner Kulturwissenschaft 1], Freiburg im Breisgau/ Berlin 2001, 9. Zum Aufkommen und dem Charakter der Epochenhistoriographie des 19. Jahrhunderts, v.a. bei Georg Gottfried Gervinus und Leopold von Ranke, siehe Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, 13.

<sup>64</sup> Vgl. Laack 2011, 22; Nettle 2001, 4; Wicke, Peter: „Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept“, in: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *PopScriptum* 1 (1992) (= „Begriffe



Fans „klassischer Musik“ eine geringere Wertigkeit zu.<sup>65</sup>) Musik überhaupt als „Kunst(musik)“ zu verstehen, als Teil der „schönen Künste“, stellt selbst innerhalb der europäischen Kulturgeschichte das Ergebnis einer zeitlich und kulturell spezifischen Entwicklung dar: Während Musik(theorie) in Antike und Mittelalter (wie auch Arithmetik, Geometrie und Astronomie) als mathematische Wissenschaft gegolten hatte,<sup>66</sup> entstand ein Verständnis von Musik (wie auch Malerei oder Literatur) als „schöner Kunst“ erst Mitte des 18. Jahrhunderts. In Folge dessen bildeten sich entsprechende Ästhetiken und Philosophien heraus.<sup>67</sup>

Auch die Kategorie „westlich“ ist problematisch.<sup>68</sup> Dennoch muss erwähnt werden, dass sich der religiöse Musikdiskurs, der in vorliegender Studie untersucht wird, überwiegend auf „westlich-klassische“ Musik bezieht. Allein von dem Diskurs über „klassische Musik“ zu sprechen, aber denjenigen über „westlich-klassische“ Musik zu meinen, würde die Existenz entsprechender Diskurse etwa über „indische“ oder „afrikanische“ „klassische“ Musik de-thematisieren und „westlich-klassische“ Musik zum einzigen Gegenstand des Diskurses über „klassische Musik“ stilisieren.

### 1.2.6 Romantik

Auch in Bezug auf die Chiffre „Romantik“<sup>69</sup> zeichnen sich vielfältige Bedeutungszuschreibungen ab. Der Linguist und Romantikforscher Jochen Bär weist darauf hin, dass mit „Romantik“ nicht nur im Laufe der letzten zweihundert Jahre unterschiedliche Dinge gemeint waren, sondern dass sich bereits um 1800, wo gemeinhin die „Epoche“ der „Romantik“ in ihrer frühen Form („Frühromantik“) angesetzt wird, das Bedeutungsspektrum von „romantisch“ bzw. „Romantik“ veränderte. Dabei entstammten die Kategorien keinem (ohnehin nur „vermeintlich wertfreie[n]“) „wissenschaftlichen Klassifikationsstreben“, sondern einem „Qualifizierungs- bzw. Abqualifizierungsbedürfnis intellektueller Parteigänger“.<sup>70</sup>

---

und Konzepte“), 6-42, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscip/themen/pst01/index.htm> (30.12.2014); Middleton, Richard: „Introduction“, in: ders./ Clayton/ Herbert 2012, 1-14, hier 2.

<sup>65</sup> Vgl. Nettel 2001, 4.

<sup>66</sup> Vgl. Scholtz 1984, 242; Bubmann, Peter: Art. „Musik“, in: Auffarth/ Bernard/ Mohr 1999, Bd. 2, 499-503, hier 499.

<sup>67</sup> Vgl. z.B. Ellingson 1987, 164f.

<sup>68</sup> Die Vorstellung eines „Westens“ wurde in kulturwissenschaftlicher Perspektive insbesondere von den *postcolonial studies* als normative Differenzkategorie zum ebenso normativen Konzept eines „Ostens“ bzw. „Orient“ dekonstruiert. Als Gründungsurkunde für die *postcolonial studies* gilt folgende Schrift: Said, Edward W.: *Orientalism. Western Concepts of the Orient*, London et al. 1978.

<sup>69</sup> „Romantik“ bzw. „romantisch“ kommt vom alt- bzw. mittelfranzösischen *romanz*, *roman(t)*, was zunächst diese Sprachen bzw. erzählende Gedichte in Versform oder Prosa bezeichnete und später – entlehnt erst ins Englische, dann ins Deutsche – „Roman“ bzw. „romanhaft“. Vgl. Bär, Jochen: Art. „Romantik“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Tübingen 2007, 333-350, hier 333ff.

<sup>70</sup> Ebd., 334; vgl. auch Eggebrecht 1999, 5ff.

In der wissenschaftlichen Literatur wie auch im alltagssprachlichen Diskurs wird „Romantik“ bzw. „romantisch“ zum einen als Bezeichnung für eine „kulturhistorische Epoche“ verwendet,<sup>71</sup> mit Ausnahme einiger, die bestreiten, die Epoche bzw. das Phänomen „Romantik“ existiere überhaupt.<sup>72</sup> Als „Epoche“ wird „Romantik“, je nachdem, ob es um literarisch-musikästhetische, musikalische oder andere Prozesse geht, einmal früher, einmal später innerhalb des Zeitraums von Ende des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts angesetzt. Dabei wird die Epoche etwa als „phantastisch“, „geheimnisvoll“, „gefühlvoll“, „verträumt“, „irrational“ oder „unwirklich“ charakterisiert,<sup>73</sup> häufig (jedoch nicht nur<sup>74</sup>) in Gegenüberstellung zur „Epoche“ der „Klassik“, die etwa mit „Einheit in der Mannigfaltigkeit, Ebenmaß, Harmonie, Einfachheit, Verständlichkeit, humanistische[r] Gesinnung“<sup>75</sup> in Verbindung gebracht wird. „Romantik“ wird oft auch als Gegensatz zur „Aufklärung“ konstruiert, dem jedoch etwa Bär seine Sicht eines Transformationsprozesses entgegengesetzt: Wenngleich die Romantik als Opposition zur Aufklärung verstanden werden könne, habe sie durchaus vieles von jener fortgeführt.<sup>76</sup>

Zum anderen nehmen manche Wissenschaftler die Existenz einer romantischen „Geisteshaltung“ an, die aus der Epoche der Romantik hervorgegangen sei, jedoch nicht darauf beschränkt geblieben sei. So positionierte sich etwa Hans Heinrich Eggebrecht noch Ende des 20. Jahrhunderts selbst als „Romantiker“.<sup>77</sup>

In dieser Studie werden bestimmte Welt- und Musikdeutungen als „romantisch“ untersucht. Dies geschieht jedoch nicht mit der Absicht, „Romantik“ als Epoche oder Geisteshaltung historisch bzw. ideell zu reifizieren, sondern abermals in diskursiver Perspektive.

### 1.2.7 Medien

Das Verständnis von „Medien“ in vorliegender Studie ist an der Medienkulturwissenschaft bzw. an kulturwissenschaftlichen Medientheorien orientiert, welche Medien als Kultur bzw. als kulturelle Texte untersuchen. Mit „Text“ sind in der Medienkulturwissenschaft nicht nur sprachliche, sondern sämtliche „lesbaren“ Zeichen gemeint.<sup>78</sup> So werden „(Medien-)Texte“ verstanden als „Praktiken, Artefakte und das Produkt verschiedener Publika, Öffentlichkeiten und

---

<sup>71</sup> So z.B. bei Ernst, Anja: „Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne – Einleitung“, in: dies./ Geyer, Paul (Hg.): *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne* [Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 3], Göttingen 2010, 15-34, hier 15.

<sup>72</sup> Vgl. Tripold 2012, 57.

<sup>73</sup> Vgl. z.B. Eggebrecht 1999, 2.

<sup>74</sup> Dahlhaus geht diesbezüglich bereits 1972 von einer „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ aus, vgl. Dahlhaus 1972, 167ff.

<sup>75</sup> Riethmüller 1995a, 300.

<sup>76</sup> Vgl. Bär 2007, 338.

<sup>77</sup> Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München et al. 1991, 591f.; Eggebrecht 1999, 10.

<sup>78</sup> Vgl. z.B. Liebrand, Claudia/ Schneider, Irmela: „4.0 Medientexte. Einführung“, in: dies. et al. (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft* [Einführungen Kulturwissenschaft 1], Münster <sup>2</sup>2011 [2005], 237-244;

Institutionen“ (*practices, artifacts, and the product of various audiences, publics, and institutions*<sup>79</sup>) sowie als „[...] Orte, an denen Konstruktion, Aushandlung und Rekonstruktion kultureller Bedeutung in einem fortwährenden Prozess der Aufrechterhaltung und des Wandels kultureller Strukturen, Beziehungen, Bedeutungen und Werte stattfinden“ (*[...] sites where construction, negotiation, and reconstruction of cultural meaning takes place in an ongoing process of maintenance and change of cultural structures, relationships, meanings and values*<sup>80</sup>). Medien erscheinen sowohl als Arenen für diskursiv-kulturelle Prozesse als auch als machtvolle Diskursakteure in ebendiesen Prozessen des *meaning making*.<sup>81</sup> Medien-Rezipienten werden dabei als produktive Akteure dieses Kommunikationsvorgangs betrachtet – gegenüber einem älteren bzw. instrumentellen Verständnis von medialer Kommunikation als linearem Prozess der Botschaftsübermittlung an einen passiven Rezipienten.<sup>82</sup>

Die Religionswissenschaft bezieht moderne Medien seit den 1990er Jahren in ihre Forschung ein.<sup>83</sup> Dies tut sie sowohl in der Perspektive, dass Religionen sich medial präsentieren<sup>84</sup> bzw. Religion überhaupt ein Massenmedienphänomen ist,<sup>85</sup> als auch mit Blick auf „Medien als Religion“ bzw. gegenwartsreligiöse Konfigurationen, für welche Medien konstitutiv sind.<sup>86</sup> Insbesondere im Rahmen religionsästhetischer Studien werden die Medien von Religionen in den Blick genommen. Hier ist z.B. die Vorstellung von visuellen Medien, etwa Bildern, als Bedeutungsträger innerhalb der religiösen Praxis einem Verständnis von Medien als selbst bedeutsam für die Akteure gewichen, nämlich in ästhetischer, sinnlicher Hinsicht.<sup>87</sup>

---

Horsfield, Peter: „Media“, in: David Morgan (Hg.): *Key Words in Religion, Media and Culture*, New York/Oxon 2008, 111-121, hier 118ff.

<sup>79</sup> Morgan, David: „Preface“, in: ders. 2008a, xi-xv, hier xiff.

<sup>80</sup> Horsfield 2008, 113.

<sup>81</sup> Vgl. Morgan, David: „Introduction. Religion, media, culture: the shape of the field“, in: ders. 2008b, 1-19, hier 3.

<sup>82</sup> Vgl. z.B. Horsfield 2008, insbesondere 118ff.; Morgan 2008b, 3; Hartley 2011, vii.

<sup>83</sup> Vgl. Morgan 2008b, 1.

<sup>84</sup> Vgl. z.B. Krüger, Oliver: *Die mediale Religion. Probleme und Perspektiven der religionswissenschaftlichen und wissenssoziologischen Medienforschung* [Religion und Medien 1], Bielefeld 2013; Mohr, Hubert: „Auf der Suche nach der Religionsmedienwissenschaft, oder: Wie die audiovisuellen Medien unser heutiges Bild von Religion verändern“, in: Richard Faber/ Susanne Lanwerd (Hg.): *Aspekte der Religionswissenschaft*, Würzburg 2009, 159-182; Hieber, Lutz/ Moebius, Stephan: „Einführung: Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien“, in: dies. (Hg.): *Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien*, Bielefeld 2011, 7-14, hier 10.

<sup>85</sup> Vgl. z.B. Morgan 2008b, 1; Knoblauch, Hubert: „Populäre Religion. Markt, Medien und die Popularisierung der Religion“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 8 (2000), 143-161; Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt am Main et al. 2009.

<sup>86</sup> Vgl. Morgan 2008a, xi.

<sup>87</sup> Vgl. z.B. Münster, Daniel: *Religionsästhetik und Anthropologie der Sinne. Vorarbeiten zu einer Religionsethnologie der Produktion und Rezeption ritueller Medien* [Münchener Ethnologische Abhandlungen 23], München 2001, 41-47. In eine ähnliche Richtung geht auch der berühmte Ausspruch des Pioniers der Medienforschung, Marshall McLuhans: „The medium is the message.“ Vgl. z.B. Horsfield 2008, 120.

### 1.2.8 Szene

„Szene“ ist eine soziologische Kategorie, die eine Form fluider und temporärer Vergemeinschaftung um einen bestimmten thematischen Fokus bezeichnen will, wie sie laut Ronald Hitzler, Thomas Bucher und Arne Niederbacher insbesondere in von Individualisierung geprägten, posttraditionalen Gesellschaften immer stärker der Fall sei.<sup>88</sup> Die Soziologen erforschen zwar insbesondere Jugendkulturen, ihre Bestimmung von „Szene“ lässt sich jedoch auch für die Beschreibung der Klassikszene zum Ausgangspunkt nehmen. An einer musikwissenschaftlichen bzw. -soziologischen Auseinandersetzung mit der Kategorie „Klassikszene“ scheint es nämlich bisher zu mangeln.<sup>89</sup> In ihrem Buch *Leben in Szenen* fassen Hitzler, Bucher und Niederbacher „Szenen“ folgendermaßen:

Szenen [...] sollen heißen: Thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln.<sup>90</sup>

In der dritten Auflage ihres Buches ergänzen die Autoren, dieses Netzwerk sei locker, die Personenanzahl unbestimmt und die Zugehörigkeit zu einer Szene hochgradig fluide und temporär begrenzt.<sup>91</sup> Zusätzlich weisen sie darauf hin, dass Szenen zwar lokal gefärbt sind, jedoch zumal im Internetzeitalter grundsätzlich als globale Gebilde betrachtet werden müssen. Wie bereits im Zusammenhang mit der Profilierung des Gegenstandsbereichs erwähnt, wird die Klassikszene auch in dieser Studie als ein globales Phänomen verstanden, dessen lokaler Ausschnitt ihrer Inszenierung im deutschsprachigen Mediendiskurs untersucht wird. Die Soziologen sprechen diesbezüglich von einer „globale[n] Mikrokultur“.<sup>92</sup>

Für die weitere Bestimmung von „Klassikszene“ wird diese zunächst als eine bestimmte Musikszene gefasst, die sich um einen bestimmten Musikstil bzw. -geschmack herum bildet.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> Die historische Perspektive der Autoren auf die gegenwärtigen westlichen Gesellschaften, wie sie in der Rede von „Individualisierung“ oder „posttraditional“ zum Ausdruck kommt, wird in dieser Studie nur bedingt geteilt; siehe dazu die Auseinandersetzung mit der Forschung zu Gegenwartsreligiosität in Kapitel 2.2.1 und „Spiritualität“ in Kapitel 3.

<sup>89</sup> Einige Fälle der Verwendung von „Klassikszene“ konnten dagegen bei Akteuren der Klassikszene selbst festgestellt werden, z.B. bei dem Musikmanager Stefan Piendl in einem Gespräch mit dem Geschäftsführer des *Deutschen Kulturrats*, Olaf Zimmermann. Vgl. Piendl, Stefan, in: Zimmermann, Olaf/ Schulz, Gabriele: *Zukunft Kulturwirtschaft. Zwischen Künstlertum und Kreativwirtschaft*, Essen 2009, 100.

<sup>90</sup> Hitzler, Ronald/ Bucher, Thomas/ Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute* [Erlebniswelten 3], Opladen 2001, 20.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., 15f.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Für eine Übersicht über verschiedene Musikszenen siehe etwa Neuhoff, Hans: „Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2008, 1-25, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf) (2.5.2014).

Die Klassikszene macht laut dem Musiksoziologen Peter Wicke etwa zehn Prozent des Musiklebens in Deutschland aus,<sup>94</sup> ist also klein im Vergleich zu den diversen „populärmusikalischen“ Szenen. Dennoch ist das klassische Konzertpublikum laut dem Musiksoziologen Hans Neuhoff das soziologisch am besten erforschte.<sup>95</sup>

Zusätzlich spielen wie in anderen (Musik-)Szenen neben dem thematischen Fokus bestimmte soziale Aspekte eine Rolle, wie sie bereits z.T. erwähnt wurden. Wicke beschreibt – wenn auch in Bezug auf „populäre Musik“ – dieses „Netz von sozialen Beziehungen, das um die Musikaufführung herum entsteht und nur hier zu haben ist“, als ein „wesentliches Funktionselement der [populären] Musik“:

Die „Szene“ mit ihrer charakteristischen lokalen Infrastruktur aus Spielstätten, musikbezogenen und musikalischen Aktivitäten sowie den dazugehörigen mehr oder weniger festen Gruppenbildungen, Fanbeziehungen und Freizeitcliquen ist eine an Bedeutung ständig zunehmende Plattform für den Erwerb sozialer Kompetenzen, für das Ausagieren von Sozialität und Individualität.<sup>96</sup>

Auch wenn sich Jugend- und Popmusik-Szenen um andere thematische bzw. musikstilistische Foki als die Klassikszene bilden, außerdem in sozialer und ästhetischer Hinsicht ebenfalls meist von dieser abweichen, lassen sich die hier angesprochenen Merkmale von „Szene“ doch auch in Bezug auf die Klassikszene ausmachen: So gibt es z.B. auch dort bestimmte Aufführungsorte wie z.B. Konzertsäle oder Opernhäuser, unterschiedliche Musikpräsentationsformate wie z.B. das „traditionelle“ Konzert, aber auch „lockerere“ Formen wie das „Lounge“-Konzert, bei dem man etwa in Liegestühlen bei einem Cocktail Musik hören kann, und Gruppenbildungen wie z.B. Freundes- oder Abonnementkreise verschiedener Musikfestivals, Konzerthäuser oder Klangkörper. Über die Infrastruktur und Gruppenbildung um das gemeinsam erlebte Event hinaus sind als weitere Momente der Reproduktionsmusikmarkt, z.B. Musik-CDs oder im Internet verfügbare elektronische Musikformate, und die damit zusammenhängende Künstlerinszenierung zu nennen. Zu den Akteuren, die sich der Klassikszene (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) zuordnen lassen, zählen Musiker und Komponisten samt deren Entourage von Konzertagenten, Plattenfirmen, Musikproduzenten und sonstigen an ihrem Erfolg Interessierten und Beteiligten, das Publikum, also die Rezipienten und Konsumenten von Musik, Interpreten und ihrer medialen Inszenierung, Konzert- und Opernhausbetreiber, Musikfestivalveranstalter, Kulturpolitiker und -lobbyisten, ferner Musikausbildungsstätten und ihr Personal sowie diejenigen

---

<sup>94</sup> Vgl. Wicke, Peter: „Populäre Musik in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2011, 1-11, hier 1, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/04\\_JazzRockPop/wicke\\_populaere.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_populaere.pdf) (2.5.2014).

<sup>95</sup> Vgl. Neuhoff 2008, 1.

<sup>96</sup> Wicke 2011, 1.

Akteure, die zur Ermöglichung der Musikpraxis beitragen und gleichzeitig davon leben, z.B. Instrumentenbauer, Noteneditionsverlage oder Musikaliengeschäfte.

Was in den genannten Konzeptionen von (Musik-)Szenen keine Erwähnung findet, in dieser Arbeit mit ihrer grundsätzlich kulturwissenschaftlich-diskurstheoretischen Orientierung jedoch unbedingt einbezogen werden muss, ist zum einen die Tatsache, dass die Grenzen zwischen Musikforschung und Musiklobbyismus nicht selten fließend sind: So publizieren Wicke oder Neuhoff u.a. für den *Deutschen Musikrat* bzw. das damit kooperierende *Musikinformati-  
onszentrum* in Bonn.<sup>97</sup> Vor diesem Hintergrund muss das Spektrum der Akteure, die der Klassikszene zugerechnet werden können, einmal mehr erweitert werden um Musikforscher – immer unter der Voraussetzung, dass es um temporäre, fluide Zugehörigkeiten geht.

Zum anderen sind diverse Medienakteure als temporäre Akteure der Klassikszene zu verstehen. Sie berichten zwar einerseits und dabei z.T. durchaus kritisch-distanziert über die Szene, machen sie sich also zum Gegenstand.<sup>98</sup> Andererseits lenken, kommentieren und *framen* Medienakteure diesen Diskurs, gestalten Künstlerinszenierung und teilweise religiöse Musikdeutung aktiv mit. Insbesondere im Fall von Musikkritikern, die Konzerte oder Festivals besuchen, werden Musikjournalisten selbst zu Rezipienten und Konsumenten und lassen sich als solche (temporär) der Klassikszene zuordnen, auch wenn dies ihrem journalistischen Selbstverständnis nicht immer entspricht.

Diese Konzeption der Klassikszene ist weiter gefasst als die genannten Bestimmungen von (Musik-)Szenen, wenngleich Hitzler, Bucher und Niederbacher selbst den temporär-fluiden und damit potentiell sehr offenen Charakter der Szenen und Szene-Zugehörigkeiten betonen.

### 1.3 Aufbau der Studie

Die vorliegende Untersuchung besteht aus vier Abschnitten: „Einleitung“ (I), „(Wissenschafts-)historischer Teil“ (II), „Empirischer Teil“ (III) sowie „Resultate und Diskussion“ (IV). Dieser Hinführung folgt Kapitel 2, in welchem das Forschungsdesign der Arbeit erläutert wird. Mit dem Thema „religiöse Musikdeutung“ soll diese Studie in erster Linie einen Beitrag zur Erforschung der zahlreichen Interdependenzen von Religion und Musik leisten. Daher erfolgt zu Anfang des 2. Kapitels zunächst eine Verortung dieser Studie im Forschungsfeld „Religion und Musik“ (2.1): in Bezug auf sechs analytische Interferenzebenen von Musik und Religion, im gegenstandsbezogenen Forschungsstand verschiedener Fächer und in der kulturwissenschaftlich und transdisziplinär ausgerichteten Religionsmusikologie. Entsprechend der These,

---

<sup>97</sup> Vgl. ebd.; Neuhoff 2008.

<sup>98</sup> Vgl. dazu auch Dyer, Richard: „Star-Images – Keine gewöhnlichen Bilder“, in: Christoph Laferl/ Anja Tippner (Hg.): *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert* [Kultur- und Medientheorie], Bielefeld 2011, 195-220, insbesondere 198f.

dass vor allem der gegenwartsreligiöse Spiritualitätstopos sowie Elemente der romantischen Musikästhetik im medial vermittelten Klassikdiskurs eine Rolle spielen, werden in einem nächsten Schritt drei weitere für die Studie relevante Forschungsfelder präsentiert (2.2): die religionswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Religion in der Moderne, insbesondere in der Gegenwart, die literatur- und musikwissenschaftliche Romantikforschung, insbesondere zu romantischer Musikästhetik, und die Untersuchung von Medien als wesentlichem Bestandteil gegenwärtiger Kulturgeschichte und zentralen Arenen diskursiver Aushandlungsprozesse. Der Akzent liegt dabei auf dem Gegenstand der Künstlerinszenierung. Darauf folgt die Einführung in den methodologisch-historiographischen Ansatz der Arbeit (2.3). Dieser besteht aus einer Kombination von Rezeptionsgeschichte, Diskurstheorie und -analyse. Dabei steht die Kategorie der „Aktualisierung“ im Zentrum. Sie wird für diese Studie so angepasst, dass insbesondere der aktive und produktive Charakter von Rezeption, Transformation und Reproduktion verfügbarer Diskurselemente durch Akteure deutlich wird. Schließlich werden in Kapitel 2.4 das Quellenkorpus, die konkreten Forschungsfragen und die Auswertungsmethodik vorgestellt; letztere setzt sich aus Ansätzen der qualitativen Inhalts- und Medien-Analyse zusammen.

Im (wissenschafts-)historischen Teil (II) widmen sich die Kapitel 3 und 4 „Spiritualität“ und „romantischer Musikästhetik“ und damit den zwei zentralen Bezugsfeldern, die sich bei der religiösen Deutung von Musik ausmachen lassen. In beiden Kapiteln werden jedoch nicht nur inhaltliche Aspekte von Spiritualitäts- und Romantikdiskurs vorgestellt, sondern auch die damit verbundenen Positionierungen und Programmatiken berücksichtigt: So wird zum einen konkret gezeigt, auf welche Weise Wissenschaftler in diskursiver Wechselwirkung mit ihren „Gegenständen“ stehen. In Kapitel 3 wird zu sehen sein, wie einerseits der wissenschaftliche Gegenstand „Spiritualität“ samt seiner Charakteristika aus Akteursäußerungen heraus bestimmt wird (3.2 und 3.3) und sich andererseits einige Wissenschaftler selbst normativ, ideologisch und/ oder religiös positionieren und damit wiederum potentielle Sinnstiftung u.a. für diejenigen religiösen Akteure betreiben, deren Äußerungen sie untersuchen (3.1, 3.3 und 3.4).

Zum anderen steht dem 4. Kapitel zur romantischen Musikästhetik das bereits erwähnte religionshistoriographische Konzept „Europäische Religionsgeschichte“ von Gladigow Pate. Hier wird die programmatische Sinnstiftung religiöser Musikdeutung in der Romantik und in ihren heutigen Aktualisierungen herausgearbeitet (4.1). Außerdem wird gezeigt, wie auch Romantikforscher zur Tradierung und Aktualisierung dieses sinnstiftenden romantischen Diskurses beitragen, sowohl durch die diskursive Reproduktion des Gegenstands „Romantik“ als auch durch die Pflege eigener romantischer „Geisteshaltungen“. Ebenso kann die Theoriebildung der

Religionswissenschaft im frühen 20. Jahrhundert in weiten Teilen als Aktualisierung romantischer Religionstheorien verstanden werden. Im weiteren Verlauf von Kapitel 4 wird der historische Kontext bzw. das öffentliche Klima skizziert, das die religiös-musikalische Sinnstiftung mittels (wenn auch beschränkter) Popularisierung ermöglichte (4.2). Dem folgt eine Darstellung des sich um 1800 wandelnden Musikverständnisses (4.3). Diese neue Sichtweise auf Musik wird dann anhand der zentralen romantisch-musikästhetischen Quellen und Positionen im Einzelnen gezeigt (4.4). Vor dem Fazit (4.6) wird der romantische Diskurs bzw. die Sicht auf Romantik außerdem in der Kompositions- und Musikpraxis im 20. Jahrhundert nachgezeichnet (4.5), weil diese einen Teil des diskursiven (und interpretationsästhetischen) Rahmens bildet, in welchem die gegenwärtige religiöse Musikdeutung betrachtet werden muss.

Damit ist zum empirischen Teil (III) übergeleitet. Hier wird in Kapitel 5 zunächst ein Überblick über bestimmte Aspekte der gegenwärtigen Klassikszene in Deutschland gegeben, die für diese Studie relevant sind, weil sie mit dem Musikdiskurs und Künstlerinszenierung in Zusammenhang stehen. Dies betrifft insbesondere die Debatte hinsichtlich der Frage, ob sich die klassische Musik bzw. der Klassikbetrieb in einer Krise befinde (5.1), und diverse Strategien und Entwicklungen, die auf eine Erneuerung der klassischen Konzertkultur abzielen, um insbesondere ein jüngeres Publikum anzusprechen (5.2). Vor diesem Hintergrund wird in Kapitel 6 das Spektrum der religiösen Musikdeutung entfaltet. Dabei wird der These gemäß insbesondere auf die unterschiedlichen Konfigurationen von aktualisiertem Spiritualitäts- (6.1) und Romantik-Diskurs (6.2) fokussiert, aber auch auf weitere, teils damit zusammenhängende, teils davon abweichende Positionen, und zwar anhand des Phänomens religionsbezogener Musikfestivals (6.3). Dieser panoramaartige Überblick wird mittels zweier Musikerporträts in Kapitel 7 vertieft: Zum einen wird der Pianist Stadtfeld mit seiner spirituell-romantischen Bedeutung im Rahmen von medialer Künstlerinszenierung vorgestellt (7.1), zum anderen der Organist, Dirigent und Festivalveranstalter Christoph Maria Moosmann, bei dem sich romantische und gegenwartsreligiöse Motive, insbesondere Indienrezeptionen und „New-Age“, mit katholischer Marienfrömmigkeit verbinden (7.2).

Im Diskussionsteil (IV) werden in Kapitel 8 zunächst die Ergebnisse des empirischen Teils entlang der Forschungsfragen systematisiert. In Kapitel 9 werden diese Ergebnisse dann im Licht der Kapitel 2 bis 4 in einem größeren Rahmen diskutiert und Konsequenzen insbesondere für die Religionswissenschaft, aber auch für die Musikforschung gezogen: „neue Gegenstände“ (9.1) und „neue Perspektiven“ (9.2). Dem folgt das Schlusskapitel 10 mit einem Resümee der gesamten Studie (10.1) und dem Ausblick auf weitere Forschungsfragen, die sich aus dieser Untersuchung ergeben (10.2).



Dem Anhang (V) können die bibliographischen Angaben zu Primär- und Sekundärquellen sowie ausgewählte Materialien entnommen werden.

## 2 Forschungsdesign

Dieses Kapitel führt zunächst in das allgemeine Forschungsfeld „Religion und Musik“ (2.1) ein, um die Studie sowohl hinsichtlich der analytischen Interferenzebenen von Religion und Musik (2.1.1) als auch im gegenstandsbezogenen Forschungsstand (2.1.2) zu verorten und schließlich die transdisziplinär-kulturwissenschaftlich ausgerichtete Religionsmusikologie vorzustellen, zu welcher die Studie beitragen will (2.1.3). Ausgehend von der Frage religiöser Musikdeutung in der medial präsentierten Klassikszene sind darüber hinaus die in Kapitel 2.2 präsentierten Forschungsfelder „Gegenwartsreligiosität“ (2.2.1), „Romantische Musikästhetik“ (2.2.2) sowie „Medienkommunikation und Künstlerinszenierung“ (2.2.3) relevant. Diesen zwei Kapiteln (2.1 und 2.2) zur inhaltlichen Verortung der Studie folgen zwei weitere, die vor allem Fragen ihrer Umsetzung adressieren: Dabei geht es zunächst um die zugrunde liegende Methodologie (2.3), insbesondere um die hier eingenommene historiographische Perspektive auf das Handeln der Akteure, die sich aus Rezeptionsgeschichtsschreibung (2.3.1) und Diskurstheorie bzw. -analyse speist, wobei „Aktualisierung“ die zentrale Kategorie darstellt (2.3.2). Schließlich werden in Kapitel 2.4 das empirische Quellenkorpus (2.4.1), die untersuchungsleitenden Forschungsfragen (2.4.2) und die Methodik der Materialauswertung (2.4.3) vorgestellt.

### 2.1 Verortung der Studie im Forschungsfeld „Religion und Musik“

Mit dem Thema religiöser Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene bewegt sich die Studie im weiten Feld der Erforschung von Religion und Musik. Grundsätzlich denkbar sind dabei folgende sechs analytischen Interferenzebenen von Religion und Musik: 1) Musik in Religion, 2) Religion in Musik, 3) Musik als Religion, 4) Religion als Musik, 5) Musik und Religion als identisch miteinander und 6) Musik und Religion als auseinander hervorgegangen. Diese werden im Folgenden in einem ersten Schritt vorgestellt (2.1.1), während gleichzeitig das Thema dieser Studie als Spielart des dritten Zusammenhangs vorgestellt wird: „Musik als Religion“. In einem zweiten Schritt wird der Stand der Forschung zur spezifischen Fragestellung der Studie in einem Gang durch diejenigen Disziplinen präsentiert, die sich bisher mit „Musik und Religion“ befasst haben, und zwar: Religionswissenschaft, Theologie, Psychologie und Musikwissenschaft (2.1.2). Schließlich wird die Studie in dem noch jungen, transdisziplinär und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsfeld der Religionsmusikologie verortet und dabei aufgezeigt, inwieweit sie ein neues „Gebiet“ auf der religionsmusikologischen „Landkarte“ darstellt (2.1.3).

### 2.1.1 Analytische Interferenzebenen von Religion und Musik

Wie bereits in der Einleitung problematisiert, suggeriert die Rede von „Zusammenhang“ bzw. „Interferenz“, dass es sich bei Religion und Musik grundsätzlich um zwei getrennte Entitäten handelt, die sich erst in einem zweiten Schritt überschneiden. Diese Problematik wurde adressiert mit dem Verweis auf den kulturwissenschaftlich-diskurstheoretischen Ansatz dieser Arbeit, demzufolge „Religion“ und „Musik“ als Chiffren verstanden werden, deren Bedeutung von unterschiedlichen Akteuren in der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit diskursiv verhandelt wird. Ebenfalls angesprochen wurde die historische Perspektive, in der „Religion“ und „Musik“ als zwei voneinander getrennte Größen nicht als „Normalfall“, sondern als ein relativ junges Phänomen erscheinen: Die westliche Idee von Musik als einer autonomen Kunst, die nicht mehr lediglich eine Dienerin der Kirche oder des Hofes sei, setzte sich im Westen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch, was jedoch nicht bedeutet, dass es seitdem keine Mischformen bzw. Schwierigkeiten einer klaren Zuordnung gab.<sup>99</sup> Vielmehr stellt sich die empirische Materialsituation als hochgradig komplex und verflochten heraus.<sup>100</sup> Die im Folgenden vorgestellten Interferenzebenen sind daher lediglich als analytische Kategorien zur Strukturierung des komplexen Feldes „Religion und Musik“ zu verstehen.<sup>101</sup> Orientierung für die Präsentation der Ebenen 1 bis 3 erwächst aus ähnlichen Systematisierungen, wie sie etwa bei Petra Bahr und Volkhard Krech<sup>102</sup> oder Laack<sup>103</sup> angelegt sind. Diese werden im folgenden Modell um die Ebenen 4 bis 6 erweitert.

<sup>99</sup> Vgl. etwa Bahr, Petra/ Krech, Volkhard: „Ambivalenzen. Zum Themenheft ‚Religion und Musik‘“, *Tà katoptrizómèna. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/bk1.htm> (3.5.2014).

<sup>100</sup> Die norwegische Religionswissenschaftlerin Ingvild Sælid Gilhus bezeichnete (Religions-)Geschichte denn auch als „messy“ in ihrem *keynote*-Vortrag bei der Jahrestagung 2012 der *European Association for the Study of Religion (EASR)* in Stockholm. Eine solche Konzeption von (Religions-)Geschichte als „durcheinander“ bzw. nicht fein säuberlich trennbar kommt grundsätzlich auch im Konzept von „Verflechtungsgeschichte“ bzw. *entangled/ connected/ shared/ transnational history* oder *histoire croisée* zum Ausdruck. Vgl. z.B. Bretfeld, Sven: „Dynamiken der Religionsgeschichte. Lokale und translokale Verflechtungen“, in: Stausberg 2012, 432-434, hier 432.

<sup>101</sup> Vgl. auch Bahr/ Krech 2001; Laack 2011, 49.

<sup>102</sup> Vgl. Bahr/ Krech 2001.

<sup>103</sup> Vgl. Laack 2011, 50f.; Laack (im Druck). Laack ordnet das Feld „Musik und Religion“ anhand der Kategorien „Music in Religious Traditions“, „Religious Themes in Popular und Classical Music“ und „The In-Betweens“ an.

### 2.1.1.1 Musik in Religion

Musikalische Elemente können erstens Teil religiöser Praxis und Performanz sein – sowie dezidiert in solchen verboten sein.<sup>104</sup> Zahlreiche Überblickswerke und Einzelstudien zeugen davon, dass beides zu vielen Zeiten und an etlichen Orten der Fall war und ist.<sup>105</sup> Ob Musik in der als „religiös“ gedeuteten Praxis als „religiöse Musik“ verstanden wird, wie etwa Bahr und Krech sie definieren,<sup>106</sup> hängt aus kulturwissenschaftlich-diskursiver Perspektive von den Wahrnehmungs- und Zuschreibungsprozessen der Rezipienten in Wechselwirkung mit übergeordneten diskursiven Deutungsstrukturen ab. Immerhin weisen Bahr und Krech selbst darauf hin, dass Musik, die für einen bestimmten „religiösen“ Kontext produziert wurde, durchaus ohne jegliche religiöse Konnotation rezipiert werden kann.<sup>107</sup> So werden etwa „ursprünglich“ christlich-kirchenmusikalische Werke (z.B. die Oratorien Bachs) nicht nur in Kirchen, sondern auch in Konzertsälen zu Gehör gebracht.<sup>108</sup>

In Hinblick auf die Interferenzebene „Musik in Religion“ gerät Musik zum einen als Teil unterschiedlicher institutionalisiert-religiöser Kontexte in den Blick. Hierbei ist etwa an die lange und reichhaltige Geschichte der Kirchenmusik zu denken, die in ihren zeitgenössischen Formen mittlerweile ein ganzes Spektrum von Musikstilen abdeckt, darunter auch populäre Formen wie (Gothic) Metal, Techno, Rock, Pop, Rap, Gospel oder Hardcore.<sup>109</sup> Zum anderen lässt sich auch in fluideren (gegenwarts-)religiösen Settings eine große musikalische Bandbreite ausmachen. Teilweise wird in solchen Kontexten „westlich-klassische“ Musik rezipiert und weiterverarbeitet, wie das folgende Beispiel aus dem amerikanischen Kundalini-Yoga illustriert: Die Sängerin Sat Kartar Kaur Khalsa verwendete den „Arabischen Tanz“ aus Peter Tschaikowskys „Nussknacker“ als Grundlage für ein Sanskrit-Mantra, das „Long Ek Ong Kar“. Die Idee zu dieser Kombination sei ihr gekommen, als sie eines Tages meditierte, während ihr Sohn Disneys Film „Fantasia“ schaute, in dem u.a. „Der Nussknacker“ erklingt.<sup>110</sup> An diesem

<sup>104</sup> Vgl. Engelhardt 2012, 304; Ellingson 1987, 163. Emische Diskussionen um die Legitimität der Künste in religiösen Zusammenhängen beziehen sich nicht nur auf Musik, sondern z.B. auch auf bildende Kunst (Stichwort „Bilderverbot“), vgl. z.B. Lanwerd, Susanne: Art. „Kunst/ Ästhetik“, in: Auffarth/ Bernard/ Mohr 1999a, Bd. 2, 292-299, hier 296ff.

<sup>105</sup> Vgl. für einen Überblick etwa Laack (im Druck), Abschnitt „Music in Religious Traditions“.

<sup>106</sup> „In diesem Fall handelt es sich um religiöse Musik, so wie es religiöse Kunst im allgemeinen gibt.“ Bahr/ Krech 2001.

<sup>107</sup> Vgl. ebd.

<sup>108</sup> Vgl. hierzu auch Laack (im Druck), Abschnitt „The In-Betweens“.

<sup>109</sup> Vgl. z.B. Feist, Thomas: „Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik“, in: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): *Musik und (ihre) Mission – Im Schnittfeld von Gemeindeentwicklung und empirischer Forschung. Tagung des Sozialwissenschaftlichen Instituts der Evangelischen Kirche in Deutschland vom 22. bis 24. Juni im Kloster Volkenroda* [epd-Dokumentation 47], Frankfurt am Main 2009, 14-20, hier 15.

<sup>110</sup> Vgl. Livingston, Kathryn: „Radio Recap: Sat Kartar on Spirit Voyage Radio With Ramdesh“, in: Ram Das Inc., Herndon (Hg.): *Radio Recap: Sat Kartar on Spirit Voyage Radio With Ramdesh*, 28.9.2012,

Beispiel von „Musik in Religion“, konkret von Musik in gegenwartsreligiösem Kundalini-Yoga, sind mehrere, miteinander verflochtene Aspekte interessant: Zum einen wird ein musikalischer Orientalismus Tschaikowskys (der „Arabische Tanz“) aufgegriffen für eine weitere „Orient“-Konstruktion, bei der sich zum „Arabischen“ das „Indische“ gesellt.<sup>111</sup> Diese Kombination wird als „fantastisch zueinanderpassend“ (*fantastic match*) präsentiert.<sup>112</sup> Zum anderen spielt der US-amerikanische Kontext eine besondere Rolle, da diese spezifisch orientalistische, religiös-musikalische Konstellation durch Disneys Zeichentrickfilm „Fantasia“ angeregt wurde, der Kindern klassische Musik nahebringen soll. Ein US-amerikanisches Produkt inspiriert also eine ebenso US-amerikanische, indienbegeisterte Kundalini-Yoga-Sängerin zur Kombination ihrer Musik mit dem musikalischen, auf „Arabien“ bezogenen Orientalismus des Russen bzw. Europäers Tschaikowsky zu einem doppelt orientalistischen Musikstück, das wiederum in der westlichen Yogaszene und somit im Rahmen einer Spielart von Gegenwartsreligiosität rezipiert wird. Hier werden die „Grenzen“ zwischen „klassischer Musik“, funktionaler Meditationsmusik und „Populärkultur“, außerdem zwischen „Ost“ und „West“ offenbar mühelos überwunden.<sup>113</sup> Die empirischen Befunde, die bei der Erforschung von „Religion und Musik“ zu Tage treten, sind mitunter also sehr komplex und mit weiteren Themen verquickt.

„Musik in Religion“ fällt in die Gegenstandsbereiche der Theologie, insbesondere der praktischen Theologie, der Kirchenmusikforschung und Liturgiewissenschaft, der Religionsgeschichte, der historischen und systematischen Musikwissenschaft, der Ethnomusikologie, der Anthropologie bzw. Ethnologie, diverser Regionalwissenschaften, der Psychologie und der Religionswissenschaft, insbesondere der Religionsästhetik, die sich mit dem Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung und des körperlich-emotionalen Erlebens in religiöser Praxis befasst. Aus dem religionsästhetischen Unterfangen ist in jüngster Zeit die bereits genannte transdisziplinär-kulturwissenschaftliche Religionsmusikologie erwachsen. Als ein weiteres Beispiel für „Musik in Religion“ kann denn auch Laacks umfassende religionsmusikologische Studie zu *Religion und Musik in Glastonbury* gelten. Laack untersuchte die verschiedenen Musikstile und -formen in den lokalen Religionsgemeinschaften bzw. religiösen Vergemeinschaftungsformen und kam zu dem Schluss, kollektive religiöse Identitäten würden insbesondere mittels Musik gebildet.<sup>114</sup>

---

<http://www.spiritvoyage.com/blog/index.php/radio-recap-sat-kartar-on-spirit-voyage-radio-with-ramdesh>  
(20.2.13).

<sup>111</sup> Orientalismus und Exotismus durchziehen auch die Musikgeschichte. So komponierte Mozart *alla turca* oder schrieb Johannes Brahms „Ungarische Tänze“. Zu einer Betrachtung von Orientalismus, Exotismus und kolonialen Diskursen in der westlichen Musik siehe Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009; und in Bezug auf Populärmusik Wyrwich, Markus Henrik: *Orientalismus in der Popmusik*, Marburg 2013.

<sup>112</sup> Vgl. Livingston 2012.

<sup>113</sup> Für Anregungen zur Interpretation dieser Konstellation sei Isabel Laack gedankt.

<sup>114</sup> Vgl. Laack 2011, 638.

Ihre Studie ließe sich je nach Aspekt auch auf den anderen Interferenzebenen verorten. Auch das Forschungsfeld „Religionsmusikologie“ ist so angelegt, dass sämtliche Interferenzen von Musik und Religion zum Forschungsgegenstand werden können.

### 2.1.1.2 Religion in Musik

In musikalischen Werken, sowohl mit als auch ohne Text, werden zweitens immer wieder religiöse Sujets thematisiert, ob innerhalb oder außerhalb eines religiösen Deutungsrahmens.<sup>115</sup> Religiöse Motive in musikalischen Werken stellen etwa einen Gegenstand der historischen Musikwissenschaft und Werkanalyse dar, können aber auch für die oben genannten Fächer relevant sein. Auch auf dieser Interferenzebene ist ein weites religiöses und musikalisches Spektrum anzutreffen: So lässt sich etwa „Esoterik“ in den Kompositionen der *Zweiten Wiener Schule*, insbesondere bei Arnold Schönberg und Anton Webern untersuchen,<sup>116</sup> „Mystik“, „Magie“ oder „Theosophie“ bei Alexander Skrjabin,<sup>117</sup> germanische Mythologie im „Ring des Nibelungen“ oder Buddhismus bei Richard Wagner,<sup>118</sup> programmatische Interreligiosität in Kombination mit Marienfrömmigkeit bei dem britischen, zum russisch-orthodoxen Christentum konvertierten Komponisten John Tavener,<sup>119</sup> Hans Küngs „Weltethos“-Libretto als Grundlage einer von der *Stiftung Weltethos* beauftragten „Chorsymphonie“ des ebenfalls britischen Komponisten Jonathan Harvey,<sup>120</sup> ferner „Spiritualität“ im Jazz, z.B. bei Coltrane,<sup>121</sup> „Kabbalah“ bei Madonna, christliche Gottesbezüge bei Xavier Naidoo oder „Gnosis“ und andere religiöse Motive in der

<sup>115</sup> Vgl. auch Bahr/ Krech 2001; Laack 2011, 50.

<sup>116</sup> So z.B. bei Hanegraaff, Wouter J.: „The unspeakable and the law: Esotericism in Anton Webern and the Second Viennese School“, in: Laurence Wuidar (Hg.): *Music and Esotericism* [Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism 9], Leiden 2010, 329-353. Siehe dazu Bergunders Kritik an der Art und Weise, wie Akteure der Esoterikforschung, u.a. Hanegraaff, ihren Gegenstand konstruieren. Vgl. Bergunder 2008, 477ff.

<sup>117</sup> Vgl. z.B. Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.

<sup>118</sup> Vgl. z.B. Hofmann, Gabriele: „Unwillkürlich zum Buddhisten geworden. Anmerkungen zur Buddhismus-Reflexion bei Richard Wagner“, *Tà katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/gh1.htm> (3.5.2014).

<sup>119</sup> Tavers Messen „Immaculata“ wurde 2007 im Rahmen des Festivals *religio musica nova* in der Schweiz uraufgeführt. Vgl. Tavener, John: „immaculata II. sollemnitatis in conceptione immaculata beatae mariae virginis“, in: *festival religio musica nova* (Hg.): *immaculata II*, <http://religio-musica-nova.ch/2007/immaculata2.html> (14.4.2014).

<sup>120</sup> Das Libretto schrieb Küng auf der Grundlage des ersten *Parlaments der Weltreligionen* in Chicago im Jahr 1893. Vgl. Küng, Hans: „Ein musikalisches Abenteuer. Einführung zum Werk von Hans Küng“, in: *Stiftung Weltethos Tübingen* (Hg.): *Stiftung Weltethos | Weltethos und Musik*, Tübingen, <http://www.archiv.weltethos.org/data-ge/c-20-aktivitaeten/27-003-einfuehrung-kueng.php> (26.9.2013).

<sup>121</sup> Vgl. z.B. Brown 2010.

Popmusik,<sup>122</sup> um nur einige Beispiele zu nennen. Einen Überblick über weitere „Religious Themes in Popular and Classical Music“ bietet der gleichnamige Abschnitt in Laacks Artikel „Music“<sup>123</sup> im *Vocabulary for the Study of Religions*.

### 2.1.1.3 Musik als Religion

Musik kann drittens als etwas empfunden und konzeptualisiert werden, das religiöse Gefühle, Sinnes-, Körper- und/ oder mentale Erfahrungen auslöse.<sup>124</sup> Die Qualifizierung der entsprechenden Wahrnehmungen und Erfahrungen als „religiös“ hängt von unterschiedlichen Faktoren ab, auch von der jeweiligen kulturell-diskursiven Prägung der Akteure. Musik kann dabei als Medium, das den Kontakt zu Transzendenz herstelle, betrachtet werden oder selbst als transzendente Wesenheit. Solche Wahrnehmungen und Deutungen von Musik sind weder auf bestimmte religiöse Traditionen noch auf bestimmte Musikstile begrenzt.

Das Thema der vorliegenden Arbeit, religiöse Musikdeutung in der Klassikszene, wird insbesondere als Spielart von „Musik als Religion“ untersucht, wenngleich dieses Etikett etwas plakativ ist angesichts der vielfältigen Konfigurationen des Gegenstands, wie sie im empirischen Teil zu sehen sein werden. Weitere Beispiele für „Musik als Religion“, die sich allerdings teilweise auch auf den anderen Ebenen ansiedeln lassen, sind Konzeptualisierungen von „Kunst als Religion und Religion als Kunst“ bei Wagner<sup>125</sup> oder antike und mittelalterliche Entwürfe von Musik als Entsprechung des Kosmos bzw. göttlicher Ordnungen.<sup>126</sup> Als Beispiel aus dem Bereich der Populärmusik sei das Buch *Pop Cult. Religion and Popular Music*<sup>127</sup> genannt, in welchem der Autor Till Ruppert Popmusik unter anderem als funktionales Äquivalent zu „traditioneller“ Religion untersucht.

„Musik als Religion“ bzw. religiöse Musikdeutung ist Gegenstand der Musikästhetik, der Reflexion über die Wahrnehmung von Musik, wie sie sich als philosophische Disziplin in der

---

<sup>122</sup> Vgl. z.B. Schwarze, Bernd: „Popmusik und Gnosis“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 267-278. Bei einer Tagung des Zentrums für populäre Kultur und Musik (Universität Freiburg) und der dortigen Katholischen Akademie im Jahr 2014 ging es ebenfalls um „Popmusik und Religion“. Dabei wurden sowohl religiöse Motive in der Popmusik und -kultur als auch Popmusik als „religiöses Phänomen“ thematisiert, was der Interferenzebene „Musik als Religion“ zuzuordnen wäre. Das Zustandekommen der Tagung sowie die Themenauswahl spiegeln wider, dass die Erforschung von Populärmusik und -kultur immer mehr zum Gegenstand von Musikwissenschaft (und Religionsforschung) wird und „Religion“ dabei offenbar als innovatives Thema eingeschätzt wird. Vgl. Zentrum für populäre Kultur und Musik, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: „Like a prayer“. Flyer, Freiburg im Breisgau 2014, <http://www.zpkm.uni-freiburg.de/2014/like-a-prayer-flyer.pdf> (30.12.2014).

<sup>123</sup> Laack (im Druck), Abschnitt „Religious Themes in Popular and Classical Music“.

<sup>124</sup> Vgl. dazu auch Laack 2011, 50; Bahr/ Krech 2001.

<sup>125</sup> von Loesch, Heinz: „Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners“, in: de la Motte-Haber 1995, 117-136.

<sup>126</sup> Riethmüller, Albrecht: „Antike Mythen vom Ursprung der Musik“, in: de la Motte-Haber 1995b, 11-32; Möller, Hartmut: „Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen. Mittelalterliche Wirklichkeit – Wahrnehmungsweisen – Deutungsschemata“, in: de la Motte-Haber 1995, 33-60.

<sup>127</sup> Ruppert, Till: *Pop Cult. Religion and Popular Music*, London/ New York 2010.

zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausbildete und insbesondere seit der Frühromantik eine wesentliche Rolle für den westlichen Musikdiskurs spielte. In diesem Diskurs sind entsprechende Konzepte wie „absolute Musik“<sup>128</sup> als „Kunstreligion“<sup>129</sup> oder als „negative Theologie“<sup>130</sup> zu verorten. In theologischer Perspektive werden Akteursdeutungen von „Musik als Religion“ überwiegend apologetisch verhandelt. So versteht etwa Küng Instrumentalmusik in *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner*<sup>131</sup> zwar in romantischer Manier als etwas, welches das „ganz Andere“ sagen könne, sowie als „Klang des Unendlichen“, jedenfalls für den „Glaubenden“. Musik könne die Religion jedoch nicht ersetzen, wengleich die Grenze zwischen Musik, „die spirituellste der Künste“, und Religion „[g]anz fein und dünn“ sei.<sup>132</sup> Clytus Gottwald, selbst Theologe, zudem Musikwissenschaftler und Kirchenmusiker, stellt denn auch ein „Mißtrauen“ bei anderen Theologen fest, „Musik wolle für sich eine eigene Form religiöser Verkündigung, eine zweite Kanzel reklamieren“. So werde „Kunstreligion“ von Theologen negativ verwendet, „um diese als schwachen Religionsersatz zu diffamieren“.<sup>133</sup> In der Rede von Musik bzw. Kunst als „Ersatzreligion“ oder „Religionsersatz“, die nicht nur in theologischen Positionen, sondern auch in musikwissenschaftlichen Abhandlungen anzutreffen ist (siehe 2.1.2), kommt eine apologetische Sicht zum Ausdruck, die „Religion“ nicht in ästhetische Formen aufgelöst sehen will bzw. Musik und Kunst abspricht, die gleiche Bedeutung, Wirkung und das gleiche Wesen für Akteure haben zu können wie Religion. Nicht selten liegt derartigen Perspektiven die Säkularisierungsthese zugrunde, also die Annahme, traditionelle, institutionalisierte Religion spiele in der modernen Welt keine Rolle mehr und das „eigentliche“ religiöse Bedürfnis suche sich daher „Ersatz“-Bezugspunkte. Aus kulturwissenschaftlich-diskursiver Perspektive werden solche normativen Deutungen von Religion, Kunst und Geschichte selbst zum Untersuchungsgegenstand.

---

<sup>128</sup> „Absolute Musik“ ist vermutlich erst durch Wagner in den Diskurs eingebracht worden, der abwertend davon sprach. Später wurde der Terminus dann – positiv gewendet – u.a. zur Beschreibung frühromantischer Musikästhetik verwendet. Vgl. von Massow, Albrecht: Art. „Absolute Musik“, in: Eggebrecht/ Riethmüller 1994, Bd. 22, 1-17, hier 1f.

<sup>129</sup> Von „Kunstreligion“ war bereits um 1800 die Rede: bei Schleiermacher, bei Novalis, der sich auf ersteren bezog, und bei anderen Zeitgenossen. Wenige Zeit später sprach auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel von „Kunstreligion“ in seiner *Phänomenologie des Geistes*. Vgl. Lanwerd, Susanne: Art. „Kunstreligion“, in: Aufarth/ Bernard/ Mohr 1999b, Bd. 2, 300-302.

<sup>130</sup> Bahr/ Krech 2001.

<sup>131</sup> Küng, Hans: *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner* [Serie Piper 4607], München/ Zürich 2006.

<sup>132</sup> Vgl. ebd., 19f.

<sup>133</sup> Gottwald 2003, 9.



#### 2.1.1.4 Religion als Musik

Die vierte Interferenzebene „Religion als Musik“<sup>134</sup> bzw. religiös konnotierte Deutungen von Welt, Kosmos oder Gott als Musik, Klang oder Schwingungen lassen sich abermals an den erwähnten antiken, insbesondere pythagoräisch-platonischen Vorstellungen von Musik als „Sphärenharmonie“ bzw. vom Kosmos als Musik exemplifizieren.<sup>135</sup> Ähnliche Anschauungen finden sich zudem bei dem buddhistisch interessierten Arthur Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung*: Dort wird „Welt“ als verkörperte Musik, als „verkörperter Wille“ bzw. Musik als „Abbild des Willens selbst“ gefasst, wohingegen die anderen Künste (nur) die Ideen abbildeten, die wiederum die Objektivierung des Willens darstellten.<sup>136</sup> Eine besonders populär gewordene Konzeption des Kosmos als klingende Schwingungen stellt Joachim-Ernst Behrendts *Nada Brahma – die Welt ist Klang*<sup>137</sup> dar. Behrendt orientierte sich für seine Darstellung an vielen verschiedenen Theorien, physikalischen, biologischen, botanischen, psychologischen, religiösen oder philosophischen, und Personen, insbesondere Schriftstellern, Philosophen, bekannten religiösen Akteuren sowie Musikern, und verarbeitete seine Eindrücke zu seiner spezifischen musikalischen Weltdeutung, die im öffentlichen Diskurs häufig dem „New Age“ zugeordnet wird.<sup>138</sup> Schließlich sei ein theologisches Beispiel genannt, nämlich die Rede von „Theophonie“ (gr. Gottesklang): Peter Bubmann etwa bezeichnet Musik in diesem Zusammenhang als „eine Art Offenbarungsquelle“ für manche Menschen: „Gott macht sich in Tönen, Klängen und Rhythmen bekannt. [...] Gott wird hörbar, das Hören transzendiert die irdische Wirklichkeit zu Gott hin.“<sup>139</sup> Bubmanns Position lässt sich insofern als Beispiel für „Religion als Musik“ verstehen, als hier die Sicht zum Ausdruck kommt, Gott bewege sich in der Musik zum Menschen hin und das Hören sei eine transzendierende Sinnesleistung, eine Bewegung vom Irdischen zum Göttlichen hin. Musik sei das Medium dieser Bewegung aufeinander zu. Diese Konzeption lässt sich gleichzeitig als Fall von „Musik als Religion“ verhandeln.

---

<sup>134</sup> Für den Hinweis auf diese vierte analytische Ebene einer Interferenz von „Religion“ und „Musik“ sei Gregor Ahn gedankt.

<sup>135</sup> Vgl. Wuidar, Laurence: „Introduction“, in: ders. 2010, 1-12, hier 2f.

<sup>136</sup> Vgl. Freiherr von Löhneysen, Wolfgang (Hg.): *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], Bd. 1/ Buch 3, Stuttgart/ Frankfurt am Main <sup>2</sup>1968, § 52, 356-372.

<sup>137</sup> Behrendt, Joachim-Ernst: *Nada Brahma – die Welt ist Klang*, Frankfurt am Main 1983.

<sup>138</sup> Dies lässt sich sehr gut an einem *Wikipedia*-Artikel als Zeugnis des öffentlichen Diskurses, also als Primärquelle, ablesen: Diverse Autoren: Art. „Joachim Ernst Berendt“, in: Wikimedia Foundation Inc. (Hg.): *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, San Francisco 6.12.2014, [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Joachim-Ernst\\_Berendt&oldid=136511864](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Joachim-Ernst_Berendt&oldid=136511864) (10.12.2014).

<sup>139</sup> Bubmann, Peter: „Klangräume des Heiligen – Herausforderungen der Kirchenmusik in einer pluralen Gesellschaft“, in: Landeskonvent der Theologiestudierenden (Hg.): *Ich singe dir mit Herz und Mund. Frühjahrstagung der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck vom 12.-13. März 2013*, o.O. 2013, 15-31, hier 21.

### 2.1.1.5 Musik und Religion als identisch miteinander

Bei dieser fünften Interferenzebene handelt es sich um „Musik gleich Religion“, also nicht um „Musik als Religion“ oder „Religion als Musik“, auch wenn die Grenzen zwischen den jeweiligen analytischen Interferenzebenen fließend sind bzw. konkrete empirische Fälle vermutlich auf allen drei Ebenen untersucht werden könnten. Konzeptionen von Musik als identisch mit Religion setzen trotz der Annahme ihrer Identität zunächst die Annahme von zwei voneinander getrennten Größen „Musik“ und „Religion“ voraus – erst so können sie als identisch miteinander gefasst, in Eins gesetzt werden. Solche Identitäts-Konzeptionen sind z.B. in der Psychologie oder in der Soziologie anzutreffen, in denen es grundsätzlich um die Frage geht, was Musik und Religion für das Individuum bzw. die Gesellschaft bewirken und bedeuten. Dabei kann in Bezug auf Musik etwa gefragt werden, ob sich die ästhetische von der religiösen Erfahrung in der Wahrnehmung des Individuums und hinsichtlich der Funktion für dessen Psyche überhaupt unterscheiden. Aus dieser grundsätzlichen Perspektive heraus konstatiert etwa der Psychologe Jacob A. van Belzen eine „Identität“ von Religion und Musik in einem von ihm herausgegebenen religionspsychologischen Aufsatzband zu Musik und Religion.<sup>140</sup>

Von dieser eher funktionalistischen Perspektive unterscheiden sich etwa soziologische Bestrebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, „im Zeichen einer ‚neuen Romantik‘“ Kunst und Religion in Eins zu setzen, wie Susanne Lanwerd sie beschreibt: Der Soziologe Georg Simmel etwa habe eine „tiefe[n] Formgleichheit“ dieser beiden Größen angenommen. Lanwerd interpretiert derartige Ansätze als „[...] Wunsch [...], der Komplexität, Widersprüchlichkeit und Offenheit der religiösen und künstlerischen Erscheinungen mit klaren Vorgaben zu begegnen. Die postulierte Einheit bzw. Form- und Wesensgleichheit von Kunst und Religion wird dabei zumeist auf vergangene Kunstwerke und Künstler projiziert.“<sup>141</sup> Simmel nahm Lanwerd zufolge also nicht nur die gleiche Funktion, sondern auch die gleiche Essenz von Kunst und Religion an.

Auch in Weltdeutungssystemen wie der *philosophia perennis* kommen Einheits-Konstruktionen zum Ausdruck. Ihre Anhänger, die meistens ohnehin eine holistisch-monistische Weltansicht vertreten,<sup>142</sup> postulieren nicht selten auch eine Identität von Religion und Kunst bzw.

<sup>140</sup> Vgl. van Belzen, Jacob A.: „Zum Geleit“, in: ders. (Hg.): *Musik und Religion. Psychologische Zugänge*, Wiesbaden 2013, 5-6, hier 5.

<sup>141</sup> Lanwerd 1999b, 301.

<sup>142</sup> Als eine Referenzfigur der *(philo)sophia perennis* gilt etwa Frithjof Schuon. Auf der Homepage des Schuon-Archivs „World Wisdom, Inc.“ heißt es: „This philosophy expresses the timeless metaphysical truths underlying the diverse religions; its written sources include the revealed Scriptures as well as the writings of the great spiritual masters. Because these truths are permanent and universal, the point of view may thus be called ‘Perennialist’.“ O.A.: Art. „Resource On Frithjof Schuon’s Life & Teachings“, in: World Wisdom, Inc. (Hg.): *Frithjof Schuon Archive*, Bloomington 2010-2015, <http://www.frithjofschuon.info/english/home.aspx> (10.9.2013). Auch Willigis Jäger, der sich um eine Verbindung von Zen und Christentum bemüht, bezeichnet sich als Anhänger

religiöser und ästhetischer Erfahrung. So erklärte etwa Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947): „Art is religion, religion art, not related, but the same.“<sup>143</sup>

#### 2.1.1.6 Musik und Religion als auseinander hervorgegangen

Bei dieser sechsten analytischen Ebene musikalisch-religiöser Interferenzen handelt es sich überwiegend um historische Entwürfe, in denen das Moment von Ursprung und Entwicklung eine zentrale Rolle spielt. Dabei erscheint das eine entweder als notwendige Voraussetzung oder als unmittelbare Folge des anderen. Beide Spielarten sind denkbar, allerdings scheint empirisch eher die Annahme vorzuherrschen, Musik entspringe Religion. Dies ist etwa der Fall in Johann Gottfried Herders Genese von Religion als dem Ursprung von Musik. Herder konstruiert zunächst einen *homo religiosus*,<sup>144</sup> der gar nicht anders könne als sich entsprechend musikalisch zu äußern, und zwar zunächst auf der ganz basalen Ebene eines Lobgesangs, sodann auch in den anderen musikalischen Formen des Gottesdienstes. Herder exerziert seine Theorie am Christentum durch, behauptet aber, jedenfalls in Bezug auf den Lobgesang: „Alle Völker, die Gott erkannten, haben in Hymnen solcher Art ihr Herz ausgeschüttet und ihre Vernunft gesammelt [...]“.<sup>145</sup> Der Musikwissenschaftler und Theologe Michael Fischer hat in seiner Zitatsammlung mit dem Titel *Da berühren sich Himmel und Erde* ein ganzes Segment („Vom Ursprung der Musik“) solcher Konzeptionen von Musik zusammengetragen, die aus religiösen Zusammenhängen hervorgegangen sei. Das Spektrum der Ursprungstheoretiker reicht von Hesiod über Franciscus Venetus, Johann Walter, Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe und Bruno Walter bis hin zu Nikolaus Harnoncourt – dabei wird auch die pythagoräische „Sphärenmusik“ in einigen Beiträgen erwähnt.<sup>146</sup> Auch Küng zitiert die Geschichte: Diese zeige, dass in den

---

einer *sophia perennis*. Auf der Homepage seines Zentrums steht dazu: „Das Anliegen der West-Östlichen Weisheit ist, die Menschen in den transpersonalen Urgrund zu führen, aus dem wir alle schöpfen. Zu diesem spirituellen Weg sind alle Menschen eingeladen, ob sie sich einer Religion zuzählen oder nicht. Der Weg dieser Sophia perennis, der ‚Ewigen Weisheit‘, die sich in Büchern und Lehrgebäuden aller Weisen unserer Spezies niedergeschlagen hat, führt über Dogmen und Bekenntnisse hinaus. Es ist ein spiritueller Weg, der den Religionen ihren transkonfessionellen Hintergrund aufzeigen will.“ Jäger, Willigis: Art. „West-Östliche Weisheit“, in: Willigis Jäger Stiftung (Hg.): *West-Östliche Weisheit – Ein Forum für transkonfessionelle Spiritualität*, Holzkirchen, <http://www.west-oestliche-weisheit.de/> (11.9.2013).

<sup>143</sup> Zit. nach Arvidson, Ken: Rez. „Coleman, Earle J.: *Creativity and Spirituality: Bonds between Art and Religion*, Albany 1998“, *Mystical Quarterly* 26/2 (2000), 97-100, hier 97.

<sup>144</sup> Religionswissenschaftlern drängt sich hier die Vorstellung eines *homo religiosus* des einflussreichen evangelischen Theologen Rudolf Otto auf, der für seine Theorie des „Heiligen“ auf romantische Religionstheorien zurückgriff, insbesondere auf diejenige Schleiermachers. Otto wandelt in einem ersten Schritt Schleiermachers „Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit“, das jeder Mensch kenne, in ein „Kreaturgefühl“ um und erweitert es in einem zweiten Schritt zu einem „numinosen Gefühl“. Das „Numinose“ sei der Kern „des Heiligen“ und damit auch von Religion. Vgl. Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917, Kapitel 3, 8ff.

<sup>145</sup> Herder, Johann Gottfried: „Religion als Ursprung der Musik“, in: Michael Fischer (Hg.): *Da berühren sich Himmel und Erde. Musik und Spiritualität, eine Anthologie*, Zürich/ Düsseldorf 1998, 45f., hier 45; vgl. zu Herder und anderen religiösen Ursprungserzählungen von Musik auch Bubmann 1999, 501f.

<sup>146</sup> Vgl. Fischer, M. 1998, 39-52.

Mythologien der Völker Musik aus Religion – beides „universale Menschheitsphänomene“ – hervorgeht.<sup>147</sup> Ferner behauptet der Musikwissenschaftler Jeffers Engelhardt: „Some of the first musicologies are sonic theologies [...]“ – das Nachdenken über Musik sei also aus der religiösen Reflexion hervorgegangen. Als Beispiele nennt er u.a. das *Rig Veda*, die Davidpsalmen, die Paulusbriefe oder auch Sure 96 des Koran.<sup>148</sup> Ganz ähnlich konzipiert auch der Religionswissenschaftler, Musikethnologe und Komponist Georg Klein Religions- bzw. Musikgeschichte, wenn er schreibt, dass „alle musikalische Betätigung in der Welt zumindest in seinen [sic!] Anfängen durch einen religiösen Kontext geprägt“<sup>149</sup> war. Auch der erwähnte, von der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber herausgegebene Band *Musik und Religion* widmet sich zunächst dem Thema „Antike Mythen vom Ursprung der Musik“.<sup>150</sup> Manche Ursprungsmythen und -legenden über Musik und Religion scheinen nahezulegen, beide hätten eine ähnliche oder gleiche Quelle, worauf etwa Ter Ellingson hinweist.<sup>151</sup> In dem Versuch, die traditionellen Ursprungsmythen zu widerlegen, vermuteten wiederum Vertreter evolutionistischer Ursprungstheorien aus der Zeit des 18. bis 20. Jahrhunderts, Musik sei aus der Beobachtung von Vogel- und Tierstimmen, aus Trauerklagen, Sprachintonationen, stilisierter Rezitation religiöser Texte oder animistischer Ehrfurcht vor „Stimmen“ in Muscheln oder ähnlichen Naturgegenständen entstanden. Diese Versuche der Theoretiker, die mythischen Annahmen über eine gemeinsame Quelle von Musik und Religion zu dekonstruieren, seien allerdings nicht weniger spekulativ gewesen, so Ellingson.<sup>152</sup> Laut Nettle ist seit den 1990er Jahren wieder ein Aufschwung der Frage nach den Ursprüngen von Musik zu beobachten, v.a. in der Biologie, Psychologie und Semiotik.<sup>153</sup> Die genannten Fallbeispiele lassen sich teilweise auch in der Perspektive von „Musik und Religion als identisch miteinander“ untersuchen.

---

<sup>147</sup> Vgl. Küng 2006, 15f.

<sup>148</sup> Vgl. Engelhardt 2012, 299. Mit *sonic theology* verwendet Engelhardt eine Wortkreation, mit welcher der religionsphänomenologisch orientierte Religions- und Musikwissenschaftler Guy Beck vier Jahre vorher eines seiner Bücher betitelt hatte. Vgl. Beck, Guy: *Sonic theology. Hinduism and sacred sound* [Studies in comparative religion], Columbia 2008 [1993]. Vgl. zur Konstruktion des Ursprungs von Musik in Religion auch Sullivan, Lawrence: Art. „Musik/ Musikinstrumente“, in: Hans Dieter Betz et al. (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Tübingen 42002 [1909-1913], 1598-1635, hier 1598f.

<sup>149</sup> Klein, Georg: „Musik und Religion. Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation“, *Tà katoprizómēna. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/gk1.htm> (30.12.2014).

<sup>150</sup> Vgl. Riethmüller 1995b.

<sup>151</sup> Vgl. Ellingson 1987, 167ff.

<sup>152</sup> Vgl. ebd.

<sup>153</sup> Vgl. Nettle 2001, 18; Cross 2012.

### 2.1.2. Gegenstandsbezogener Forschungsstand – die beteiligten Disziplinen

Eine Studie zu religiöser Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene, zumal unter Einbezug des Kontextes von medialer Inszenierung, liegt im deutsch- und englischsprachigen Bereich m.W. bislang nicht vor. Einige Disziplinen haben sich allerdings mit „Musik und Religion“ und dabei mit diversen Aspekten befasst, welche für die konkrete Fragestellung dieser Studie relevant sind. Im Folgenden wird eine Übersicht über den jeweiligen Forschungsstand zu „Musik und Religion“ in der Religionswissenschaft, Theologie, Psychologie und Musikwissenschaft gegeben und dabei markiert, an welchen Stellen die vorliegende Studie anknüpft und an welchen sie sich abgrenzt.

#### 2.1.2.1. Religionswissenschaft

Die deutschsprachige Religionswissenschaft hat sich mit Musik bisher nur am Rande befasst, obwohl sich nicht wenige der frühen Religionstheoretiker, die disziplingeschichtlich als „Klassiker der Religionswissenschaft“ betrachtet werden, mit Musik auseinandersetzten, weil sie in ihr einen wesentlichen Aspekt von „Religion“ sahen. Auf diese zentrale Rolle von Musik in der westlichen Vorstellung von „Religion“ bei Rudolf Otto, Johan Huizinga, Weber, Claude Lévi-Strauss oder James George Frazer weist etwa Christopher Lehrich hin.<sup>154</sup> Hinzuzufügen ist außerdem Gerardus van der Leeuw, der sich Musik in *Vom Heiligen in der Kunst* in einem ganzen Abschnitt widmet.<sup>155</sup> Die meisten dieser Konzeptionen sind aufgrund ihrer essentialistischen, normativen, dabei teilweise auch romantisierenden<sup>156</sup> Färbung weitgehend nicht mehr anschlussfähig für die heutige religionswissenschaftliche Forschung, sondern werden vielmehr selbst zu deren Gegenstand. Wenn Musik hingegen in der jüngeren, kulturwissenschaftlichen Religionswissenschaft thematisiert wird, dann vor allem als Teil der Praxis unterschiedlicher religiöser Kontexte, also als „Musik in Religion“, z.T. auch als „Religion in Musik“, wenn es um religiöse Aspekte in unterschiedlichen musikalischen Werken geht.<sup>157</sup> Die anderen, oben

<sup>154</sup> Vgl. Lehrich, Christopher: „The Unanswered Question: Music and Theory of Religion“, *Method & Theory in the Study of Religion* 26/1 (2014), 22-43, hier 26-30. Lehrich setzt sich in kulturwissenschaftlicher Perspektive mit den Musik- und Religionstheorien der „Gründungsväter“ der Religionswissenschaft auseinander.

<sup>155</sup> van der Leeuw, Gerardus: *Vom Heiligen in der Kunst*, Gütersloh 1957, Kapitel 6 „Musik und Religion“, 217-268. In der amerikanischen (teilweise religionsphänomenologisch ausgerichteten) Religionswissenschaft scheint dieses Buch noch immer sehr beliebt zu sein: Erst 2006 gab Diane Apostolos-Cappadona es für die AAR in der *Oxford University Press* auf englisch heraus, versehen mit einem Vorwort von Eliade. Vgl. Apostolos-Cappadona, Diane (Hg.): *Gerardus van der Leeuw: Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art, Preface by Mircea Eliade, Translated by David E. Green* [AAR Religion in Translation], New York 2006. Auch G. Beck beruft sich z.B. in seinem ebenfalls religionsphänomenologisch ausgerichteten Buch sowohl auf van der Leeuw als auch auf R. Otto. Vgl. Beck, Guy: *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Waterloo 2006, 4ff.

<sup>156</sup> van der Leeuw verwendet als Kategorien in Bezug auf „Musik und Religion“ z.B. „Das Unendliche“ oder „Das Erhabene“. Vgl. van der Leeuw 1957, 217-268. Auch Otto spricht vom „Erhabenen“, wenn er das „wirkksamste [künstlerische] Darstellungsmittel des Numinosen“ thematisiert. Vgl. Otto, R. 1917, 81.

<sup>157</sup> Vgl. dazu Lehrich 2014, 23ff.

entfalteten Zusammenhangsebenen wurden bisher überwiegend vernachlässigt. Diese eingeschränkte Perspektive spiegelt sich auch in den entsprechenden Musik-Einträgen der zentralen religionsbezogenen Lexika wider, wo es meistens lediglich um „religiöse Musik“ geht. Auch Gegenwartsreligiosität, Medien oder (religions-)ästhetische Fragen spielen dort (noch) keine Rolle. So geht der Artikel zu „Music“ in der von Mircea Eliade herausgegebenen *Encyclopedia of Religion* durch verschiedene Regionen der Erde, um die dortigen musikalischen Praktiken in religiösen Zusammenhängen zu erörtern.<sup>158</sup> Vorangestellt ist diesen regionalen Ausschnitten eine systematische Einleitung des bereits erwähnten Ellingson, der darin u.a. auf die Gefahr hinweist, „Musik“ und „Religion“ unreflektiert auf außereuropäische kulturelle Kontexte zu übertragen. Obwohl er zudem verschiedene Aspekte des Verhältnisses von „Musik“ und „Religion“ anreißt wie z.B. religiöse Deutungen von Musik, ist sein Artikel insgesamt jedoch wie der Gesamtartikel eher von einem musikethnologischen Fokus auf Musik in religiöser Praxis geprägt.<sup>159</sup> Auch der Artikel „Musik und Religion“ in der *Theologischen Realenzyklopädie* betrachtet überwiegend „Musik in Religion“: Er ist chronologisch aufgezogen, beginnt mit dem Alten Testament und setzt sich dann zunächst durch die Judentums- und Christentums-geschichte fort bis in die Gegenwart. Dort wird „Musik als Religion“ zwar thematisiert (wenn auch nicht in dieser Formulierung), allerdings bleibt die allgemeine Perspektive christlich-theologisch und auf die Kirche ausgerichtet. So schließt der Artikel mit Ausführungen zur Kirchenmusik.<sup>160</sup> Im Artikel „Musik/ Musikinstrumente“ der *Religion in Geschichte und Gegenwart* wird eine sehr weite historische Perspektive eingenommen: Nach einer kurzen religionswissenschaftlichen Einführung von Lawrence Sullivan in die Musik und Musikinstrumente in verschiedenen Religionen bzw. Gesellschaften beginnt der Artikel in der Bronzezeit. Musik wird im Fortgang des Artikels vor allem in Bezug auf religiöse Praxis dargestellt: im Alten Testament, in Judentum, Islam und Christentum.<sup>161</sup> Wie Laack bereits 2011 feststellte, kommt „Musik“ in den zwei dezidiert kulturwissenschaftlich ausgerichteten, deutschsprachigen religionswissenschaftlichen Enzyklopädien, dem *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* und dem *Metzler Lexikon Religion*, entweder gar nicht vor oder wird in tendenziell theologischer Perspektive dargestellt.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. Ellingson 1987, 163ff.

<sup>159</sup> Vgl. ebd.

<sup>160</sup> Vgl. Seidel, Hans et al.: Art. „Musik und Religion“, in: Müller, G. et al. 1994, Bd. 23, 441-495.

<sup>161</sup> Vgl. Sullivan 2002.

<sup>162</sup> Vgl. Laack 2011, 47f.

Mit Musik beschäftigen sich allerdings die aus dem Schoß der Religionswissenschaft hervorgegangenen Forschungsfelder der Religionsästhetik und der Religionsmusikologie. Wie bereits erwähnt, will Letztere die Zusammenhänge von Religion und Musik systematisch und in kulturwissenschaftlich-transdisziplinärer Perspektive erforschen.

Im Bereich der englischsprachigen Religionswissenschaft lassen sich zwar durchaus einige Studien zu Religion und Musik finden.<sup>163</sup> Dabei überwiegen insbesondere 1) komparatistische Darstellungen, z.B. von Musik in den „Weltreligionen“<sup>164</sup> oder in unterschiedlichen christlichen Denominationen der USA,<sup>165</sup> und 2) religionsphänomenologische oder anderweitig essentialistisch-normative Investigationen des religiösen Charakters von Musik<sup>166</sup> oder von Musik und Kunst in gegenwartsreligiöser Praxis.<sup>167</sup> Aufgrund dieser Ausrichtungen bieten diese Studien jedoch kaum Anschlussmöglichkeiten für die spezifische Fragestellung der vorliegenden Arbeit – vor allem nicht in theoretischer und methodologischer Hinsicht.

Potentiell von Interesse sind dagegen einige Studien, die sich mit Musikern und deren religiösen Deutungen befassen, wenngleich sie v.a. auf die Popmusik-Szene fokussieren.<sup>168</sup> So thematisiert Christopher Partridge im Musik-Kapitel seines Buches *The Re-Enchantment of the West* u.a. religiöse Musikdeutungen bei Popmusikern. Als Quellen dafür nennt er den Interviewband von Dimitri Ehrlich: *Inside the Music: Conversations with Contemporary Musicians about Spirituality, Creativity and Consciousness* (1997) sowie diverse Pop- und Rock-Fachzeitschriften.<sup>169</sup> Auch wenn es in vorliegender Untersuchung, anders als bei Partridge, insbesondere um die Klassikszene sowie um religiöse Musikdeutung in deren medialer Inszenierung geht, macht Partridge einen wesentlichen methodologischen Punkt stark, der auch für diese Studie gilt: In Abgrenzung von anderen Ansätzen, Spiritualität und (Pop-)Musik zu untersuchen, insbesondere demjenigen des amerikanischen Religionswissenschaftlers Robin Sylvan,

<sup>163</sup> Für einen Überblick über einige Studien zu Religion und Musik im anglophonen Bereich, vor allem zu Musik in diversen religiösen Kontexten, siehe ebd., 48f.

<sup>164</sup> Vgl. z.B. Sullivan, Lawrence (Hg.): *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, Cambridge 1997.

<sup>165</sup> Vgl. z.B. Marini, Stephen: *Sacred song in America. Religion, music, and public culture* [Public expressions of religion in America], Urbana et al. 2011. Es handelt sich dabei um eine Darstellung des „geistlichen Liedes“ in diversen religiösen und kulturellen Gruppierungen in den USA.

<sup>166</sup> Vgl. z.B. Blackwell, Albert L.: *The Sacred in Music*, Louisville 1999. Blackwell ist überzeugt davon, dass Musik „dem Heiligen“ auf ganz spezifische Art „dient“ und es „manifestiert“. Vgl. ebd., 11.

<sup>167</sup> Robert Wuthnow z.B. behauptet: „Music and art are closely wedded with spiritual experience. They draw people closer to God, often by expressing what cannot be put into words. They spark the religious imagination and enrich personal experiences of the sacred.“ Wuthnow, Robert: *All in sync. How music and art are revitalizing American religion*, Berkeley/ Los Angeles/ London 2003, xiv. An dieser Stelle sei auf ein drittes Buch von G. Beck hingewiesen: Beck, Guy: *Sonic liturgy. Ritual and music in Hindu tradition* [Studies in comparative religion], Columbia 2012, eine ebenfalls religionsphänomenologische Darstellung. Für eine Kritik an Becks Ansatz vgl. z.B. Laack (im Druck).

<sup>168</sup> Vgl. auch die Ausgabe zum Thema von Religion und Populärmusik des *Journal for the Scientific Study of Religion* 45/4 (2006).

<sup>169</sup> Vgl. Partridge, Christopher: *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*, Bd. 1, London/ New York 2004, 215.

weist Partridge zu Recht darauf hin, dass das Einzige, was sich empirisch erforschen lässt, die *Behauptung* ist, religiöse Erfahrungen mittels Popmusik zu machen, und nicht diese Erfahrungen selbst.<sup>170</sup> Besagter Sylvan behauptet dagegen etwa in *Traces of the spirit. The religious dimensions of popular music*,<sup>171</sup> Popmusik habe „versteckte religiöse Dimensionen“ (*hidden religious dimensions*), welche erfahrbar seien.<sup>172</sup> Er behandelt Popmusik als „Religion“ und zwar in Konsequenz seiner Annahme, Religion sei kaum mehr in der Kirche, sondern in anderen Bereichen anzutreffen, z.B. in der Popmusik.<sup>173</sup> Sylvans Transformationstheorie ist essentialistisch-religiöser Art<sup>174</sup> und daher für die vorliegende Studie nicht als Anknüpfungspunkt, sondern lediglich zur theoretisch-methodologischen Abgrenzung geeignet.

Auch Leslie Goode befasst sich in ihrem Aufsatz „Spiritualities of Life: The Neglected Role of the Artistic Paradigm“ im *Journal of Contemporary Religion*<sup>175</sup> mit gegenwärtigen Künstlern als Teil gegenwartsreligiöser Spiritualität. Dabei geht es ihr darum, die Spiritualitätsforschung über die Untersuchung von „New Age spiritualities“ hinaus um den Gegenstand der Alltagskultur, insbesondere des künstlerischen Bereichs zu erweitern. In Letzterem sieht sie eine bereits in der Romantik geschlossene und bis heute bestehende Verbindung eines künstlerischen Ausdrucksparadigmas mit einer auf Immanenz bezogenen Spiritualität.<sup>176</sup> Mit diesem thematischen Fokus auf das künstlerische Feld in Verbindung mit Spiritualität und Romantik kommt Goodes Aufsatz von den hier vorgestellten Arbeiten dem Thema vorliegender Studie am nächsten. Goodes methodologisch-theoretischer Ansatz unterscheidet sich jedoch von dem hier gewählten. Dies ist insbesondere deshalb der Fall, weil sie unkritisch das religiös gefärbte Konzept *spiritualities of life* von Paul Heelas übernimmt, dem vielrezipierten britischen Religionswissenschaftler, das etwa sein Kollege Steven J. Sutcliffe als „Metaphysik“ (*metaphysics*) und „Produktion von ‚Religion‘“ (*production of ‚religion‘*)<sup>177</sup> charakterisiert. Heelas folgend,

---

<sup>170</sup> Vgl. ebd., 143.

<sup>171</sup> Sylvan, Robin: *Traces of the Spirit. The Religious Dimensions of Popular Music*, New York et al. 2002.

<sup>172</sup> Vgl. ebd., v.

<sup>173</sup> Vgl. ebd., v, 3.

<sup>174</sup> Der promovierte Religionswissenschaftler Sylvan kehrte der „Mainstream-Wissenschaft“ (*mainstream academia*) inzwischen den Rücken und gründete „The sacred center“, das „alternative“, konkret spirituelle Wissenschaft ermöglichen soll: O.A.: Art. „Faculty. Robin Sylvan“, in: *The Sacred Center (Hg.): The Sacred Center – Synergetic Spirituality for the New Planetary Culture*, Oakland 2006, <http://www.thesacredcenter.org/rsylvan.html> (5.3.2014).

<sup>175</sup> Goode, Leslie: „Spiritualities of Life: The Neglected Role of the Artistic Paradigm“, *Journal of Contemporary Religion* 25/1 (2010), 107-123.

<sup>176</sup> Vgl. ebd., 107.

<sup>177</sup> Sutcliffe, Steven: „On the metaphysics of ‚life‘ and the production of ‚religion‘ in Spiritualities of life: New age romanticism and consumptive capitalism“, *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* 12/4 (2011), 479-488.



will Goode in ihrem Aufsatz u.a. den Beweis führen, dass „ganzheitliche Integration“ und „Heilung“ auch im künstlerischen Bereich anzutreffen sind,<sup>178</sup> ein Ziel, das mit einem kulturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse nicht vereinbar ist. Auch wenn Goodes Ausführungen also theoretisch-methodologisch genauso problematisch sind wie die meisten der bereits erwähnten anglophonen Studien zu Musik und Religion, ist ihr doch zugute zu halten, dass sie 1) fordert, die Erforschung von „Spiritualität“ um Gegenstände zu erweitern, die jenseits des „alternativ-religiösen“ Feldes liegen, insbesondere um den künstlerischen Bereich, und dass sie 2) eine Verbindung zwischen dem religiösen Diskurs im künstlerischen Bereich heute und der romantischen Kunstdeutung damals herstellt (wenn auch im Sinne einer essentialistischen Kontinuität von Ideen,<sup>179</sup> die hier nicht geteilt wird).

### 2.1.2.2. Theologie

In der Theologie ist Musik naheliegender Weise v.a. in Bezug auf gottesdienstliche Vollzüge,<sup>180</sup> geistliche Kompositionen,<sup>181</sup> Religionsvermittlung und Gemeindeentwicklung<sup>182</sup> thematisiert worden.<sup>183</sup> Systematische Erörterungen finden sich neben dem bereits erwähnten Themenheft zu Religion und Musik von Bahr und Krech etwa in dem von Ingo U. Dalferth herausgegebenen Band *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*,<sup>184</sup> in Stefan Bergs *Spielwerk. Orientierungshermeneutische Studien zum Verhältnis von Musik und Religion*<sup>185</sup> oder im von dem katholischen Dogmatiker und Dominikaner Wolfgang W. Müller im Jahr 2012 edierten Sammelband *Musikalische und theologische Etüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*.<sup>186</sup> Leserkreise auch außerhalb der Theologie

---

<sup>178</sup> Vgl. Goode 2010, 109.

<sup>179</sup> Vgl. ebd., 111.

<sup>180</sup> Vgl. etwa Kaspar, Peter Paul: *Ein großer Gesang. Musik in Religion und Gottesdienst*, Graz/ Wien/ Köln 2002; Bubmann, Peter: *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus evangelischer Perspektive* [Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 21], Leipzig 2009.

<sup>181</sup> Vgl. etwa Bönig, Wilfried (Hg.): *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*; ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, Leinfelden-Echterdingen 2007; Nohl, Paul-Gerhard: *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation; der Messias, die Schöpfung, Elias, ein deutsches Requiem*, Kassel et al. 2001.

<sup>182</sup> Vgl. z.B. abermals Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik 2009.

<sup>183</sup> Vgl. etwa Lindner, Heike: *Musik im Religionsunterricht, mit didaktischen Entfaltungen und Beispielen für die Schulpraxis* [Symbol, Mythos, Medien 9], Münster 2003.

<sup>184</sup> Dalferth, Ingo U. (Hg.): *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*, Leipzig 2011.

<sup>185</sup> Berg, Stefan: *Spielwerk. Orientierungshermeneutische Studien zum Verhältnis von Musik und Religion* [Religion in philosophy and theology 60], Tübingen 2011.

<sup>186</sup> Der Band erschien just in dem Jahr, in welchem das *Lucerne Festival* unter dem Motto „Glaube“ stattfand und in dessen Rahmen Müller einen Vortrag über „Romantische Glaubenssehnsucht“ hielt. Vgl. Universität Luzern (Hg.): *Prof. Dr. Wolfgang W. Müller – Universität Luzern*, Luzern 2014, <https://www.unilu.ch/fakultaeten/tf/professuren/dogmatik/mitarbeitende/wolfgang-mueller/#topic4> (30.12.2014). Kurz darauf referierte er außerdem bei einem Symposium des Musikfestivals *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik*, das sich ebenfalls 2012 mit „Neuer Musik und Spiritualität“ befasste, über die Frage, ob Messiaens Werk als „Paradigma ‚spiritueller‘ Musik“ gesehen werden könne. Vgl. o.A.: Art. „Jubiläum: 10 Jahre LINKS – VI. Festival vom 8.-11. November 2012 in Heidelberg: Neue Musik und Spiritualität. Symposium: Dialoge über Neue Musik und

erreichte vermutlich das bereits erwähnte Buch von Küng, *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner*. Küng geht hier religiösen Themen im Werk der drei Komponisten nach, ihrer „persönlichen Religiosität“, die er aus Noten und diversen musikästhetischen Schriften konstruieren will, und dem generellen Verhältnis von Religion und Musik. Letzteres bleibt allerdings völlig unterbelichtet. Was die ersten beiden Aspekte angeht, vereinnahmt Küng die Komponisten und ihr Werk schlicht als „christlich“: Wolfgang Amadeus Mozart unter dem Motto „Spuren der Transzendenz“ als katholisch sozialisiert,<sup>187</sup> Wagner und sein Werk unter der Überschrift „Sehnsucht nach Erlösung“<sup>188</sup> und Anton Bruckner mit dem Titel „Symphonik des Glaubens“ als explizit christlichen Komponisten und dezidiert nicht als „Mystiker“ oder Komponisten „absoluter Musik“.<sup>189</sup> Diese Interpretationen passen zu Küngs apologetischer Konstruktion von Religion und Musik, wie sie bereits skizziert wurde.

Als ein möglicher Anknüpfungspunkt für diese Studie erschien auf den ersten Blick der auf die Interferenzebene „Musik als Religion“ und auf Spiritualität bezogene Aufsatz der Musikwissenschaftlerin, Gregorianik-Dozentin und Benediktinerin Emmanuela Kohlhaas zum Thema „Musik und Spiritualität. Musik als Raum der Gotteserfahrung“.<sup>190</sup> Der Aufsatz erwies sich jedoch lediglich als individualreligiöse Positionierung der Autorin, für die sie unterschiedliche Aussagen über musikalische Erlebnisse von Augustinus bis in die Gegenwart zu Zeugnissen von „Gotteserfahrung“ und – damit gleichgesetzt – von „christlicher Spiritualität“ kombinierte, darunter das Konzept von psychologischen „Gipfelerfahrungen“ des Psychologen und Gründers der Humanistischen Psychologie, Abraham Maslow, oder das Buch *Einswerden mit sich selbst. Ein Weg der Erfahrung durch meditative Übung* der Cellistin Silvia Ostertag.

### 2.1.2.3. Psychologie

Zwischen Theologie und Psychologie bewegt sich eine weitere, für das Dissertationsprojekt potentiell interessante Studie aus dem Jahr 2000 zur Persönlichkeit und Religiosität von Musikstudenten, die in der Zeitschrift *Pastoral Psychology* veröffentlicht wurde.<sup>191</sup> „Religion“ wird hier jedoch lediglich als christlich-institutionalisiert verstanden. Entsprechend wird die Frequenz von Kirchengang und Gebet bei Musikstudenten abgefragt, jedoch nicht ihre religiösen

---

Spiritualität“, in: Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V. (Hg.): *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Symposium: Dialoge über Neue Musik und Spiritualität)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Symposium> (18.2.2014).

<sup>187</sup> Vgl. Küng 2006, 21ff.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., 124ff.

<sup>189</sup> Vgl. ebd., 179ff.

<sup>190</sup> Kohlhaas, Emmanuela: „Musik und Spiritualität. Musik als Raum der Gotteserfahrung“, in: Bönig 2007, 80-97.

<sup>191</sup> Bourke, Rosamunde/ Francis, Leslie J.: „Personality and Religion Among Music Students“, *Pastoral Psychology* 48/6 (2000), 437-444.

Musikdeutungen. Außerdem geht es hier um private religiöse und nicht öffentliche, medial inszenierte Konstellationen, wie es das Thema vorliegender Studie ist.

Ein wesentlich umfassenderes Spektrum von Religion und Musik in psychologischer Perspektive bietet der von van Belzen herausgegebene Band *Musik und Religion. Psychologische Zugänge*.<sup>192</sup> Der darin enthaltene Aufsatz von Maria Spychiger, „Musik ist meine Religion. Musik als säkulare und individualisierte Bedeutungsträgerin und die spirituelle Dimension des musikalischen Selbstkonzepts“,<sup>193</sup> legt ebenfalls Ergebnisse einer empirischen Befragung von Musikstudenten vor, die darauf hindeuten, dass Musik im Sinne von „Musik als Religion“ für einige von ihnen eine Ressource für religiös gedeutete Erfahrungen darstellt, und zwar jenseits von institutionalisierten Religionsformen. Dies lässt vermuten, dass der öffentliche musikalisch-religiöse Diskurs bei manchen Rezipienten auf Resonanz stößt und in einigen Fällen privaten individualreligiösen Konfigurationen entspricht, was in dieser Arbeit jedoch nicht nachgewiesen werden kann.

#### 2.1.2.4. Musikwissenschaft

Die historische Musikwissenschaft hat sich in Bezug auf Religion ebenfalls vor allem mit Phänomenen befasst, die den Interferenzebenen „Musik in Religion“, „Religion in Musik“ und „Religion als Ursprung von Musik“ zugeordnet werden können. Diese Ausrichtung entspricht dem generellen Fokus der historischen Musikwissenschaft auf Musik „an sich“.

Exemplarisch für den Versuch, Musik und Religion systematisch und umfassend in den Blick zu nehmen, kann der von de la Motte-Haber herausgegebene Band *Musik und Religion*<sup>194</sup> gelten: Die Themen sind chronologisch angeordnet und reichen von „[a]ntike[n] Mythen vom Ursprung der Musik“, „Musik als Abbild göttlicher Ordnungen“ im Mittelalter, Bachs religiösem Musikverständnis, „absoluter Musik“ und „Kunstreligion“ um 1800, der „Kunst- und Religionsphilosophie“ Wagners, „Musik und Religion im russischen Symbolismus“, der Frage, ob Schönberg ein „religiöser Modernist“ gewesen sei, und dem amerikanischen Transzendentalismus bis hin zum 20. Jahrhundert, in Bezug auf welches Neue Musik als „Grenzüberschreitung als Sinngebung“ und „Sakrale Sehnsüchte“ sowie „Popmusik und Gnosis“ thematisiert werden. Hier klingen immerhin fast alle denkbaren Interferenzebenen von Musik und Religion an; auch Populärmusik wird einbezogen, was für die historische Musikwissenschaft eine relativ junge

---

<sup>192</sup> van Belzen 2013.

<sup>193</sup> Spychiger, Maria: „Musik ist meine Religion. Musik als säkulare und individualisierte Bedeutungsträgerin und die spirituelle Dimension des musikalischen Selbstkonzepts“, in: van Belzen 2013, 183-198.

<sup>194</sup> de la Motte-Haber 1995. In einer zweiten, erweiterten Auflage von 2003 kamen Kapitel zu „nicht-liturgisch gebundener religiöser Musik“ bei Franz Liszt und Bruckner sowie zu synagogalem Gesang und evangelischer Kirchenmusik hinzu.

Entwicklung darstellt. Das historiographische Programm ist mit seinem chronologischen Aufbau und der Beschäftigung mit den üblicherweise behandelten Komponisten und Phänomenen jedoch eher traditionell. Von Musik und Religion im Kontext von Medien, Ökonomie oder von Rezeption ist hier keine Rede. Überdies zeichnet sich bei der Herausgeberin ein theologisch-philosophisches Verständnis von Musik, Kunst und Religion ab, in welchem Musik und Kunst vor allem als sinnliche „Bedeutungsträger“ für die als geistig konzipierte Religion dienen:

Die Kunst konkretisiert und verleiht dem ideellen Gehalt der Religion eine sinnliche Präsenz. [...] Das Transzendente, das die empirische Wirklichkeit übersteigt, weil es im Unterschied zu dieser nicht in einer Zeit und an einem Ort fixierbar ist, wird in künstlerischen Phänomenen vergegenwärtigt.<sup>195</sup>

Diese Sicht auf Kunst und Musik im Zusammenhang mit Religion ist vor allem von der Religionsästhetik problematisiert worden angesichts der Erkenntnis, dass für Akteure die Musik selbst bedeutsam sein kann und sie von ihnen nicht nur, wenn überhaupt, als Bedeutungsträgerin wahrgenommen wird. Gerade das sinnlich-körperliche Erleben etwa von Musik bringt manchmal überhaupt erst religiöse Vorstellungen und Identitätskonstruktionen hervor, wie Laacks Glastonbury-Studie zeigt.<sup>196</sup> Der Musikwissenschaftlerin de la Motte-Haber scheint es jedoch weniger um eine Historisierung von Musik und Religion in einem kulturwissenschaftlichen Sinne zu gehen. Vielmehr zeichnet sich ein soteriologisch-metaphysisches Interesse an Musik ab, wenn sie ihren Aufsatzband der „Schutz- und Trostfunktion“ sowie einem Entgrenzungspotential von Musik widmet.<sup>197</sup>

Ein weiterer systematischer Ansatz, der sich dezidiert mit „Spiritualität“ in Bezug auf Musik befasst, lässt sich bei dem niederländischen Musiker und Musikphilosophen Marcel Cobussen beobachten. Der Fokus seines Buches *Thresholds: Rethinking spirituality through music* liegt auf der *new spiritual music*. Cobussen gibt sich zwar als Kulturtheoretiker im konstruktivistischen Sinne, konstruiert Spiritualität aber zu etwas „Anderem“, das nicht zu dekonstruieren, sondern nur unmittelbar zu erleben sei, und zwar durch Musik. Cobussen will Spiritualität dabei aus der konzeptuellen Beschränkung auf eine „Dimension“ von Musik befreien und sie stattdessen zu einer übergeordneten Kategorie erheben. Damit ist auch seine Studie theoretisch, methodologisch und epistemologisch nicht kulturwissenschaftlich ausgerichtet,

---

<sup>195</sup> de la Motte-Haber, Helga: „Vorwort: Transzendenz – Imagination – Musik“, in: dies. 1995b, 7-9, hier 7.

<sup>196</sup> Vgl. Laack 2011.

<sup>197</sup> Vgl. de la Motte-Haber 1995b, 9.

sondern vielmehr von einem der oben genannten, insbesondere religionsphänomenologisch orientierten Ansätze getragen, die ein eigenes religiöses oder metaphysisches Interesse verfolgen.<sup>198</sup>

Abschließend sei eine dritte, diesmal ethnomusikologische Perspektive genannt, um das Spektrum systematischer Ansätze religionsbezogener Musikforschung anzudeuten: Der bereits erwähnte Musikethnologe Engelhardt befasst sich in *The cultural study of music* mit „Music, Sound, and Religion“.<sup>199</sup> Er adressiert Musik hauptsächlich als Teil religiöser Praxis, thematisiert jedoch auch grundsätzliche Probleme wie die Bestimmung von „Religion“ und „Musik“ oder epistemologische Fragen. Dabei verortet sich Engelhardt kulturwissenschaftlich bzw. „säkular“. Als seine Gegenstände nennt er „Musiken“ und „Religionen“ bzw. alle möglichen Aspekte, die dabei eine Rolle spielen wie Medien und Märkte oder „Hybridität“ und „Postkolonialismus“. Als Ethnologe thematisiert er außerdem die Schwierigkeit, mit einer säkularen Methodologie auf religiöse Akteure zu treffen, für die Musik kein „menschlich organisierter Klang“ (*humanly organized sound*) sei, sondern „göttliche Offenbarung“ (*divine revelation*).<sup>200</sup> Engelhardt betont angesichts dessen immer wieder, der säkulare Blick sei begrenzt. Diese Schlussfolgerung ist jedoch problematisch, denn genauso gut könnte man einen bestimmten „religiösen“ Blick als begrenzt betrachten angesichts der vielen Möglichkeiten, Musik und Religion diskursiv zu verhandeln. Das Anliegen Engelhardts, zwischen der wissenschaftlichen Sicht und emischen Akteursperspektiven zu „mediieren“,<sup>201</sup> wird hier nicht geteilt.

Von religiöser Musikdeutung bei heutigen Interpreten oder Hörern liest man in der musikwissenschaftlichen Literatur kaum, auch nicht in der Rezeptionsforschung. Erwähnenswert ist jedoch ein rezeptionsgeschichtlicher Aufsatz von Helmut Loos über religiöse Aspekte im Musikschrifttum des Schriftstellers Richard Benz, anhand dessen Loos die „verbreitete[n] Auffassung des Religiösen in der Musik im 20. Jahrhundert“<sup>202</sup> rekonstruiert. Ansonsten werden in anderen Studien mit Blick auf Religion und Musik im 20. und 21. Jahrhundert zwar ausführlich

---

<sup>198</sup> Vgl. die Seite des Ashgate Verlags zum Buch: O.A.: Art. „Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music. Marcel Cobussen, Leiden University, The Netherlands“, in: Ashgate Publishing (Hg.): *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music by Marcel Cobussen*, Farnham et al., <http://www.ashgate.com/isbn/9780754664826> (16.4.2014).

<sup>199</sup> Vgl. Engelhardt 2012.

<sup>200</sup> Vgl. ebd., 301.

<sup>201</sup> Vgl. ebd., 302ff. In Engelhardts eigenen Worten heißt es: „In reality, scholars continually mediate this epistemological divide in their production of knowledge. Many, myself included, work with the language and paradigms of secular critique while remaining deeply empathetic to the truth claims and lived faith of those who practice and believe in ways different than our own, and mindful of the epistemological limits of our work for those same reasons [...]“. Ebd., 302.

<sup>202</sup> Loos, Helmut: „Heilige Musik. Religiöse Aspekte in musikalischem Schrifttum des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Richard Benz“, in: Peter Andraschke/ Edelgard Spaude (Hg.): *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Freiburg im Breisgau 1998, 469-486.

religiöse Aspekte in der Neuen Musik untersucht.<sup>203</sup> Nicht selten erscheint „Spiritualität“ dann jedoch essentialistisch abermals als eine „Dimension“<sup>204</sup> von Musik oder werden hinter der allgemeinen populären Rede von „spiritueller Musik“ „ernstzunehmende Bedürfnisse der Zeit“<sup>205</sup> oder „sakrale Sehnsüchte“<sup>206</sup> vermutet. Dies deutet einmal mehr auf die konzeptionelle Nähe bestimmter Musikwissenschaftler und Musikschafter zur Theologie hin.

Der diskursive Charakter gegenwärtiger religiöser Musikdeutung in der Klassikszene mit ihren Aspekten von medialer Inszenierung, Musikwirtschaft und Kulturpolitik blieb indes bisher unberücksichtigt. Dies könnte daran liegen, dass dabei nicht die Musik „selbst“ im Fokus steht. Mit dieser Vermutung wird an Silke Borgstedt angeschlossen, die die medienwissenschaftliche Star-Image-Forschung für die Musikwissenschaft fruchtbar machte. Selbst wenn die Musikgeschichtsschreibung sich mit Musikern und Komponisten befasste, werde kaum nach deren sozialer und medialer Wirksamkeit und Bedeutung gefragt, so Borgstedt.<sup>207</sup>

### 2.1.3. Die Studie als neues Terrain auf der religionsmusikologischen „Landkarte“

Wie bereits erwähnt, versteht sich die Studie insbesondere als ein Beitrag zur Religionsmusikologie.<sup>208</sup> Diese ist vorwiegend aus der religionsästhetischen Theoriebildung hervorgegangen. Mit „ästhetisch“ ist im Anschluss an Baumgarten „die Sinne betreffend“ gemeint, weniger eine Theorie „der schönen Künste“, wengleich die Religionsästhetik sich sehr wohl auch mit diversen künstlerischen Medien und ihrer Deutung durch Akteure befasst. Die Religionsästhetik als kulturwissenschaftlich ausgerichtetes Forschungsfeld hat sich im deutschsprachigen Bereich erst relativ spät herausgebildet, da die Religionsforschung lange Zeit philologisch und somit insbesondere logozentrisch ausgerichtet war.<sup>209</sup>

<sup>203</sup> Vgl. neben Hiekel 2008, Cobussen 2008 und Gottwald 2003 etwa Bergmeier, Hinrich (Hg.): *Le sacre. Musik – Ritus – Religiosität* [Biennale Neue Musik Hannover], Hannover 2001; Ulrich, Thomas: *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken 2006; Uske, Bernhard: „Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?“, *Neue Zeitschrift für Musik* 163/5 (2002), 12-17; de la Motte-Haber, Helga: „Grenzüberschreitung als Sinngebung in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: dies. 1995a, 215-250; und Wilson, Peter Niklas: „Sakrale Sehnsüchte. Über den ‚unstillbaren ontologischen Durst‘ in der Musik der Gegenwart“, in: de la Motte-Haber 1995, 251-266.

<sup>204</sup> So z.B. Hiekel 2008.

<sup>205</sup> Zender 2008, 22.

<sup>206</sup> Wilson 1995.

<sup>207</sup> Vgl. Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams* [Studien zur Populärmusik], Bielefeld 2007, 9f.

<sup>208</sup> Vgl. zum Zustandekommen und zur Ausrichtung der Religionsmusikologie ausführlich Laack 2011, 46-51.

<sup>209</sup> Das äußerst komplexe Spektrum von Fragestellungen und Themen des 2007 gegründeten Arbeitskreises „Religionsästhetik“ der DVRW kann dessen Homepage entnommen werden: O.A.: Art. „Der Arbeitskreis“, in: Arbeitskreis für Religionsästhetik der Deutschen Vereinigung für Religionswissenschaft (DVRW) (Hg.): *Arbeitskreis Religionsästhetik » Der Arbeitskreis*, <http://www.religionsaesthetik.de/der-arbeitskreis/> (22.2.2014). Siehe zum aktuellen Forschungsstand der Religionsästhetik: O.A.: Art. „Literatur“, in: Arbeitskreis für Religionsästhetik der Deutschen Vereinigung für Religionswissenschaft (DVRW) (Hg.): *Arbeitskreis Religionsästhetik » Literatur*, <http://www.religionsaesthetik.de/literatur/> (22.2.2014). Zur Disziplingeschichte der religionsästhetischen Forschung siehe Laack 2011, 42-46; Laack, Isabel: „Körper – Musik – Religion: Methodologische Überlegungen“, in: Oliver Krüger/ Nadine Weibel (Hg.): *Die Körper der Religionen/ Les Corps des Religions* [CultuRel],

In Bezug auf Musik sind insbesondere die Arbeiten von Laack, Lanwerd, Annette Wilke,<sup>210</sup> und Lidia Guzy<sup>211</sup> zu nennen. Laack nimmt in ihren Veröffentlichungen unterschiedliche Perspektiven auf die Zusammenhänge von Religion und Musik ein, sowohl, was die Systematisierung dieser<sup>212</sup> als auch die Untersuchung konkreter historisch-kultureller Konfigurationen betrifft. Ihre bereits erwähnte Glastonbury-Studie kann als Grundlegung der Religionsmusikologie verstanden werden. Sie entwarf außerdem eine „Kartographie“ des zu bearbeitenden religionsmusikologischen Feldes.<sup>213</sup> Darüber hinaus zeichnen sich internationale religionswissenschaftliche Bestrebungen ab, Musik und Religion systematisch in kulturwissenschaftlicher Perspektive sowie unter Einbezug verschiedener Fächer zu erforschen.<sup>214</sup>

Ziel der Religionsmusikologie ist es, wertneutral und reflexiv das Forschungsfeld „Religion und Musik“ zu bearbeiten unter Rückgriff auf erkenntnisfördernde Theorien, Methodologien und Methoden aus relevanten Fächern wie der Ethnologie, Psychologie, Soziologie, Musikwissenschaft, den Neurowissenschaften oder der Physiologie.<sup>215</sup> Dabei geht es jedoch nicht lediglich um eine interdisziplinäre Verknüpfung dieser, sondern um eine transdisziplinäre Ausrichtung, d.h. eine von den Gegenständen „Religion“ und „Musik“ und nicht von den Disziplinen ausgehende Forschung. Wie bereits erwähnt, spielt die Religionswissenschaft, insbesondere die Religionsästhetik, für die Religionsmusikologie disziplingeschichtlich eine besondere Rolle. Vor diesem Hintergrund liegt ihr Schwerpunkt bisher vor allem auf Musik in religiösen Praktiken, ihrer umfassenden, sowohl kognitiven als auch körperlichen, sinnlichen und emotionalen Rezeption sowie den damit verbundenen Deutungs- und Identitätsbildungsprozessen.

---

Zürich 2015a, 257-287; sowie Wilke, Annette: „Religion/en, Sinne und Medien: Forschungsfeld Religionsästhetik und das Museum of World Religions (Taipeh)“, in: dies./ Esther-Maria Guggenmos (Hg.): *Im Netz des Indra. Das Museum of World Religions, sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin Religionsästhetik*, Münster 2008, 205-294.

<sup>210</sup> Wilke, Annette/ Moebus, Oliver: *Sound and communication. An aesthetic cultural history of Sanskrit Hinduism* [Religion and society 41] Berlin 2011.

<sup>211</sup> Guzy, Lidia (Hg.): *Religion and music. Proceedings of the interdisciplinary workshop at the Institute for Scientific Studies of Religions, Freie Universität Berlin, May 2006* [Religionen in Kultur und Gesellschaft 1], Berlin 2008.

<sup>212</sup> Vgl. z.B. Laack (im Druck).

<sup>213</sup> Vgl. Laack, Isabel: „Sound and Music in the Study of Religion: A Preliminary Cartography of a New Transdisciplinary Research Field“, *Method & Theory in the Study of Religion* 2015b, 1-27.

<sup>214</sup> So fand ein erstes Treffen von entsprechend interessierten Religionswissenschaftlern 2010 im Rahmen der Konferenz der *International Association for the History of Religions* (IAHR) statt. Vgl. dazu Laack 2011, 49, die selbst daran beteiligt war.

<sup>215</sup> Dieses Setting korrespondiert etwa mit Nettl's Musikforschungs-Ansatz, der sich sowohl aus Musikwissenschaft bzw. Ethnomusikologie als auch Psychologie, Physik, Ästhetik oder Pädagogik speist. Vgl. Nettl 2001, 2.

Die Hinwendung insbesondere zu nonverbalen Quellen wie etwa Klang und der Ebene des Körpers war und ist eine notwendige Erweiterung des religionswissenschaftlichen Gegenstandsreichs und theoretischen Reservoirs.<sup>216</sup>

Der Aspekt von religiöser Musikdeutung jenseits von religiöser Praxis im engeren Sinne, insbesondere im Rahmen diskursiver Arenen wie den Medien und im Zusammenhang mit ökonomischen Aspekten, wie sie bei der medialen Künstlerinszenierung eine Rolle spielen, ist indes ein bisher weitgehend unerforschtes Gebiet auf der religionsmusikologischen „Landkarte“. Mit dieser Studie soll dieses abgesteckt werden.

## **2.2 Positionierung der Studie in weiteren zentralen Forschungsfeldern**

Gemäß der These, religiöse Musikdeutung in der medialisierten gegenwärtigen Klassikszene setze sich insbesondere aus Aktualisierungen des gegenwartsreligiösen Diskurses und romantischer Musikästhetik zusammen, stellen die Forschungsbereiche „Gegenwartsreligiosität“, „Romantische Musikästhetik“ sowie „Medienkommunikation und Künstlerinszenierung“ drei zusätzliche zentrale Bezugfelder für die vorliegende Studie dar.

### *2.2.1 Gegenwartsreligiosität*

Im Folgenden werden zentrale Positionen der westlichen Erforschung von Religion in der Moderne und Gegenwart skizziert. Damit wird der Hintergrund geschaffen, vor dem der populäre Spiritualitätstopos in Kapitel 3 als wesentlicher Aspekt von Gegenwartsreligiosität und ihrer Erforschung näher betrachtet wird.

Die Beschäftigung mit Religion in der Moderne und mit zeitgenössischen Religionsformen begann insbesondere in religionssoziologischen Zusammenhängen. Auch heute noch sind viele diesbezügliche Studien sozialwissenschaftlich ausgerichtet. Der Grund dafür, dass Gegenwartsreligiosität vor zwei bis drei Dekaden in den Blick rückte,<sup>217</sup> besteht laut dem Religionswissenschaftler Michael Stausberg darin, dass viele europäische Religionsforscher sich in dieser Zeit zunehmend als „Wissenschaftler“ und immer weniger als rein philologisch arbeitende „Historiker“ positionierten. Entsprechend wurden soziologische, psychologische und anthropologische Ansätze stärker einbezogen. Damit trug man sowohl der vielfältigen sozialen

---

<sup>216</sup> Vgl. Laack, Isabel: „Religionsästhetik und Religionsmusikologie. Die Behandlung nonverbaler Quellen in der Religionswissenschaft“, in: Oliver Krüger (Hg.): *Nicht alle Wege führen nach Rom. Religionen, Rituale und Religionstheorie jenseits des Mainstreams*, Frankfurt am Main 2007, 114-133; Laack 2015a.

<sup>217</sup> Vgl. Laack 2011, 27. Vgl. zum religionswissenschaftlichen Forschungsfeld „Gegenwartsreligiosität“ allgemein ebd., 27-33; Wilke, Annette: „Einführung in die Religionswissenschaft“, in: Karlheinz Ruhstorfer (Hg.): *Systematische Theologie. Theologie studieren – Modul 3*, Paderborn 2012, 287-358, hier 317-320.



Realität Rechnung als auch den sich verändernden inhaltlichen Anforderungen an förderungswürdige Forschungsprojekte: Sozialwissenschaftliche Fragestellungen galten laut Stausberg als vielversprechender hinsichtlich der Einwerbung von Drittmitteln als das Studium der Antike.<sup>218</sup>

Anregung für die Erforschung religiöser Formen der Gegenwart jenseits kirchensoziologischer Säkularisierungstheorien der 1950er und 1960er Jahre erwuchs insbesondere aus der amerikanischen Religionssoziologie. Die kirchensoziologischen Studien waren zum einen, ähnlich den (anthropologisch-)evolutionistischen und soziologischen Perspektiven des 19. Jahrhunderts, von einem Verschwinden von Religion in der Moderne ausgegangen, hatten also – plakativ ausgedrückt – die Abnahme von Gottesdienstbesuchen mit einem gesellschaftlichen Verlust von Religion allgemein gleichgesetzt.<sup>219</sup> Zum anderen hatten sie religiöse Vergemeinschaftungsformen außerhalb von institutionalisierter Religion zu begrenzt und häufig abwertend unter den Überschriften („gefährliche“) „Sekten“ und „Jugendreligionen“ verhandelt.<sup>220</sup> In der amerikanischen Religionssoziologie der 1960er und nachfolgenden Jahre wurden andere Akzente gesetzt. Dort spielten (und spielen teilweise noch immer) insbesondere die Arbeiten der Wissenssoziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann eine zentrale Rolle. Berger vertrat in *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion* (1967) und *The Heretical Imperative* (1979) zwar ebenfalls die Säkularisierungsthese, sah aber aus dem Rückgang der gesellschaftlichen Selbstverständlichkeit und Bedeutung kirchlicher Religion einen religiösen Pluralismus bzw. einen „religiösen Markt“<sup>221</sup> als Religionsform der Moderne hervorgehen, angesichts dessen das Individuum sich entscheiden und seine religiöse Wahl legitimieren müsse.<sup>222</sup> In den späten 1980er und 1990er Jahren wandte sich Berger wie viele andere Religionsforscher – mit einigen Ausnahmen wie Steve Bruce oder Detlef Pollack, die das Paradigma bis heute grundsätzlich verteidigen<sup>223</sup> – von der Säkularisierungsthese ab, wie in *The Desecularization of the World* (1999) nachgelesen werden kann. In einem Rückblick auf diesen Wandel und die allgemeine Geschichte der Säkularisierungsthese präsentiert Berger seine jetzige Sicht wie folgt: „Es existiert in der Tat ein säkularer Diskurs, der Ergebnis der Moderne ist, aber er

<sup>218</sup> Vgl. Stausberg, Michael: „The study of religion(s) in Western Europe (II): Institutional developments after World War II“, *Religion* 38 (2008), 305-318, hier 309.

<sup>219</sup> Vgl. Knoblauch, Hubert: *Religionssoziologie*, Berlin/ New York 1999a, 81ff.; Laack 2011, 27f.

<sup>220</sup> Vgl. Laack 2011, 27f. Ein zentrales Buch in dieser Debatte, das der Theologe Friedrich-Wilhelm Haack (unter Mitarbeit von Thomas Gandow) verfasste, lautet bezeichnenderweise: *Jugendsekten: Vorbeugen – Hilfe – Auswege* [Beltz-Quadriga-Taschenbuch 557], Weinheim/ Basel 1991.

<sup>221</sup> Vgl. Berger, Peter L.: „Ein Marktmodell zur Analyse ökumenischer Prozesse“, *Internationales Jahrbuch für Religionssoziologie* 1 (1965), 235-249, hier 248.

<sup>222</sup> Vgl. Pollack, Detlef (Hg.): *Peter L. Berger: Nach dem Niedergang der Säkularisierungstheorie. Mit Kommentaren von Detlef Pollack et al.*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Centrum für Religion und Moderne 2013, verfügbar unter: [http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion\\_und\\_moderne/pre-prints/peter\\_l\\_berger\\_niedergang\\_der\\_s\\_kularisierungstheorie.pdf](http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_moderne/pre-prints/peter_l_berger_niedergang_der_s_kularisierungstheorie.pdf) (10.5.2014).

<sup>223</sup> Siehe z.B. Bruce, Steve: *Secularization. In defence of an unfashionable theory*, Oxford et al. 2011; Pollack, Detlef: *Säkularisierung – ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland*, Tübingen 2003.

kann mit religiösen Diskursen, die überhaupt nicht säkular sind, koexistieren.“<sup>224</sup> Diese plurale Situation, die erst in der Moderne möglich geworden sei, bestehe sowohl gesellschaftlich als auch im individuellen Bewusstsein.<sup>225</sup>

Ebenso wenig wie „die Säkularisierung“ gibt es jedoch „die Moderne“. Darauf wies insbesondere Shmuel N. Eisenstadt mit seinem Konzept der „multiple modernities“ hin:

The idea of multiple modernities presumes that the best way to understand the contemporary world – indeed to explain the history of modernity – is to see it as a story of continual constitution and reconstitution of a multiplicity of cultural programs. These ongoing reconstructions of multiple institutional and ideological patterns are carried forward by specific social actors in close connection with social, political, and intellectual activists, and also by social movements pursuing different programs of modernity, holding very different views on what makes societies modern.<sup>226</sup>

Es ist also in historischer Perspektive weniger von eindeutigen und klaren Entwicklungen auszugehen, sondern vielmehr von einem Nebeneinander und Ineinander von „Ungleichzeitigkeiten“. Damit ist keine normative Bewertung unterschiedlicher „Zeitzustände“ gemeint. Vielmehr geht es darum, die westliche Sicht einer homogen verlaufenden Entwicklungsgeschichte mit der Moderne als ihrem Ziel zu dekonstruieren. Dies bedeutet, auch in Bezug auf die Gegenwart von der gleichzeitigen Existenz religiöser und nicht-religiöser Diskurse und Praktiken auszugehen, ohne diese jeweils als Belege für bestimmte Entwicklungsstufen wie „modern“, „vor-modern“ oder gar „unmodern“ zu konzeptualisieren und zu bewerten.

Bergers Kollege Luckmann, mit dem zusammen er etwa das wissenssoziologische Werk *The Social Construction of Reality* (1966) verfasste, widersprach bereits in den 1960er Jahren derjenigen Säkularisierungsthese, die eine generelle Abnahme von Religion in der Moderne meint. Luckmann ging vielmehr von einer gesellschaftlichen Transformation von Religion aus, einem Wandel von institutionalisierter, kollektiver, offiziell-öffentlicher Religion hin zu individuell-privaten religiösen Konstellationen. Aufgrund der Annahme, Religion spiele sich in der Moderne nicht mehr im öffentlichen, sondern nur noch im privaten Raum ab, sprach Luckmann auch von *invisible religion*.<sup>227</sup> Nicht mehr offizielle Religion erfülle religiöse Bedürfnisse, so Luckmann, sondern alternative und diffuse Formen, z.B. Angebote des Therapiesektors, die das Kreisen der Akteure um ihre Privatsphäre und ihre individuelle Sinnsuche adressierten. Das Individuum bediene sich dabei an einem „Warenmarkt der Transzendenzen“. Wie Berger brachte auch Luckmann den religiösen Pluralismus mit Ökonomie in Zusammenhang.<sup>228</sup> Luckmanns Konzept der *invisible religion* liegt allerdings die problematische, da homogenisierende

---

<sup>224</sup> Berger, Peter L.: „Nach dem Niedergang der Säkularisierungstheorie“, in: Pollack 2013, 1-10, hier 4.

<sup>225</sup> Vgl. ebd., 8.

<sup>226</sup> Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, *Daedalus* 129/1 (2000), 1-29, hier 2.

<sup>227</sup> Luckmann, Thomas: *The invisible religion*, New York 1967.

<sup>228</sup> Vgl. Bergunder, Michael: „Säkularisierung und religiöser Pluralismus in Deutschland aus Sicht der Religionssoziologie“, in: Daniel Cyranka/ Helmut Obst (Hg.): „...*mitten in der Stadt*“. *Halle zwischen Säkularisierung und religiöser Vielfalt*, Halle 2001, 213-252, hier 215f.; Knoblauch 1999a, 123, 126f.

anthropologische Sicht zugrunde, der Mensch brauche für sein Menschsein Religion.<sup>229</sup> Die Möglichkeit von Areligiosität oder einer dynamischen religiösen Haltung hat in dieser Annahme eines *homo religiosus* keinen Platz. Außerdem weist Michael Bergunder darauf hin, dass sich auch in der Annahme einer „Abdrängung von Religion in die Privatsphäre“ eine säkularisierungstheoretische Perspektive auf die Moderne ausdrückt. Bergunder sieht eine solche „Abdrängung“ realiter jedoch ebenso wenig gegeben wie Säkularisierung im Sinne eines „Niedergang[s] religiöser Überzeugungen und Verhaltensformen, d. h. Rückgang[s] der traditionellen Religiosität“. Das einzige, das „wirklich konstitutiv“ für die Moderne sei, sei Säkularisierung im Sinne einer „Ablösung und Emanzipation weltlicher Bereiche von religiösen Einrichtungen und Normen“.<sup>230</sup> Die Stärke des Luckmann'schen Ansatzes, der die deutsche Religionssoziologie bis heute stark prägt, besteht laut Bergunder jedoch in der Erklärung „alternativer“ und „diffuser“ gegenwartsreligiöser Formen und darin, dass diese mit dem Kirchenmitgliederschwund „verrechnet“ werden konnten.<sup>231</sup> Aktuelle Transformationstheorien, welche die säkularisierungstheoretischen Annahmen eines Verlusts oder einer Wiederkehr<sup>232</sup> von Religion überwinden und diese etwa mit Bezug auf Eisenstadts *multiple modernities* als „Narrative der europäischen Moderne“ historisieren, finden sich bei Albrecht Koschorke<sup>233</sup> oder Krech.<sup>234</sup> Das religiöse Marktmodell Bergers und Luckmanns wurde in der deutschsprachigen Religionswissenschaft z.B. von Hartmut Zinser und Hubert Knoblauch aufgegriffen.<sup>235</sup>

Der Luckmann-Schüler Knoblauch war es auch, der mit seinem Aufsatz „Die Sichtbarkeit der unsichtbaren Religion“ darauf aufmerksam machte, dass gegenwartsreligiöse Konstellationen nicht nur privat und diffus, sondern sehr wohl öffentlich sichtbar sind.<sup>236</sup> Gegenwartsreligi-

---

<sup>229</sup> Vgl. Bergunder 2001, 215.

<sup>230</sup> Ebd., 235.

<sup>231</sup> Vgl. ebd., 216f.

<sup>232</sup> Die Rede von einer „Rückkehr“ der Religion impliziert, dass Religion zunächst verschwunden war. Insofern sind entsprechende Theorien weniger als gegenteilig, sondern vielmehr als komplementär zu Säkularisierungstheorien im Sinne eines Verschwindens von Religion zu betrachten. Eine besonders vielbesprochene Rückkehr-Theorie findet sich bei Riesebrodt, Martin: *Die Rückkehr der Religionen*, München 2000. Auch Friedrich W. Graf, Paul Zulehner, Matthias Horx und andere – vor allem Theologen oder Soziologen – haben sich ähnlich positioniert.

<sup>233</sup> Koschorke, Albrecht: ‚Säkularisierung‘ und ‚Wiederkehr der Religion‘. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne“, in: Ulrich Willems et al. (Hg.): *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*, Bielefeld 2013, 237-259.

<sup>234</sup> Krech, Volkhard: *Wo bleibt die Religion? Zur Ambivalenz des Religiösen in der modernen Gesellschaft*, Bielefeld 2011, 115ff.

<sup>235</sup> Zinser, Hartmut: *Der Markt der Religionen*, München 1997; Knoblauch, Hubert: „Die Sichtbarkeit der unsichtbaren Religion. Subjektivierung, Märkte und die religiöse Kommunikation“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 5 (1997), 179-202.

<sup>236</sup> Vgl. Knoblauch 1997; siehe auch Aupers, Steff/ Houtman, Dick: „Beyond the Spiritual Supermarket: The Social and Public Significance of New Age Spirituality“, *Journal of Contemporary Religion*, 21/2 (2006), 201-222.

osität besitzt soziale Relevanz, woran laut Knoblauch auch die modernen Kommunikationsformen, v.a. die Massenmedien, entscheidenden Anteil haben, wie er in seinem Konzept „Populäre Religion“ darlegt: Erst durch die Medien und Märkte seien gegenwartsreligiöse Deutungsmuster in die breite Gesellschaft und die Alltagskultur diffundiert und so popularisiert worden.<sup>237</sup> Auch andere Religionswissenschaftler beschäftigten sich seit den 1990er Jahren mit dem Zusammenhang von Religion, Medien, ökonomischen Faktoren, auch Kunst, insbesondere mit Blick auf Gegenwartsreligiosität, wenn auch nicht ausschließlich.<sup>238</sup> Medien tragen nicht nur zur Verbreitung religiöser Narrative, Diskurse und Ästhetiken bei und werden dabei selbst zu sinnkonstruierenden Akteuren,<sup>239</sup> sondern können auch zu Orten und Gegenständen religiöser Diskurse und Praktiken werden. An die Beobachtung, dass Gegenwartsreligiosität in vielerlei Hinsicht untrennbar mit den Medien und anderen Aspekten wie Ökonomie oder Ästhetik verwoben ist, schließt auch diese Studie an.

Die „unsichtbare Religion“ ist nicht nur durchaus sichtbar, sondern überdies keine rein individuelle Angelegenheit. Auch im Bereich der Gegenwartsreligiosität findet etwa Verge-meinschaftung statt.<sup>240</sup> Entsprechende empirische Beobachtungen wie Laacks Glastonbury-Studie stellen die Theorie in Frage, die westliche Welt individualisiere sich zunehmend, wie sie etwa von den Soziologen Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim formuliert wurde.<sup>241</sup> Vielmehr sind die Gruppenstrukturen mancher „neureligiöser“ Gruppen laut Dorothea Lüddeckens und Rafael Walthert in ihrem Band *Fluide Religion* so fest, dass sie sich inzwischen selbst vor einem ähnlichen Problem wie die Kirchen sehen: Die Mitglieder bleiben aus. Dies liege jedoch nicht an einer nachlassenden Attraktivität von Gemeinschaft, sondern laut Lüddeckens und

---

<sup>237</sup> Vgl. Knoblauch 2000. Für einen Überblick über dessen Kriterien für „Popularisierung“ siehe Knoblauch, Hubert: „Vom New Age zur populären Spiritualität“, in: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.): *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen* [Sozialtheorien], Bielefeld 2010, 149-174, hier 166ff.

<sup>238</sup> Vgl. zusätzlich zu den bereits genannten Veröffentlichungen Knoblauch, Hubert: „Markt, Medien und die Popularisierung der Religion“, in: Anne Honer/ Ronald Kurt/ Jo Reichertz (Hg.): *Diesseitsreligion. Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz 1999b, 201-222; Keppler, Angela: „Mediale Erfahrung, Kunsterfahrung, religiöse Erfahrung. Über den Ort von Kunst und Religion in der Mediengesellschaft“, in: Honer/ Kurt/ Reichertz 1999, 183-199; Bochsinger, Christoph: „Religiöse Gegenwartskultur im Medienzeitalter zwischen Kirche, spiritueller Szenerie und nichtchristlichen Religionen“, in: Martin Schreiner (Hg.): *Vielfalt und Profil. Zur evangelischen Identität heute*, Neukirchen-Vluyn 1999, 17-26; Clark, Lynn Schofield: „Religion, Twice Removed: Exploring the Role of Media in Religious Understandings among ‚Secular‘ Young People“, in: Nancy T. Ammermann (Hg.): *Everyday Religion. Observing modern religious lives*, Oxford et al. 2007, 69-82; Malik, Jamal (Hg.): *Religion und Medien. Vom Kultbild zum Internetritual* [Vorlesungen des Interdisziplinären Forums Religion der Universität Erfurt 4], Münster 2007; Lynch, Gordon/ Mitchell, Jolyon/ Strhan, Anna (Hg.): *Religion, Media and Culture. A reader*, London et al. 2012.

<sup>239</sup> Vgl. dazu etwa Hieber/ Moebius 2011, 10.

<sup>240</sup> Vgl. Taves, Ann/ Kinsella, Michael: „Hiding in Plain Sight: The Organizational Forms of ‚Unorganized Religion‘“, in: Steven J. Sutcliffe/ Ingvild Sælid Gilhus (Hg.): *New Age Spirituality. Rethinking Religion*, Durham et al. 2013, 84-98; Laack 2011, 29f.; Knoblauch 2005, 129.

<sup>241</sup> Vgl. Beck, Ulrich/ Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1994; sowie Beck, Ulrich (Hg.): *Kinder der Freiheit* [Edition Suhrkamp], Frankfurt am Main 1997.

Walthert an einem Bedürfnis nach einer flexibleren Qualität dieser Gemeinschaft. So versuchten viele „neureligiöse“ Gruppen, unverbindlichere Gemeinschaftserlebnisse wie Events anzubieten. An diesen könne man teilnehmen, ohne Mitglied zu sein.<sup>242</sup> Diese individualreligiöse Fluidität ist jedoch nicht beliebig, sondern diskursiv geprägt. Sie unterliegt also allgemeinen sozialen Entwicklungen, worauf etwa Wilke hinweist.<sup>243</sup> Andersherum sind auch „traditionelle“ institutionalisierte Religionen, die ganz offensichtlich „noch“ existieren, keine monolithischen Gebilde, sondern ebenso in Bewegung und durchlässig. In diesem Sinne versteht auch Winfried Gebhardt „Individualisierung“: weniger als Auflösung von Gemeinschaften und Institutionen, sondern als interner *bottom-up*-Wandel hin zu mehr Offenheit, Pluralität und Mitsprache.<sup>244</sup> Gebhardt zeigte diese Entwicklung zusammen mit Martin Engelbrecht und Christoph Bochinger konkret am Beispiel von „unsichtbarer Religion in der sichtbaren Religion“: Die jeweiligen individualreligiösen Konstellationen von Kirchenmitgliedern wirkten sich entsprechend auf die Institution aus; Gegenwartsreligiosität sei also nicht nur außerhalb, sondern auch innerhalb von institutionalisierter Religion anzutreffen.<sup>245</sup> Dies verweist einmal mehr darauf, dass Gegenwartsreligiosität ein komplexes Geflecht aller möglichen Diskurse, Praktiken und Arenen ist, angesichts dessen die wissenschaftliche Unterscheidung zwischen „institutionalisierter“ und „alternativer“ Religion fragwürdig wird. Um eine Differenzierung der Individualisierungsdebatte bemühte sich auch Knoblauch, indem er die Kategorie der „Subjektivität“ einführte: Individualisierung in diesem Sinne meine die Hinwendung zum inneren Selbst und zur Selbsterfahrung.<sup>246</sup> Diese Bezogenheit des Einzelnen auf sein inneres Selbst sieht er als Charakteristikum insbesondere des „New Age“ sowie von „populärer Religion“ bzw. „populärer Spiritualität“.

Was mit „New Age“, „Spiritualität“, „Okkultismus“ oder auch „Esoterik“, allesamt zentrale Chiffren des gegenwartsreligiösen Diskurses und seiner Erforschung, jeweils gemeint ist, wird nicht immer deutlich. So kritisieren sowohl Laack als auch Bergunder, die Verwendung erfolge häufig uneinheitlich<sup>247</sup> und die Kriterien für das Zustandekommen der damit in Verbindung gebrachten Gegenstandsbereiche seien ungeklärt.<sup>248</sup> Ohnehin sind laut Lüddeckens und

---

<sup>242</sup> Vgl. Lüddeckens, Dorothea/ Walthert, Rafael: „Fluide Religion: Eine Einleitung“, in: dies. 2010, 9-18, hier 9ff.

<sup>243</sup> Vgl. Wilke 2012, 344.

<sup>244</sup> Gebhardt, Winfried: „Kein Pilger mehr noch kein Flaneur. Der ‚Wanderer‘ als Prototyp spätmoderner Religiosität“, in: ders./ Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart* [Erlebniswelten 10], Wiesbaden 2006, 228-243, hier 230.

<sup>245</sup> Vgl. Bochinger/ Engelbrecht/ Gebhardt 2009, 9.

<sup>246</sup> Vgl. Knoblauch 1997; vgl. dazu auch Laack 2011, 29f.

<sup>247</sup> Vgl. Laack 2011, 31f.

<sup>248</sup> Vgl. Bergunder 2008. Hier kommt auch die Debatte zwischen Hanegraaff und Bochinger um den Gegenstandsbereich „New Age“ zur Sprache, vgl. ebd., 478.

Walthert die „[...] religiösen Formen und Inhalte, die unter den Begriffen New Age oder Esoterik gefasst werden, [...] flexibel kombinier- und im zeitlichen Verlauf austauschbar.“<sup>249</sup> Zudem seien sie derartig stark über Medien und Märkte in die Gesellschaft diffundiert, wie bereits Knoblauch feststellte, dass sie sich gar nicht eindeutig von institutionalisierter Religion abgrenzen ließen. Lüddeckens und Walthert sprechen sich daher gegen übliche Charakterisierungen gegenwartsreligiöser Formen als „unsichtbar“, „diffus“ oder „alternativ“ aus, weil diese die normative Setzung implizierten, Religion sei „normalerweise“ sichtbar-offiziell, konkret-greifbar und traditionell-konventionell.<sup>250</sup> Auf die Problematik, dass religiöser Pluralismus in der Forschung häufig nur als ein modernes Phänomen betrachtet wird, obwohl religiöse Vielfalt den „europäischen Normalfall“<sup>251</sup> darstellt, wurde insbesondere im Rahmen der Erforschung Europäischer Religionsgeschichte hingewiesen.<sup>252</sup> Die Erkenntnis eines schon immer bestehenden religiösen Pluralismus stellt auch einseitige Säkularisierungs- und Privatisierungstheorien in Frage. So heißt es zu dem von Kippenberg, Jörg Rüpke und von Stuckrad herausgegebenen Band *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*:<sup>253</sup>

Das Problem einer europäischen Religionsgeschichte ist nicht die Säkularisierung. Zwar hat die Bindung an christliche Kirchen zahlenmäßig abgenommen, die individuelle Religiosität und die öffentliche Präsenz von Religionen sind davon jedoch unabhängig. Typisch für die europäische Moderne ist die Gleichzeitigkeit der Idee eines messbaren Fortschritts des Wissens mit einem Glauben an den bleibenden Wert von Religionen.<sup>254</sup>

Wie bereits erwähnt, gilt als ein wesentliches Element von Gegenwartsreligiosität ihre massenmediale Popularisierung. Dies bietet eine Erklärung für die Präsenz gegenwartsreligiöser Motive, wie sie auch im Diskurs der klassischen Musikszene auftreten, und begründet einmal mehr die Relevanz der Untersuchung von medial inszenierter religiöser Musikdeutung als Segment von Gegenwartsreligiosität.

---

<sup>249</sup> Lüddeckens/ Walthert 2010, 13.

<sup>250</sup> Vgl. ebd., 10.

<sup>251</sup> Kippenberg, Hans G.: „Pluralismus der Religionen als europäischer Normalfall“, in: Wolfgang-Ritter-Stiftung/ Universität Bremen (Hg.): *Religiöser Pluralismus. Wie viele Religionen verträgt eine Gesellschaft?* [13. Bremer Universitätsgespräch], Oldenburg 2001, 37-43.

<sup>252</sup> Vgl. ebd.; Gladigow 1995; Laack 2011, 32f.

<sup>253</sup> Kippenberg, Hans G./ Rüpke, Jörg/ von Stuckrad, Kocku (Hg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Bd. 1, Göttingen 2009.

<sup>254</sup> Vandenhoeck & Ruprecht (Hg.): *Hans-G. Kippenberg, Jörg Rüpke, Kocku von Stuckrad (Hg.): Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen, [http://www.v-r.de/de/title-35-35/europaeische\\_religionsgeschichte-1001643/print/9783825232061.pdf](http://www.v-r.de/de/title-35-35/europaeische_religionsgeschichte-1001643/print/9783825232061.pdf) (30.12.2014).

### 2.2.2 *Romantische Musikästhetik*

Bereits vor zehn Jahren konstatierte Klaus Lubbers: „Die Romantikforschung ist längst ausgeüfert und unüberschaubar.“<sup>255</sup> Sie wird seitens vieler Fächer betrieben und blickt auf eine jahrzehntelange Geschichte zurück. Auch die historische Musikwissenschaft hat viele Überblicks- und Einzelstudien über die Romantik hervorgebracht. Da es sich bei der frühromantischen Musikästhetik, die für diese Studie relevant ist, insbesondere um ein literarisches Phänomen handelt, hat sich neben der Musikwissenschaft vor allem die Literaturwissenschaft mit ihr befasst. Bei den zentralen Quellen, die in diesen Fächern ausführlich analysiert und kontextualisiert wurden, geht es vor allem um Texte von Wackenroder, Tieck und Hoffmann, ferner von Herder, Jean Paul, Hugo von Hofmannsthal, Friedrich von Hardenberg (Novalis), den Gebrüdern Schlegel oder Friedrich Schleiermacher.<sup>256</sup>

Die Forschung zu (früh-)romantischer Musikästhetik behandelt also insbesondere diese Autoren, ihr Werk und ihre Zeit. Wie der romantische Musikdiskurs möglicherweise mit der heutigen Zeit in Zusammenhang steht, wird dagegen eher selten erörtert, wenngleich etwa Dahlhaus, Eggebrecht oder Loos andeuteten bzw. darstellten, dass die romantische Musikästhetik das Musikverständnis in den Konzertsälen bis ins 20. Jahrhundert hinein prägte.<sup>257</sup> Während Loos dabei z.B. in seiner Studie über romantische Motive beim Schriftsteller Benz Anfang des 20. Jahrhundert dezidiert rezeptionsgeschichtlich verfährt,<sup>258</sup> scheinen Dahlhaus und Eggebrecht eher eine ideengeschichtliche Verbindung zwischen der Zeit um 1800 bzw. dem 19. Jahrhundert und dem 20. Jahrhundert zu sehen.<sup>259</sup> Ideengeschichtlich geprägte Entwürfe sind in der Romantikforschung auch ansonsten häufig zu beobachten, wenn es um die Frage geht, ob bzw. wie die Romantik mit unserer heutigen Zeit zusammenhängt. Als zusätzliche Beispiele zu der bereits erwähnten Studie des Soziologen Tripold seien hier etwa die jeweiligen

---

<sup>255</sup> Lubbers, Klaus: „Zur Einführung“, in: ders. et al. (Hg.): *Subversive Romantik* [Schriften zur Literaturwissenschaft 24], Berlin 2004, 11-20, hier 12.

<sup>256</sup> Vgl. z.B. Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988; Becker, Max: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik* [Musiksoziologie 1], Kassel et al. 1996; Bent, Ian (Hg.): *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge 1996; Hoeckner, Berthold: *Programming the absolute. Nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*, Princeton/ New Jersey et al. 2002; Kuhlmann, Andreas: *Romantische Musikästhetik. Ein Rekonstruktionsversuch*, Dissertation, Universität Bielefeld 1989; Müller, Ernst: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus* [Literaturforschung], Berlin 2004; Prinz, Ulrich (Hg.): *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997* [Schriftenreihe Internationale Bachakademie 8], Kassel et al. 1998; Schulte, Herbert: *Musik und Religion in der Frühromantik*, Dissertation, Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster 1992.

<sup>257</sup> Vgl. Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel et al./ München 1978, 7ff.; Dahlhaus 1984, 174, 180; Eggebrecht 1999, 9; Loos 1998, 484.

<sup>258</sup> Vgl. Loos 1998.

<sup>259</sup> Vgl. Dahlhaus 1978; Eggebrecht 1999.

Darstellungen der Literaturwissenschaftler Christoph Reinfandt und Claus Sommerhage genannt, die romantische „Kontinuitäten“ in der „Kultur der Moderne“ bis hin zu Peter Handke annehmen.<sup>260</sup> In derartigen Darstellungen ist zum einen die Essentialisierung von „Ideen“ problematisch und damit einhergehend die Vernachlässigung des diskursiven, aktiven und produktiven Charakters von Aktualisierungshandlungen.

Zum anderen fällt immer wieder eine gewisse Normativität in Bezug auf die Romantik auf, insbesondere in Form ihrer Idealisierung. So positioniert sich etwa Eggebrecht nicht nur implizit durch seine Art der Musikgeschichtsschreibung in *Musik im Abendland* als „Romantiker“, sondern er verortet sich auch ganz explizit so.<sup>261</sup> Ebenso lässt sich eine Romantik-Idealisierung in dem von Anja Ernst und Paul Geyer herausgegebenen Sammelband *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne* feststellen, in welchem Ernst in der Einleitung dem heutigen, „technokratischen“ Europa die Romantik als Vorbild zur Identitätsstiftung anempfiehlt.<sup>262</sup> Solche Positionierungen werden in kulturwissenschaftlicher Perspektive zu interessanten Gegenständen, weil sich an ihnen die diskursive Verflechtung wissenschaftlicher Akteure studieren lässt.<sup>263</sup> Wissenschaftler werden hier ebenso zu „Sinnstiftern“ wie die von ihnen untersuchten „Gegenstände“, z.B. die Musikästhetiker Wackenroder, Tieck und Hoffmann. Es kann angenommen werden, dass die extensive Romantikforschung der Literatur- und Musikwissenschaft samt ihrem teilweise romantisch gefärbten Musik- und Weltbild den Musikdiskurs in der heutigen Klassik- und Kulturszene mitprägt(e). Davon auszugehen liegt umso näher, als die zwei *grand seigneurs* der deutschen Nachkriegs-Musikwissenschaft, Dahlhaus und Eggebrecht, sich ausführlich mit der Romantik beschäftigten und weit über den musikwissenschaftlichen Rahmen hinaus bekannt und populär waren.<sup>264</sup> Auch ihre Schüler werden teilweise auch jenseits der Musikwissenschaft wahrgenommen. In besonderer Weise ist hier Joachim Kaiser zu nennen, der sich u.a. als einflussreicher Musikkritiker betätigte.

---

<sup>260</sup> Vgl. Tripold 2012; Reinfandt, Christoph: Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne, Heidelberg 2003; Sommerhage, Claus: Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke, Paderborn et al. 1993.

<sup>261</sup> Vgl. Eggebrecht 1991, 553.

<sup>262</sup> Vgl. Ernst 2010, 17.

<sup>263</sup> Eine ähnliche Sicht schlägt sich auch in der Historisierung von Dahlhaus' und Eggebrechts Positionen bei Werner Keil nieder: Er nahm sie als historische Quellen in seine Sammlung zu musikästhetischen Texten seit der Antike auf. Vgl. Keil, Werner (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn 2007, Kapitel 22 und 23.

<sup>264</sup> Um Eggebrecht entbrannte allerdings im Jahr 2009 eine hitzige Debatte um ein ganz anderes Thema, nämlich um die Frage, ob er als junger Mann an der Ermordung von Juden beteiligt gewesen sei. Die Debatte wurde ausgelöst durch folgenden Text des Historikers Boris von Haken: „Spalier am Mördergraben“, *ZEIT ONLINE* 20.12.2009, <http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-Kriegsverbrechen> (30.12.2014). Eine kritische Reaktion darauf erfolgte etwa seitens des Eggebrecht-Schülers von Massow. Siehe von Massow, Albrecht: „Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung“, in: ders. (Hg.): *MUSOZ 52 Vergangenheitsbewältigung-1-1 – MUSOZ\_52\_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf*, 30.8.2010, [http://www.albrecht-von-massow.de/Startseite\\_files/MUSOZ\\_52\\_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf](http://www.albrecht-von-massow.de/Startseite_files/MUSOZ_52_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf) (14.3.2014).



Dahlhaus prägte insbesondere mit seinem Buch *Die Idee der absoluten Musik* (1978) die Musikwissenschaft und den Musikdiskurs,<sup>265</sup> in welchem er sich als einer der Ersten mit dem poetischen Charakter der frühromantischen Musikästhetik und ihrer Nachwirkung bis ins 20. Jahrhundert hinein befasste. Dahlhaus nennt das neue Musikkonzept der frühromantischen Dichter die „Idee der absoluten Musik“, weil es den Bruch mit sämtlichen funktionalen und profanen Bestimmungen von Musik bedeutet habe. Es impliziere eine „Metaphysik der Instrumentalmusik“ und damit eine starke Aufwertung Letzterer. Dieses Konzept habe der Entwicklung, dass Instrumentalmusik im Laufe des 19. Jahrhunderts an die Spitze der Hierarchie der Künste gelangte, Vorschub geleistet und sei, wie bereits erwähnt, noch in den Auditorien des 20. Jahrhunderts das dominante Musikparadigma gewesen.<sup>266</sup>

Dahlhaus' Konzept einer „Idee der absoluten Musik“ als zentralem Paradigma seit der Zeit um 1800 wurde etwa von Ulrich Tadday als Verengung der romantischen Musikästhetik auf Hoffmanns ästhetische Verabsolutierung von Instrumentalmusik kritisiert. Diese Dahlhaus'sche Konzeption von Hoffmanns Musikdeutung als zentraler musikästhetischer Idee des 19. und 20. Jahrhunderts sei wiederum zum „wissenschaftlichen Paradigma einer ganzen Generation von (westdeutschen) Musikforschern“ geworden.<sup>267</sup> Die romantische Musikanschauung sei allerdings komplexer. Wackenroder und Tieck hätten sich beispielsweise auch auf Vokalmusik bezogen. Dieser Komplexität will Tadday mit seiner „Diskursgeschichte der ‚Romantik‘“ nachgehen, indem er musikästhetische Äußerungen aus der Zeit vor Hoffmann einbezieht, z.B. diejenigen von Wackenroder und Tieck, auch wenn diese gar nicht selbst von „Romantik“ sprächen. Sie seien dem romantischen Musikästhetik-Diskurs aber dennoch zuzuordnen. So will Tadday die Konzeptualisierung „romantischer Musikästhetik“ über Dahlhaus' „Idee der absoluten Musik“ hinaus erweitern.<sup>268</sup> Ein differenziertes Bild konkret von Wackenroders und Tiecks Musikästhetik zeichnet Markus Schwering in seiner kulturwissenschaftlich geprägten Analyse, welche beispielsweise die Ambivalenzen ihrer Musikauffassungen herausstellt.<sup>269</sup>

Auch die vorliegende Studie hat das Anliegen, zu einer differenzierten, kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Quellen romantischer Musikästhetik beizutragen, etwa, indem nicht automatisch das Paradigma übernommen wird, dass allein Instrumentalmusik

---

<sup>265</sup> Vgl. z.B. Tadday 1999, 1f.

<sup>266</sup> Dahlhaus 1978, 7ff.

<sup>267</sup> Vgl. Tadday 1999, 1f.; sowie Loos 1998, 484ff.

<sup>268</sup> Vgl. Tadday 1999, 1f.

<sup>269</sup> Vgl. Schwering, Markus: „Kommentar“, in: ders. (Hg.) *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke: Herzenser- gießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst* [Taschenbücher zur Musikwissen- schaft 153], Wilhelmshaven 2007, 275-333, insbesondere 319ff.

religiös überhöht wurde, wenngleich sie zweifelsohne einen zentralen Stand in der Programmatik der romantischen Musikästhetik hatte. Zudem werden Szenarien wie „Säkularisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst“<sup>270</sup> oder Musik und Kunst als „Ersatzreligion“ – oft in Verbindung mit dem Topos „Kunstreligion“<sup>271</sup> – problematisiert, wie sie im Rahmen der wissenschaftlichen Charakterisierung der Romantik immer wieder reproduziert werden. Denn diese Szenarien haben häufig normative und essentialistische Implikationen, z.B. in der Rede von einem „Ersatz“, oder konstruieren bestimmte historische Konstellationen zu schematisch, z.B. in Form von Säkularisierungstheorien. Schließlich wird in dieser Studie die Verflochtenheit von wissenschaftlichem und nicht-wissenschaftlichem Romantikdiskurs reflektiert und zum Gegenstand gemacht, anstelle selbst eine romantisierende Geschichtsschreibung zu betreiben.

### 2.2.3 Medienkommunikation und Künstlerinszenierung

Neben der Erforschung von Gegenwartsreligiosität und romantischer Musikästhetik ist das dritte Forschungsfeld, an dem sich diese Studie orientiert, die Medienwissenschaft, insbesondere die aus den *cultural studies* erwachsene Medienkulturwissenschaft, wie sie im deutschsprachigen Raum bezeichnet wird, oder *communication, cultural and media studies*, wie es im englischsprachigen Raum heißt. In Letzterem wurden John Hartley zufolge Kommunikation, Kultur und Medien seit den 1960/70er Jahren als zentraler Aspekt menschlichen Erlebens, als ökonomischer Faktor und Feld für Kreativität und Vorstellungskraft als wissenschaftliche Gegenstände erschlossen.<sup>272</sup> Im deutschsprachigen Bereich wurde die Forderung, eine Medienkulturwissenschaft zu etablieren, Anfang der 1990er Jahre von Siegfried J. Schmidt erhoben.<sup>273</sup>

Die Vertreter der Medienkulturwissenschaft, im deutschsprachigen Raum neben Schmidt etwa Claudia Liebrand und Irmela Schneider,<sup>274</sup> verstehen zum einen Texte als Medien, was bedeutet, dass Texte immer in einen Kommunikationsprozess eingebunden, also auf ein Gegenüber ausgerichtet sind. Zum anderen untersuchen sie Medien als Texte. Zu diesen „Medientexten“ zählen sie alles, was „gelesen“ werden kann, ob es sich um sprachliche, visuelle oder auditive Quellen handelt. Ein Medientext wird dabei nicht als abgeschlossene Einheit, sondern als Prozess gefasst, „[...] in den sich eine Fülle unterschiedlicher Texte einschreibt.“<sup>275</sup> Das

<sup>270</sup> Vgl. abermals Fischer, M. 2007.

<sup>271</sup> Vgl. etwa de la Motte-Haber 1995b, 9; Keil 2007, 155.

<sup>272</sup> Vgl. Hartley 2011, vii.

<sup>273</sup> Vgl. Schmidt, Siegfried J.: Art. „Medienkulturwissenschaft“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 472-474, hier 472.

<sup>274</sup> Vgl. Liebrand et al. 2011. Siehe zu Entstehung und Programm der Medienkulturwissenschaft abermals Schmidt, S. 2008.

<sup>275</sup> Liebrand/ Schneider 2011, 239, vgl. ebd., 237ff.

betreffende Stichwort lautet „Intertextualität“, ein poststrukturalistisches Konzept, das jedem Text zuschreibt, selbst (nur) eine produktive Rezeption anderer Texte zu sein.<sup>276</sup> Mit dieser Sichtweise verbunden ist die Problematisierung der Kategorien des „Autors“ und seines abgeschlossenen „Werks“, wie sie Ende der 1960er Jahre der Philosoph und Literaturtheoretiker Barthes mit seiner These vom „Tod des Autors“ dekonstruiert hatte.<sup>277</sup>

In Bezug auf den medialen Kommunikationsprozess wurde zudem ein *one-way*-Modell kritisiert, demzufolge ein aktiver Absender eine Botschaft an einen passiven Adressaten übermittelt, insbesondere dessen normative Konnotation einer „Manipulation“.<sup>278</sup> Vielmehr werden Medienrezipienten als produktive, das interaktive Kommunikationsgeschehen mitgestaltende Akteure verstanden, deren Handeln wiederum auf die Medienproduzenten zurückwirkt. Folglich hat sich der theoretische Akzent von einer Untersuchung der Medienwirkung hin zur Erforschung der Mediennutzung und -aneignung verschoben.<sup>279</sup>

Die „aktive Partizipation an Kultur“ von Akteuren ist Rainer Winter zufolge auf die „Ästhetisierung der Erfahrung und des Alltags“ zurückzuführen. Dies nimmt Winter im Anschluss an Jean Baudrillard und Fredric Jameson bzw. an Susan Sontags Feststellung einer „neuen Sensibilität“ an, die auf einer „Ästhetik der unmittelbaren Sinneswahrnehmung“ beruhe.<sup>280</sup> All diese Prozesse gehen laut Winter wiederum auf den postmodern-kulturellen Wandel zurück, der zu einer „Entgrenzung von Kunst, Medien und Alltag“ geführt habe.<sup>281</sup> Auch Lutz Hieber und Stephan Moebius sehen einen allgemeinen Prozess gesellschaftlicher „Ästhetisierung“ am Werk. Darunter verstehen sie im Anschluss an Axel Honneth, Wolfgang Iser und Andreas Reckwitz „jene sinnliche Intensivierung oder Versinnlichung von Gegenständen, Personen, Wahrnehmungen, Erfahrungen und Praktiken [...], die sowohl als Antwort auf gesellschaftliche

<sup>276</sup> Vgl. z.B. Jauß, Hans Robert: *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987, 33.

<sup>277</sup> Vgl. Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, 185-193. Die Idee von Intertextualität wurde auch in anderen Disziplinen aufgenommen, z.B. in der Musikwissenschaft, wo insbesondere „Werk“ als musikwissenschaftliche Kategorie problematisiert wurde. Vor allem Vertreter der anglophonen *New Musicology*, prominent Lydia Goehr, kritisierten „Werk“ für seine normativ-essentialistischen Implikationen. Vgl. dazu Goehr, Lydia: *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford et al. 1992; zur weiteren Entwicklung der Debatte siehe z.B. Clarke, David: „Musical Autonomy Revisited“, in: Clayton/ Herbert/ Middleton 2012, 172-183.

<sup>278</sup> Theodor W. Adorno und Max Horkheimer etwa hatten unter dem Eindruck des Nazi-Regimes ein solches kulturkritisches bzw. -pessimistisches Manipulationsszenario entwickelt. Vgl. Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Die Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947, Abschnitt „Kulturindustrie“. Sie relativierten ihre Kulturtheorie punktuell jedoch später in verschiedenen Zusammenhängen. Vgl. z.B. Stehr, Johannes: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*, Frankfurt am Main/ New York 1998, 19.

<sup>279</sup> Vgl. z.B. Gehrau, Volker: „Was machen die Menschen mit den Medien? Neuere Publikationen zu Theorien, Ansätzen und Daten der Mediennutzungsforschung“, *Publizistik* 53/2 (2008), 263-267; Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*, München 1995.

<sup>280</sup> Vgl. Winter 1995, 48f., 220.

<sup>281</sup> Vgl. ebd., 220.

Probleme als auch als kreativer Motor gesellschaftlicher Prozesse zu begreifen sind.“<sup>282</sup> Die religiöse Deutung und dabei die sprachliche, bildliche und auditive Ästhetisierung von Musik und Musikern im Kontext ihrer medialen Inszenierung<sup>283</sup> kann demnach als Teil eines umfassenden gesellschaftlichen Prozesses betrachtet werden, an dem die Rezipienten maßgeblichen Anteil haben, also Mitproduzenten von Ästhetisierung und interaktiver Kommunikation sind.<sup>284</sup> Auch wenn es in vorliegender Arbeit nicht um empirische Rezeptionsforschung geht, ist das Verständnis aktiver, produktiver Rezipienten jedoch ein wesentlicher Aspekt der hier zugrunde liegenden Hermeneutik der Medienkommunikation: Wenn die mediale Inszenierung Teil eines umfassenderen Kommunikations- und Ästhetisierungsprozesses ist, sagt die Analyse öffentlicher religiöser Musikdeutung und -ästhetisierung nicht nur etwas über die öffentlichen Künstlerfiguren aus, sondern auch etwas über ihre (impliziten<sup>285</sup>) Rezipienten und damit letztlich über die gegenwärtige Gesellschaft.<sup>286</sup> Diese medienkulturwissenschaftliche Methodologie wird hinsichtlich der Rezipienten klassischer Musik von Studien über die Besucher klassischer Konzerte gestützt: Sie scheinen für religiöse Musikdeutung potentiell empfänglich zu sein, wie Neuhoffs Typologie der Konzertpublika nahelegt. Die „reinen“ Klassikkonzert-Besucher messen Musik laut Neuhoff eine große Bedeutung in ihrem Leben bei, vor allem „anspruchsvoller Musik“. „Sie bevorzugen ein kontemplatives Musikhören, betonen die Transzendenzfunktion von Musik [„Musik entführt in eine andere Welt“] und wollen Musik daher nicht bloß als Mittel zu Unterhaltung und Entspannung oder zur motorischen Stimulation betrachtet sehen.“<sup>287</sup> Solche verallgemeinernden Typologien sind zwar mit Vorsicht zu genießen. Es lässt sich jedoch vermuten, dass die öffentliche Kommunikation von transzendenzbezogener Musikdeutung gewissen „charakteristischen Werten und Einstellungen“ des Kernpublikums grundsätzlich entspricht und demgemäß auf Resonanz trifft.

Für diese Arbeit besonders interessant ist die medienwissenschaftliche Untersuchung medialer Künstlerinszenierung bzw. die Star-Forschung, einem Bereich, in dem die von Hartley genannten Aspekte eine besondere Rolle spielen: Ökonomie, Kreativität und eine „Ästhetisie-

---

<sup>282</sup> Hieber/ Moebius 2011, 8.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., 10f.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., 12.

<sup>285</sup> Das Konzept eines „impliziten“ Rezipienten bzw. Lesers kommt aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik. Vgl. Antor, Heinz: Art. „Rezeptionsästhetik“, in: Nünning 2008b, 619-621, hier 620.

<sup>286</sup> Vgl. dazu auch Ruchatz, Jens: „Personenkult. Elemente einer Mediengeschichte des Stars“, in: Annette Keck/ Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien*, Bielefeld 2001, 331-349, hier 335.

<sup>287</sup> Neuhoff 2008, 7.

nung“ der Lebenswelt, v.a. das Zusammenspiel von visuellen, auditiven und sprachlichen Medien und sozialen Prozessen.<sup>288</sup> Die Star-Forschung nahm ihren Ausgang in der US-amerikanischen medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Hollywood-Film-Stars und wurde in Folge auf alle möglichen Felder von Startum ausgedehnt, so auch auf den Musikbereich.<sup>289</sup> Insbesondere die Popmusikszene werden dabei in den Blick genommen, aber auch Klassik-Stars wie Alfred Brendel<sup>290</sup> oder die Geschichte des Virtuositums seit dem 19. Jahrhundert.<sup>291</sup> Schließlich ist laut der Musikwissenschaftlerin Borgstedt „[i]nsbesondere die Musik [...] eine Quelle herausragender Protagonisten“.<sup>292</sup> Im deutschsprachigen Bereich hat in den letzten Jahren insbesondere Jens Ruchatz die Star-Forschung aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive vorangetrieben.<sup>293</sup> Unter „Star“ versteht Ruchatz dabei eine „[...] Person, die durch ihre öffentliche Darstellung, ihre Erfüllung einer performativen Rolle, bei einem großen Publikum ein übergreifendes Interesse an ihr als ‚Mensch‘ und das heißt vor allem: an ihrer Privatexistenz – weckt.“<sup>294</sup> Bereits in den 1970er Jahren hatte Richard Dyer, ein Pionier der anglophonen Star-Forschung, das Konzept des „Star Image“ entwickelt, „unter dem der Star adressierbar“ werde, also zu einer „Adresse“ für seine Nutzer. Dieses Image, die kommunikative „Zeichenhaftigkeit“ des Stars, ziehe sich durch so unterschiedliche Medientexte wie Werbekampagnen, Publicity, Filme, Kritik oder Kommentare,<sup>295</sup> und zwar als „komplexe Konfiguration aus visuellen, verbalen und auditiven Zeichen“.<sup>296</sup> Ausgehend von dem Verständnis, dass Medienkommunikation ein interaktiver und intertextueller Prozess ist, gilt auch für die Images von Stars bzw. öffentlichen Künstlerfiguren, dass diese nicht vollständig vom Künstler, seiner Plattenfirma oder seinen Konzertagenten kontrolliert werden können. Vielmehr sind unter-

---

<sup>288</sup> Vgl. Hieber/ Moebius 2011, 7ff.

<sup>289</sup> Vgl. z.B. Blamberger, Günter/ Bohnenkamp, Björn: „Autor/ Star“, in: Liebrand et al. 2011, 245-256, hier 249ff.; Borgstedt 2007, 15.

<sup>290</sup> Vgl. Borgstedt 2007.

<sup>291</sup> Vgl. z.B. Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1998 [1974]; Blamberger/ Bohnenkamp 2011, 249f. Laut Borgstedt sprach Eduard Hanslick bereits 1869 von Musikern als „Sterne[n] ersten Ranges“, vgl. Borgstedt 2007, 16.

<sup>292</sup> Borgstedt 2007, 9.

<sup>293</sup> Des Weiteren sind für den deutschsprachigen Bereich neben Borgstedts Studie die Arbeiten von Werner Faulstich und Helmut Korte, die v.a. Film- und Fernseh-Stars untersuchten, zu nennen sowie Keller, Katrin: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft* [Cultural Studies 20], Bielefeld 2008, die sich mit Musik-Stars (und ihren Nutzern) befasste. Offensichtlich steckt die Star-Forschung inzwischen nicht mehr „in den Kinderschuhen“, wie Faulstich und Ricarda Strobel noch Ende der 1990er Jahre feststellten. Vgl. Borgstedt 2007, 16.

<sup>294</sup> Ruchatz 2001, 333.

<sup>295</sup> Vgl. Blamberger/ Bohnenkamp 2011, 250f.; Dyer 2011.

<sup>296</sup> Winter 1995, 95.

schiedliche Akteure an der Reproduktion von Star-Images beteiligt. Diese Akteure können dabei durchaus unterschiedliche Interessen verfolgen.<sup>297</sup> Die Image-Konstruktion und -Verhandlung stellt besonders in einem massenmedialen Zusammenhang ein zentrales Instrument für Erfolg dar, worauf Borgstedt folgendermaßen hinweist:

Persönlichkeitsinszenierung hat es [...] schon immer gegeben, sie erhält allerdings im massenmedialen Kontext eine wichtigere Bedeutung, indem sie notwendige Bedingungen für die Erlangung und Aufrechterhaltung von Aufmerksamkeit in einer kurzlebig und stark visuell geprägten Umwelt ist und damit für Musiker die Grundlage der erfolgreichen Berufsausübung darstellt.<sup>298</sup>

Gezielte Image-Strategien – auch religiöse Musikdeutung kann zur Image-Bildung dienen –, sind also vonnöten, um Aufmerksamkeit zu erhalten und zu halten. Der Musiker und Kulturwissenschaftler Martin Tröndle verweist in diesem Zusammenhang auf den Vorgang des *branding*. Damit sei gemeint, dass ein „emotional aufgeladenes Produkt“ geschaffen wird – in diesem Fall die öffentliche Künstlerfigur –, „das seinen Wert durch ein psychosoziales Versprechen steigert“.<sup>299</sup> Dieser Vorgang des *branding*, um Aufmerksamkeit für ein bestimmtes „Produkt“ zu erlangen, wird nicht nur in der Medienwissenschaft und hinsichtlich der Musikwirtschaft untersucht.<sup>300</sup> Hier lässt sich unmittelbar auch eine religionsökonomische Überlegung anschließen, die sich auf die Strategie des *faith branding* bezieht:<sup>301</sup> Laut James Twitchell ist bei der Kreation (dem *branding*) einer Marke bzw. deren Image, beispielsweise einer neuen Religionsgemeinschaft, das *commercial storytelling* zentral.<sup>302</sup> Damit sei die Konstruktion und Reproduktion eines bestimmten Narrativs gemeint, um Aufmerksamkeit zu erhalten und die eigene Marke von anderen, ähnlichen Marken abzuheben. So sollen diejenigen Konsumenten bzw. Rezipienten adressiert werden, bei denen das jeweilige Narrativ auf Resonanz trifft.<sup>303</sup> Twitchell bezieht sich zwar auf *megachurches*, aber der Mechanismus kann auch auf die religiöse Musikdeutung in der Klassikszene übertragen und zu ihrer Erklärung verwendet werden: In Bezug auf die mediale Inszenierung von Musikern ist dabei etwa an biographische Narrative

<sup>297</sup> Vgl. auch Dyer 2011, 198ff., der auf den „polysemischen“ und prozesshaften Charakter von Star-Images hinweist; Winter 1995, 95.

<sup>298</sup> Borgstedt 2007, 35.

<sup>299</sup> Tröndle, Martin: „Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur“, in: ders. (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* [Kultur- und Museumsmanagement], Bielefeld 2011b [2009], 21-44, hier 24.

<sup>300</sup> Zum Thema „Musikökonomie“ siehe z.B. Laing, Dave: „Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World“, in: Clayton/ Herbert/ Middleton 2012, 288-298.

<sup>301</sup> Für den Hinweis auf dieses Phänomen und einige der entsprechenden Literaturhinweise sei Nicole Bauer gedankt.

<sup>302</sup> Vgl. Twitchell, James B.: *Branded Nation: The Marketing of Megachurch, College, Inc., and Museumworld*, New York et al. 2004, 2, 4, insbesondere 5ff.

<sup>303</sup> Vgl. ebd., 18, 111; vgl. auch Einstein, Mara: *Brands of Faith. Marketing Religion in a Commercial Age*, London et al. 2008, xi. *Faith branding* ist auch in politischen Zusammenhängen anzutreffen, etwa in Barack Obamas Präsidentschaftswahlkampf. Siehe dazu Emling, Sebastian: *Von "In God We Trust" zu "Yes We Can". Wandel und Neukonzeption des Untersuchungsfeldes Religion und Politik in den USA am Beispiel des Wahlkampfes Barack Obamas* [Interdisziplinäre Studien zu Politik und Religion 2], Münster et al. 2013.

zu denken, in denen eine musikalische Berufung seit der Kindheit mit der Selbststilisierung als „musikalisch religiös“ verknüpft wird. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen religiöser Musikdeutung als Künstlerinszenierungsstrategie und dem wirtschaftlichen Erfolg des jeweiligen Künstlers wird in dieser Studie zwar nicht erforscht, jedoch werden ökonomische Interessen als ein potentieller Faktor des Gegenstands vorliegender Untersuchung mitgedacht.

Ein wesentlicher Aspekt bei der Kreation von Star-Images sei zudem, den Eindruck von Authentizität zu erzeugen.<sup>304</sup> Laut Borgstedt ist Authentizität in Hinblick auf den Musikbereich „ein dauerhaftes Bewertungskriterium“.<sup>305</sup> So sei Elvis‘ „wahrgenommene Authentizität [...] Ergebnis eines ausgeklügelten Marketingkonzepts“ gewesen, „[...] das sich in fotografischen Inszenierungen, narrativen Erzählmustern (insbesondere bezüglich seines kometenhaften Aufstiegs) und biographischen Informationen niederschlug und für Produktwerbung und Promotion von Filmen weiter verwertet wurde.“<sup>306</sup>

Es zeigt sich, dass Stars bzw. Star-Images öffentliche kommunikative Konstrukte sind, die nicht mit den dahinterstehenden Privatpersonen in Eins gesetzt werden dürfen. Öffentliche und private Aspekte des Stars sind jedoch miteinander verbunden. Gerade die Ambivalenz dieser Aspekte und die Unmöglichkeit, sie auseinander zu dividieren, sind laut Borgstedt konstitutiv für das Star-Image.<sup>307</sup> Das Private bezeichnet die immer bestehende Lücke, die gefüllt werden soll, nicht zuletzt durch Konzertbesuche: „Hier lassen sich sowohl die digital gebannten musikalischen Leistungen, das medial präsentierte Bild als auch die eigenen Projektionen bezüglich der ‚tatsächlichen‘ Persönlichkeit in – wenn auch vermittelter – aktiver Interaktion prüfen.“<sup>308</sup> Jedoch auch im Konzert spiele der Star eine „definierte Rolle, teilweise [...] entlang eines minutiös arrangierten Drehbuchs“. Dabei handele es sich nicht um einen „gezielt entworfenen Charakter“, sondern um die „Verkörperung“ des medialen Bildes.<sup>309</sup>

All diese Reflexionen der Medienkulturwissenschaft, insbesondere der Star-Forschung, wie auch der Religionsökonomie bilden in dieser Kombination wesentliche theoretische Anknüpfungspunkte für vorliegende Studie. Wichtig ist die Erkenntnis, dass der Gegenstand dieser Studie Teil eines größeren gesellschaftlichen Kommunikations- und Ästhetisierungsprozesses ist, der maßgeblich von den Rezipienten mitproduziert wird. In Bezug auf die Künstlerfigur

---

<sup>304</sup> Vgl. z.B. Ruchatz 2007, 131ff.

<sup>305</sup> Borgstedt 2007, 51.

<sup>306</sup> Ebd., 47.

<sup>307</sup> Vgl. ebd., 53. Vgl. dazu auch Ruchatz, Jens: „Hinter Mythen und Fassaden blicken. Authentizität als Versprechen des Interviews“, *Kultur & Gespenster* 3 (2007), 131-149, hier 131ff.; Ruchatz 2001, 333ff.

<sup>308</sup> Ebd., 56.

<sup>309</sup> Vgl. ebd., 56f.

bedeutet dies, dass es sich um eine öffentliche Person bzw. deren Image handelt, dessen konstitutives Moment gerade in der Unmöglichkeit besteht, seine öffentlichen und privaten Aspekte klar voneinander zu unterscheiden. Strategien zur Bildung von Images zielen darauf ab, „Authentizität“ herzustellen, z.B. durch die Narration biographischer *stories*.

### **2.3 „Aktualisierung“ als Kategorie diskurstheoretisch inspirierter Rezeptionsgeschichtsschreibung**

Wie kann Geschichte geschrieben werden? Wie kommen unterschiedliche Zeitschichten im Handeln der Akteure zusammen bzw. wie werden sie historiographisch zusammengebracht, etwa, wenn in dieser Studie Kombinationen von gegenwärtigem Spiritualitätstopos und romantischer Musikästhetik im heutigen Musikdiskurs untersucht werden? Welche Rolle spielen sowohl nicht-wissenschaftliche als auch wissenschaftliche Akteure bei der Konstruktion von Geschichte? Für diese Studie wurde ein Geschichtsschreibungsansatz gewählt, der sich auf die folgende Formel bringen lässt: Es handelt sich um eine diskurstheoretisch inspirierte Rezeptionsgeschichte, in deren Rahmen „Aktualisierung“ die zentrale Kategorie darstellt. Dieser Ansatz wird im Folgenden erläutert.

#### *2.3.1 Rezeptionsgeschichte*

Das Konzept der Rezeptionsgeschichte kommt aus der Literaturwissenschaft. Dabei geht es um die „Verlagerung der Aufmerksamkeit im Prozess literar[ischer] Kommunikation vom Autor oder Text auf den Leser“.<sup>310</sup> Der Ausgangspunkt ist also ein rezeptionsästhetischer, nämlich die Einsicht, dass Literatur ein kommunikativer Prozess ist, an dem der Leser entscheidenden, gar „konstitutive[n]“ Anteil hat. Die Annahme eines abgeschlossenen, autonomen Werks mit „eigener Ontologie“ geriet dagegen in die Kritik,<sup>311</sup> wie bereits mit dem Verweis auf Barthes und das Konzept der Intertextualität anklang. Eine solche rezeptionsästhetische Perspektive liegt auch der Ansicht zugrunde, dass Mediennutzung und -aneignung ein wesentlicher Teil von Medienkommunikation ist, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben.

Rezeptionsästhetische und -geschichtliche Konzepte wurden sowohl im deutsch- als auch im englischsprachigen Bereich seit Ende der 1960er Jahre entwickelt. Als zentrale Figur im deutschsprachigen Bereich gilt Hans Robert Jauß mit der um ihn entstandenen „Konstanzer Schule“. Für seinen rezeptionsgeschichtlichen Ansatz nahm Jauß etwa Impulse von Hans-Georg Gadamer auf, der philosophische Ansätze auf die Literaturtheorie angewandt und darauf hingewiesen hatte, dass die Bedeutung von Literatur erst durch den Leser vollendet wird. Die

---

<sup>310</sup> Zapf, Hubert: Art. „Rezeptionsgeschichte“, in: Nünning 2008, 623-625; vgl. auch Jauß 1967, 25ff.

<sup>311</sup> Vgl. Antor 2008b, 620.



jeweilige Textinterpretation des Lesers hinge von seiner historischen Situation ab.<sup>312</sup> In *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) stellt Jauß unter Rückgriff auf eine Kategorie von Karl Mannheim sein Konzept eines historisch-ästhetischen „Erwartungshorizontes“ vor, womit eine historische Positioniertheit des Lesers gemeint ist, also ein spezifisches, bereits vorhandenes Referenzsystem, das dessen Rezeptionsprozess leitet. Da sich die jeweiligen Erwartungshorizonte im Laufe der Zeit wandeln, verändern sich auch die dem Werk zugeschriebenen Bedeutungen und Bewertungen.<sup>313</sup> Eine fixierte, „korrekte“ und endgültige, dem Werk inhärente Bedeutung anzunehmen, lässt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr halten.<sup>314</sup> Im Jahr 1987 fügte Jauß in einem Rückblick auf die Rezeptionsgeschichte anlässlich seiner Emeritierung zudem das oben bereits erwähnte Konzept der Inter- bzw. Transtextualität in die Rezeptionstheorie ein.<sup>315</sup>

Mit dem Verweis auf die Veränderung von „Erwartungshorizonten“ wird ein historischer Verlauf angezeigt. Dieser Verlauf lässt den Akt der individuellen Produktions- und Rezeptionsästhetik zur *Rezeptionsgeschichte* als historiographischer Kategorie werden. Jauß erläutert dieses Verständnis folgendermaßen, hier in Bezug auf Literaturgeschichte:

Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den selbst wieder produzierenden Schriftsteller und den reflektierenden Kritiker vollzieht.<sup>316</sup>

Das Anliegen von Rezeptionsgeschichte ist es also, diesen Verlauf der Transformation von Bedeutungszuschreibung als Folge der jeweiligen historisch unterschiedlich geprägten Rezeptionsakte zu untersuchen.

Jauß' Ansatz wurde auch in der Musik- und Religionswissenschaft fruchtbar gemacht. In Ersterer wurde sowohl die Rezeptionsgeschichte in die Musikgeschichtsschreibung eingeführt als auch die Rezeptionsästhetik aufgegriffen, indem der Blick nicht mehr nur auf das musikalische Werk, sondern auch auf dessen Rezipienten gelenkt wurde. Dahlhaus hatte sich im Kapitel „Probleme der Rezeptionsgeschichte“ seiner *Grundlagen der Musikgeschichte*<sup>317</sup> von 1977 noch skeptisch gegenüber dem damals neuen Ansatz der Rezeptionsgeschichte geäußert. Etwas über eine Dekade später bestand dagegen bereits ein ganzes Spektrum von musikwissenschaftlich-rezeptionsgeschichtlichen Ansätzen, wovon etwa der von dem Dahlhaus-Schüler Hermann Danuser und von Friedhelm Krummacher herausgegebene Sammelband *Rezeptionsästhetik und*

<sup>312</sup> Vgl. Antor 2008b, 619f.; Jauß 1967, 46ff.

<sup>313</sup> Vgl. Jauß 1967, 30ff.

<sup>314</sup> Vgl. ebd., 51; Antor 2008b, 619ff.; Barsch, Achim: Art. „Rezeptionsforschung, empirische“, in: Nünning 2008, 621-623.

<sup>315</sup> Vgl. Jauß 1987, 33.

<sup>316</sup> Jauß 1967, 30.

<sup>317</sup> Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte* [Musik-Taschen-Bücher 268], Köln 1997, Kapitel „Probleme der Rezeptionsgeschichte“, 237ff.

*Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*<sup>318</sup> zeugt. Auch Jauß steuerte Überlegungen dazu bei, die Rezeptionsgeschichte für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen.<sup>319</sup> Mit der Hinwendung der Musikwissenschaft zur Rezeptionstheorie wurde der Weg für Studien wie die vorliegende geebnet, die sich mit der *Musikdeutung* von Akteuren befasst.

In dieser Arbeit wird insbesondere Religionsgeschichte geschrieben, konkret Europäische und gegenwärtige Religionsgeschichte. Im Folgenden werden daher zwei religionswissenschaftliche Adaptionen der Rezeptionstheorie vorgestellt, an welche unmittelbar für die Entwicklung des eigenen methodologischen Ansatzes angeschlossen werden kann. Bei diesen zwei rezeptionsgeschichtlichen Studien handelt es sich um Stausbergs *Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit*<sup>320</sup> und Bernd Ottos *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*.<sup>321</sup> Stausberg bezog als einer der ersten Rezeptionsgeschichte systematisch in die Religionsgeschichtsschreibung allgemein und in das Konzept Europäische Religionsgeschichte im Besonderen ein. Religionsgeschichte sei in dieser Perspektive „eine Verkettung der von Anhängern bestimmter Religionen selbst in bestimmten geschichtlichen Situationen erbrachten produktiven Rezeptions- und Selektionsleistungen bestimmter Motive, Themen, Konzeptionen oder Texte“.<sup>322</sup> Dabei müsse auch der Historiker seine Ausgangslage berücksichtigen, welche von der Forschungsgeschichte bestimmt sei. Statt von „einer Selbstwirksamkeit und prädisponierten Bedeutung von (,heiligen‘) Texten und Konzeptionen“<sup>323</sup> auszugehen, soll der Religionshistoriker „kreative Deutungsprozesse, Interpretationsleistungen, Interpretengruppen und Institutionalisierungen von Texten, Themen und Konzeptionen“<sup>324</sup> in den Blick nehmen. Dabei sei sekundär, ob die Rezeptionen sich im wissenschaftlichen oder außerwissenschaftlichen Diskurs bewegen, denn der Unterschied zwischen diesen bestehe lediglich in bestimmten Regeln, spezifischen Intertextualitätsgeschichten oder Legitimationsstrategien.<sup>325</sup> Bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit Stausberg und Anschlussfähigkeit an seinen Entwurf einer rezeptionsgeschichtlichen Religionshistoriographie müssen in Bezug auf vorliegende Studie jedoch zwei Punkte modifi-

<sup>318</sup> Danuser, Hermann/ Krummacher, Friedhelm (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* [Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover], Laaber 1991.

<sup>319</sup> Jauß, Hans Robert: „Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae“, in: Danuser/ Krummacher 1991, 13-36.

<sup>320</sup> Stausberg, Michael: *Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit* [Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 42/1], Berlin/ New York 1998.

<sup>321</sup> Otto, Bernd: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit* [Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 57], Berlin/ New York 2011.

<sup>322</sup> Stausberg 1998, 2f.

<sup>323</sup> Ebd.

<sup>324</sup> Ebd.

<sup>325</sup> Vgl. ebd., 3f.

ziert bzw. ergänzt werden: Zum einen geht es in vorliegender Untersuchung nicht um „Anhänger bestimmter Religionen“, sondern um medial inszenierte und sich präsentierende Musiker, die sich am religiösen Diskurs beteiligen, ohne dass dabei ihre private Individualreligiosität von Interesse ist. Zum anderen handelt es sich bei dem zur Verfügung stehenden Quellenmaterial nicht um Text-zu-Text-Rezeptionen, sondern um diskursive Positionierungen im Rahmen von Medienpräsenz und musikökonomischen Interessen.

Letzteres Problem, dass hinsichtlich der Quellenlage nicht immer die Möglichkeit besteht, bestimmte Rezeptionsvorgänge von Text zu Text durch die Geschichte nachzuvollziehen, stellte sich auch B. Otto. Daher verband er in seiner genannten Studie Rezeptionsgeschichtsschreibung mit diskurstheoretischen Ansätzen. Otto stellt dabei ganz richtig fest, dass eine Rezeptionsgeschichte dort an ihre Grenzen gelangt, wo eine Text-zu-Text-Rezeption aufgrund größerer historischer Distanzen und fehlender Quellen nicht nachvollzogen werden kann. Zu ergänzen ist, dass dies auch für den Fall der Analyse verbreiteter Deutungen gilt, die sich überhaupt nicht auf bestimmte Texte zurückführen lassen, sondern über alle möglichen Kanäle (re)produziert werden und nur schwer zu greifen sind. Otto gibt außerdem zu bedenken, dass den jeweiligen Rezeptionen ohnehin bereits Diskurse zugrunde liegen, Akteure also immer vor dem Hintergrund ihrer diskursiven Verflochtenheit und Prägung rezipieren. Die Diskurstheorie ergänzt Rezeptionsgeschichtsschreibung um diese zentrale methodologische Reflexion. Für die diskurstheoretische Dimension seines Ansatzes orientiert sich Otto insbesondere an Foucaults *Archäologie des Wissens* (1973) und dessen Verständnis aller Aussagen und Texte als „Knoten“ eines diskursiven Netzes, welches jene miteinander verbinde.<sup>326</sup> Foucault gehe es im Zusammenhang damit zudem um eine Relativierung individuell-schöpferischer Kraft sowie um den Einbezug von Diskontinuität und Heterogenität als Elemente von Diskursgeschichte, so Ottos Rezeption.<sup>327</sup>

Wie sich zeigt, erweiterte Otto mit der Verknüpfung von Rezeptionsgeschichte und Diskurstheorie Erstere um wesentliche Aspekte und kreierte so einen methodologischen Ansatz, an den sich hier weitgehend anschließen lässt. Allerdings akzentuiert Otto zwei Punkte m.E. nicht stark genug: zum einen das Moment von Diskursen als „Praktiken“,<sup>328</sup> die Machtsysteme bzw. dominante Deutungsweisen etablieren und dabei auch politische und ökonomische Impli-

---

<sup>326</sup> Vgl. Otto, B. 2012, 15f.

<sup>327</sup> Vgl. ebd., 16.

<sup>328</sup> Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981, 193.

kationen haben, wenngleich er durchaus „polemische Ausgrenzungsdiskurse“ und „identifikatorische Aufwertungsdiskurse“ untersucht.<sup>329</sup> Zum anderen wird einer Kontinuitätsgeschichtsschreibung m.E. nicht konsequent genug widersprochen, wenngleich es auch Otto nicht um Ideen- oder Begriffsgeschichtsschreibung und somit um ontologische Kontinuitäten geht. Dennoch scheint seine Studie unterschwellig von einer auf Kontinuität hin gedachten Geschichtsschreibung beeinflusst zu sein.

### 2.3.2 „Aktualisierung“ in Rezeptionsästhetik und Diskursanalyse

Diese zwei Punkte, die Auffassung von Rezeption als aktiver, produktiver und interessen geleiteter Handlung sowie die konsequente Absage an Kontinuitätsgeschichtsschreibung, bilden die entscheidenden Momente des methodologischen Ansatzes vorliegender Studie. Für diesen Ansatz wird die Kategorie „Aktualisierung“ eingeführt. Mit dieser soll zum einen der Aspekt von gesellschaftlichem, politischem oder ökonomischem Interesse an der Rezeption, Transformation und (Re-)Produktion bestimmter diskursiver Motive zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext stärker markiert werden. Dies ist sowohl auf die Musiker und Journalisten als auch auf die Rezipienten klassischer Musik und entsprechender medialer Künstlerinszenierungen bezogen. Zum anderen soll statt einer Kontinuitäts- eine Aktualisierungsgeschichte geschrieben werden, bei der das Problem „mangelnder“ Quellen nicht gelöst wird, indem „Diskurs“ als Lückenfüller verwendet wird. Vielmehr soll in Rückgriff auf diskurstheoretische Reflexionen über historische Diskontinuität und Abbruch bereits das Ideal einer lückenlosen Quellenlage dekonstruiert werden, suggeriert es doch eine vermeintliche historische Kontinuität, die aus diskurstheoretischer Sicht jedoch eine Fiktion darstellt.

„Aktualisierung“ ist ein Konzept der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik und wurde von dort aus zu einer Kategorie diverser Diskurstheorien und -analysen. Im literaturwissenschaftlichen Sinne wird von der Aktualisierung oder Konkretisation eines Textes durch den Leser gesprochen (z.B. bei Jauß, Roman Ingarden und Wolfgang Iser). Dabei geht es abermals um den produktiven Aspekt des Lesens, der den Text erst vervollständige bzw. dessen Bedeutung konstituiert: „Die Bedeutung des Textes entsteht also erst richtig durch die A[ktualisierung].“<sup>330</sup> Iser brachte in diesem Zusammenhang die Rede von der „Appellstruktur“ des Textes in die Theoriebildung ein. Der Leser „beantworte“ diesen Appell mit seiner individuellen Aktualisierung bzw. Konkretisation. Iserns Ansatz und das rezeptionsästhetische Aktualisierungskonzept allgemein werden im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorien* folgendermaßen gewürdigt:

<sup>329</sup> Vgl. Otto, B. 2012, 19.

<sup>330</sup> Antor, Heinz: Art. „Aktualisierung“, in: Nünning 2008a, 11f., hier 11.

Gegen den Bedeutungsplatonismus traditioneller Interpretationen und ihrer darstellungsästhetischen Prämissen lenkt die A[ktualisierung] die Aufmerksamkeit auf den offenen, in der Interaktion von Text- und Aktstruktur generierten Sinnhorizont der Texte und auf den im Ereignischarakter des Lesevorgangs erst konkretisierten „Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten“.<sup>331</sup>

Auf die verschiedenen Möglichkeiten der Aktualisierung oder Konkretisation bzw. auf den „Widerstreit“ um diese, wenn „heterogene Diskursarten“ aufeinanderträfen, weist auch Jean-F. Lyotard in seiner Diskussion der Postmoderne in *Le différend* (1983) hin.<sup>332</sup> Hier wird „Aktualisierung“ bereits diskurstheoretisch gewendet.

Für die vorliegende Studie ist jedoch nicht nur der einzelne Aktualisierungsvorgang relevant, sondern insbesondere Aktualisierung als Geschichtsschreibungskategorie. Hierfür lässt sich etwa an Reiner Kellers wissenssoziologische Diskursanalyse<sup>333</sup> anknüpfen: Dort spielt „Aktualisierung“ eine Rolle für die Beantwortung der Frage, wie das einzelne „Diskursereignis“ mit dem „Gesamtdiskurs“ zusammenhängt. Keller verweist hier auf Anthony Giddens‘ Konzept der „Dualität von Struktur“: Der Zusammenhang zwischen dem singulären diskursiven Ereignis und dem gesamten Diskurs könne „als Aktualisierung, Reproduktion oder Transformation einer Diskursstruktur, die nur in dieser Aktualisierung existiert, aber gleichwohl die Diskurspraxis sozialer Akteure instruiert“,<sup>334</sup> formuliert werden. Diese Diskursstruktur sei einerseits „Ergebnis vergangener Prozesse der ‚Strukturbildung‘ [hier bezieht Keller sich auf Pierre Bourdieu; LL]“, gleichzeitig wirke sie „strukturierend – aber nicht determinierend – auf die Spielräume zukünftiger diskursiver Ereignisse“.<sup>335</sup>

Diskursive Aktualisierung produziert also Geschichte. Geschichte „passiert“ nicht einfach aus sich heraus, sondern wird diskursiv hergestellt. Die Untersuchung der Aktualisierung von Diskursen ist dementsprechend gleichzeitig die Untersuchung der Herstellung von Geschichte: Akteure nehmen Bezug auf diskursiv Verfügbares und stellen dieses durch Aktualisierung abermals zur Verfügung. So kann historiographisch ein Verlauf von Diskursen rekonstruiert werden. Diese Rekonstruktion hat Aktualisierungsprozesse zum Gegenstand, die Hybridität, Transformation, Widerläufigkeit oder Abbruch beinhalten können,<sup>336</sup> nicht jedoch vermeintliche historische Kontinuität. In Bezug auf den Gegenstand dieser Studie bedeutet dies, Aktualisierungen etwa romantischer Musikästhetik im gegenwärtigen Musikdiskurs der medial

---

<sup>331</sup> Winkgens, Meinhard: Art. „Appellfunktion/-struktur“, in: Nünning 2008, 26f., hier 26.

<sup>332</sup> Beide Zitate: Antor 2008a, 12.

<sup>333</sup> Vgl. dazu ausführlich Keller, Reiner: *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden 2008 [2005]; oder – in Kurzform – Keller, Reiner: „Diskurs/ Diskurstheorien“, in: Rainer Schützeichel (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung* [Erfahrung – Wissen – Imagination. Schriften zur Wissenssoziologie 15], Konstanz 2007, 199-213, hier 209.

<sup>334</sup> Keller, R. 2007, 209.

<sup>335</sup> Ebd.

<sup>336</sup> Vgl. z.B. Bergunder 2012, 38f., 43ff., in Bezug auf Laclau und Foucault; Bergunder 2008, 7f., in Bezug auf Antoine Faivre.

inszenierten Klassikszene nicht als Resultat einer potentiell rekonstruierbaren Text-zu-Text-Geschichte seit 1800 zu präsentieren, bei der ohnehin nur eine kleine, überwiegend männliche Bildungselite „zu Wort“ käme. Vielmehr ist die Präsenz romantischer Motive im heutigen Diskurs ein Indiz dafür, dass romantische Musikästhetik offenbar so populär und bestimmten Interessen dienlich ist, dass sie auch heute immer wieder popularisiert und im allgemeinen Diskurs aktiv verfügbar gehalten wird. Dasselbe gilt für den Spiritualitätstopos. So können Künstler wie Stadtfeld für ihre öffentliche Inszenierung auf diskursiv verfügbare Motive zurückgreifen, ohne dabei zwangsläufig *wissen* zu müssen, dass es sich um aktualisierte Elemente romantischer Musikästhetik oder des Spiritualitätstopos handelt.

Aktualisierungsgeschichte zu schreiben, bedeutet auch, sich bewusst zu machen, dass Aktualisierungen, etwa von Elementen romantischer Musikästhetik oder des Spiritualitätstopos im heutigen Musikdiskurs, nur festgestellt werden können, wenn sie z.B. in dieser Studie zunächst selbst aktualisiert werden.<sup>337</sup> Das bedeutet jedoch nicht, dass die Beobachtung der Popularität von Romantik- und Spiritualitätsdiskurs lediglich eine willkürliche, individuelle Fiktion der Verfasserin ist. Vielmehr korrespondiert auch diese individuelle Konkretisierung mit allgemeinen diskursiven Konventionen.<sup>338</sup>

## 2.4 Material und Auswertung

### 2.4.1 *Quellenkorpus*

#### 2.4.1.1 Medienquellen

Den Hauptpfeiler des Materialkorpus stellen Medienquellen dar, in denen Musikinterpreten oder andere Akteure des klassischen Musikbetriebs sich musikalisch religiös präsentieren. Über die Zeitungslektüre auf religiöse Musikdeutung bei Interpreten aufmerksam geworden, bot sich insbesondere die Recherche in der Mediendatenbank *Lexis* (früher: *Lexis Nexis*) an, die fast alle deutschsprachigen Zeitungen enthält. Zusätzlich wurde im dort nicht enthaltenen Archiv der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* recherchiert. Aus den Ergebnissen systematischer Suchen in diesen beiden Ressourcen nach in den Zeitungen vorgefundenen Chiffren („Musik“, „Spiritualität“, „Religion“, „Magie“, „Zauber“, „unendlich“, „Geheimnis“ oder „Kosmos“) ergaben sich weitere Kombinationen und so schließlich ein ganzes Spektrum von Motiven religiöser Musikdeutung. Insgesamt tauchten jedoch vor allem Chiffren auf, die sich den Diskursen über Spiritualität und romantische Musikästhetik zuordnen lassen. Hinsichtlich des sich aus den Recher-

---

<sup>337</sup> Zur diskursiven Involviertheit von Wissenschaftlern siehe Bergunder 2008 und 2012; Murphy 2000, 396; Stausberg 1998, 2f.; Otto, B. 2012, 13.

<sup>338</sup> Vgl. Antor 2008b, 621.

chen in *Lexis* und im Archiv der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ergebenden Korpus öffentlich zugänglicher Materialien wird hier reflektiert, dass die Mitarbeiter von *Lexis* und des Archivs der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* bestimmte Verschlagwortungen konstruieren, die „Religion“ oder „Spiritualität“ in Verbindung mit „Musik“ und den weiteren genannten Chiffren bringen. Dies verweist bereits auf spezifische diskursive Konventionen, „Religion“ zu konstruieren, nämlich letztlich mittels des Kriteriums von Transzendenz.<sup>339</sup> Zusätzlich zu den Recherchen in *Lexis* und im Archiv der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wurden über vier Jahre hinweg Internetpräsenzen besonders interessanter Interpreten (wie Stadtfeld), Konzertprogramme, CD-Booklets, Radio- und Filmbeiträge und zahlreiche andere Quellen „grauer Literatur“ auf religiöse Musikdeutung hin untersucht.

Auch wenn es sich bei all diesen Quellen um öffentliche handelt, die entsprechend dazu geeignet sind, etwas über einen öffentlichen Diskurs inklusive der Ästhetiken von Musikerszenierung zu erfahren, liegen dem Zustandekommen der jeweiligen Quellen doch unterschiedliche Interessen zugrunde: Werbefilme einer Plattenfirma zielen auf etwas anderes ab als journalistische Porträts über Musiker, die durchaus auch kritisch sein können. Diese Positionierungen im Einzelnen herauszuarbeiten unter der grundsätzlichen Fragestellung, wie dabei religiöse Musikdeutung zum Einsatz kommt, ist eine der Aufgaben dieser Arbeit. In Bezug auf die Zeitungs- und Zeitschriftenartikel muss ferner berücksichtigt werden, dass mit diesen unterschiedliche Leserschaften angesprochen werden sollen – regionale Blätter beispielsweise haben eine andere Reichweite als überregionale. Anders als erwartet, scheinen sich Musikfachzeitschriften wie z.B. die *Neue Musik Zeitung* in ihrem Anspruch jedoch nicht grundsätzlich vom Feuilleton der großen Tages- und Wochenzeitungen wie z.B. der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* oder der *ZEIT* zu unterscheiden. Zum Teil sind die Autoren dieselben: Der Musikkritiker und Mitherausgeber der *Neuen Musikzeitung* Gerhard Rohde etwa schreibt für die *Neue Musikzeitung*,<sup>340</sup> für *Oper und Tanz*,<sup>341</sup> die *Opernwelt*<sup>342</sup> oder die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*;<sup>343</sup> in Letzterer wird wiederum über ihn geschrieben, z.B. anlässlich seines 80. Geburtstags.<sup>344</sup> Ebenso

<sup>339</sup> Dieser Befund korrespondiert mit der Beobachtung Bergunders, dass ein solches Religionsverständnis offenbar in westlichen Gefilden so selbstverständlich ist, dass es sogar dann implizit im (religions-)wissenschaftlichen Diskurs vorherrscht, wenn es gar nicht darum geht, selbst explizit zu definieren, was Religion sei, sondern lediglich das Alltagssprachliche Religionsverständnis zu charakterisieren. Vgl. Bergunder 2012, 21.

<sup>340</sup> Vgl. o.A.: „Die nmz-Redaktion hat gewählt – Musikkritiker des Jahres 2008 ist: Gerhard Rohde“, *Neue Musikzeitung* 1.1.2009, <http://www.nmz.de/online/die-nmz-redaktion-hat-gewaeHLT-musikkritiker-des-jahres-2008-ist-gerhard-rohde> (27.11.13).

<sup>341</sup> Vgl. Rohde, Gerhard: „Die alten Tragödien. Opernaufführungen der Salzburger Festspiele“, *Oper & Tanz* 4 (2000), <http://www.operundtanz.de/archiv/2000/04/bericht-salzburg.shtml> (27.11.13).

<sup>342</sup> Vgl. z.B. Rohde, Gerhard: „Im Focus. Mythos modern“, *Opernwelt* 6 (2008), 24.

<sup>343</sup> Vgl. Rohde, Gerhard: „Lorin Maazel wird achtzig. Er stieg nach oben und blieb dort“, *Frankfurter Allgemeine* 5.3.2010, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/lorin-maazel-wird-achtzig-er-stieg-nach-oben-und-blieb-dort-1937778.html> (27.11.13).

<sup>344</sup> Vgl. o.A.: „Gerhard Rohde 80“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9.9.2011, 4.

verfasst etwa der Musikwissenschaftler Rainer Nonnenmann Texte sowohl für die *Neue Musikzeitung*<sup>345</sup> als auch für die *Frankfurter Rundschau*.<sup>346</sup> Zudem werden häufig dieselben Artikel der Nachrichtenagenturen, z.B. der *Deutschen Presse-Agentur (dpa)* von den jeweiligen Medien verwendet. Nicht wenige Magazine, die sich als Musikfachzeitschrift ausgeben, sind zudem Werbeblätter der Plattenindustrie, z.B. *Klassikakzente*, das Informationen der *Deutschen Grammophon, Decca, Mercury Classics* und den *ECM New Series* aufbereitet.<sup>347</sup>

#### 2.4.1.2 Interviews

Zur Vertiefung besonders relevanter Aspekte der medienanalytischen Ergebnisse wurden von der Verfasserin zudem gezielte Interviews mit Musikern geführt. Hierbei ging es nicht darum, etwas über die „tatsächliche“ individualreligiöse Sicht der Künstler auf Musik zu erfahren. Vielmehr sollten Aspekte vertieft werden, die in den Medienquellen auftauchen. Dies betraf neben den Facetten der jeweiligen religiösen Musikdeutung etwa die Lehrer-Schüler-Beziehung. Die jeweilige Selbstpräsentation im Interview wurde dann mit derjenigen in den Medienquellen in Bezug gesetzt. Drei Interviews stellten sich als für diese Studie besonders ertragreich heraus, zwei Gespräche mit Absolventen der *Juilliard School for Dance, Drama, and Music* in New York<sup>348</sup> und ein Gespräch mit Stadtfelds Lehrer, dem Klavierpädagogen Lev Natochenny von der *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* in Frankfurt am Main.

Die methodische Orientierung für die Durchführung der Interviews erfolgte an gängigen Verfahren, wie sie etwa im entsprechenden Lehrbuch von Jochen Gläser und Grit Laudel<sup>349</sup> angeleitet werden. Dabei ist insbesondere zu beachten, offene und keine Suggestivfragen zu stellen, um möglichst nicht bereits durch die Gesprächsführung Antworten hervorzurufen, die entweder kaum aussagekräftig sind, weil sie die Fragen lediglich bejahen oder verneinen, oder die im Sinne sozialer Erwünschtheit möglicherweise lediglich die Suggestion des Interviewers reproduzieren. Gleichzeitig spielt die eigene Beteiligung am Ergebnis selbstverständlich eine Rolle, was reflektiert, offengelegt und in die Ergebnisse einbezogen werden muss. Zur Vorbereitung wurden Interviewleitfäden erstellt. Die Gespräche wurden allesamt mit einem Audiogerät aufgenommen. Schließlich wurden die relevanten Stellen transkribiert, die notwendigen

---

<sup>345</sup> Vgl. o.A.: „Rainer Nonnenmann | nmz – neue musikzeitung“, *Neue Musikzeitung*, <http://www.nmz.de/autoren/rainer-nonnenmann> (31.7.2015).

<sup>346</sup> Vgl. Nonnenmann, Rainer: „Unverständnis auf allen Seiten“, *Frankfurter Rundschau* 2.9.2009, <http://www.fr-online.de/musik/musiktheater-unverstaendnis-auf-allen-seiten,1473348,2887034.html> (27.11.13).

<sup>347</sup> Vgl. Universal Music GmbH: *Klassische Musik von A-Z | Klassik bei KlassikAkzente*, Berlin, <http://www.klassikakzente.de/home> (13.5.2014).

<sup>348</sup> In vorliegender Arbeit steht zwar die Klassikszene in Deutschland bzw. deren mediale Inszenierung im Zentrum. Da diese jedoch in starkem Maße von internationalen Interpreten geprägt ist, führte die Datenerhebung auch in die USA.

<sup>349</sup> Vgl. Gläser, Jochen/ Laudel, Grit: Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen, Wiesbaden 2006 [2004].



Autorisierungen für diese eingeholt und erforderliche Anonymisierungen vorgenommen. Im weiteren Verlauf des Arbeitsprozesses wurden die Interviewtranskripte nach dem Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse analysiert, das auch auf die Medienquellen angewendet wurde (siehe 2.4.3).<sup>350</sup>

#### 2.4.1.3 Zitatsammlungen

Aufschlussreich für die Studie waren ferner Bände mit Aussagen von Musikern, in denen u.a. religiöse Musikdeutungen zum Ausdruck kommen. Dabei handelt es sich überwiegend um journalistisch-publizistische und für den allgemeinen Buchmarkt bestimmte Formate, die nicht selten eine eigene musikalisch-religiöse Ausrichtung erkennen lassen. Außerdem lässt sich an ihnen ein Markt erkennen, der das Interesse des Publikums an Interpreten und Komponisten schürt und diesem gleichzeitig entgegenkommt, insbesondere an den Privatpersonen der Musiker. Musiker zu personalisieren, sie dem Publikum als „authentische“ Privatpersonen nahe zu bringen, ist immerhin eine der Strategien des Klassikbetriebs, das Publikum zu halten.<sup>351</sup>

Für diese Studie besonders brauchbar ist das 2009 publizierte „Musik-Geschenkbuch“ *Ein Hauch der Gottheit ist Musik*,<sup>352</sup> in welchem der Herausgeber, der Musikwissenschaftler, katholische Theologe und Kirchenmusiker Meinrad Walter, musikalisch-religiöse „Gedanken großer Musiker“ (von Daniel Barenboim über Yehudi Menuhin bis hin zu Igor Strawinsky) aus Originalbeiträgen zusammenstellte. Hier geht es ebenfalls um als „authentisch“ präsentierte Äußerungen von Musikern und Komponisten über Musik. Ein weiteres, hier verwendetes „Musik-Geschenkbuch“ von Walter beschäftigt sich mit dem populären Thema *Die ganze Welt bewundert Bach*.<sup>353</sup> Die Tatsache, dass Walter bzw. seine Verlage (Patmos und Carus) davon ausgehen, dass sich solcherlei Geschenkbücher verkaufen lassen, kann als weiteres Indiz für die Resonanz gelten, auf welche religiöse Musikdeutung und in besonderer Weise der Komponist Bach unter den Rezipienten solcher Bücher stößt.

#### 2.4.1.4 Historische Quellen

Für die Auseinandersetzung mit der romantischen Musikästhetik wurden außerdem Ausschnitte aus relevanten historischen Quellen analysiert. Dabei handelt es sich um musikästhetische

---

<sup>350</sup> Vgl. ebd., insbesondere 9ff., 36ff., 45ff., 60ff., 88ff., 91ff., 107ff., 116ff., 138ff., 149ff., 167ff., 186ff.; sowie Laack 2011, 68.

<sup>351</sup> Für die Strategie, öffentliche Musikerfiguren zu nahbaren Menschen zu machen, wird der Buchhandel offensichtlich als besonders geeignet eingeschätzt. So hat insbesondere der Henschel-Verlag zahlreiche Musiker-Biographien herausgeben, die z.B. in den Shops der Konzert- und Opernhäuser verkauft werden. Die Popularität des Buchmarkts und seine Distributionsfunktion etwa für „neureligiöse“ Ideen hat auch Bochsinger in seiner „New Age“-Studie thematisiert. Vgl. Bochsinger 1995, 138ff.

<sup>352</sup> Walter, Meinrad (Hg.): *Ein Hauch der Gottheit ist Musik. Gedanken großer Musiker*, Ostfildern <sup>2</sup>2011 [2009].

<sup>353</sup> Walter, Meinrad (Hg.): *Die ganze Welt bewundert Bach. Von Kennern für Liebhaber*, Ostfildern 2010.

Schriften von Herder, Jean Paul, Wackenroder, Tieck und Hoffmann sowie um in diesem Zusammenhang relevante religionshistorische Texte von Schleiermacher und Novalis. Diese historischen Quellen lassen sich selbstverständlich ebenfalls als Medienquellen verstehen. Sie werden hier zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit jedoch separat genannt.

#### 2.4.2 Forschungsfragen

In der Einleitung wurde bereits die grundsätzliche Fragestellung dieser Studie vorgestellt. Diese lässt sich in weitere detaillierte Fragen aufschlüsseln, welche die Analyse des Materials im Einzelnen leiten. Diese Forschungsfragen zielen dabei sowohl auf inhaltliche als auch inszenierungsästhetische Kriterien ab:

- Welche Chiffren und Interpretationsmuster aus dem gegenwärtigen Spiritualitätsdiskurs lassen sich bei den Interpreten und diese inszenierenden Medienakteuren feststellen? Welche weiteren Konzepte des allgemeinen religiösen Diskurses werden besonders häufig aufgegriffen?
- Welche Aspekte von Europäischer Religionsgeschichte, insbesondere von romantischer Musikästhetik werden selektiert, aktualisiert und transformiert? Gibt es (implizite) Präferenzen für bestimmte musikästhetische, religiöse oder musikalisch-religiöse Positionen? Wie wird „Romantik“ verhandelt?
- Wie werden die Elemente des religiösen und romantischen Diskurses auf Musik hin interpretiert, arrangiert, u.U. auch neu synthetisiert? Und andersherum: Welche Musikverständnisse liegen zugrunde und wie werden diese in Verbindung gesetzt zu „Religion“, „Spiritualität“ und anderen Elementen des religiösen Diskurses? Welche traditionellen oder neuen Synthesen von Musik- und Religionskonzepten erscheinen hier möglicherweise (wieder)?
- Welche Art von Musik in Bezug auf Stil, Gattung, Komponist oder „Epoche“ wird als „religiös“, „spirituell“ oder ein entsprechendes Erleben auslösend qualifiziert? Zeichnen sich diesbezüglich auffällige Muster ab?
- Kommt Musik im Kanon der Künste eine besondere Stellung in Bezug auf ihr „religiöses“ oder „spirituelles“ Potential zu?
- In welchen medialen Settings findet die öffentliche Kommunikation und Positionierung der Interpreten vorwiegend statt? Welche Rolle spielen die Medien bei der Konstruktion öffentlicher Künstlerfiguren und der Popularisierung „musikalisch religiöser“ Zugänge? Welche Vorgaben und Rahmungen bestimmter Deutungsweisen von Musik und Religion oder Spiritualität werden von Medienakteuren, insbesondere seitens Interviewern, an die Künstlerfiguren herangetragen oder durch den Einsatz bestimmter filmästhetischer Mittel nahegelegt?

- In welchem Zusammenhang steht die öffentlich-mediale religiöse Musikdeutung eventuell mit aktuellen Debatten und Entwicklungen innerhalb des Klassikbetriebs?
- Welche Rolle spielt die Musikausbildung, insbesondere der Lehrer, gegebenenfalls für die Art der religiösen Musikdeutung, wie sie sich in der medialen Inszenierung bestimmter Interpreten klassischer Musik abzeichnet?

### 2.4.3 Auswertungsmethodik

Zur Auswertung des Quellenkorpus wurde, wie bereits erwähnt, das Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse gewählt, ergänzt um Aspekte der Untersuchung von Medien- und Filmästhetik. Dieses erschien sinnvoll, um das Spektrum musikalisch-religiöser Deutungen, die jeweiligen semantischen und diskursiven Zusammenhänge sowie die dort zum Tragen kommenden Positionierungs- und Inszenierungsweisen herausarbeiten zu können. Dabei wurde stets je ein Artikel, ein Interview, eine Homepage oder ein Video im Gesamten auf all diese Aspekte und Zusammenhänge hin analysiert. Die qualitative Inhaltsanalyse ist gerade auch ein „konstitutives Element der Medien- und Kommunikationsforschung“.<sup>354</sup> Ein quantitatives Vorgehen schied angesichts dieses Erkenntnisinteresses als Methode aus.

Für ein qualitatives Vorgehen sind vor allem die oben aufgeschlüsselten Forschungsfragen zentral, unter denen das Material betrachtet wird, um bestimmte qualitative Aspekte zu erkennen. Zur Orientierung für das qualitative Verfahren dienten einschlägige Lehrbücher zu qualitativer Sozialforschung, insbesondere von Philipp Mayring,<sup>355</sup> Uwe Flick,<sup>356</sup> Jürgen Bortz und Nicola Döring,<sup>357</sup> Arnulf Deppermann und Gabriele Lucius-Hoene<sup>358</sup> sowie der bereits erwähnten Gläser und Laudel. Des Weiteren wurde zunächst die notwendige Quellenkunde betrieben, um dann das Material nach den sich aus den Forschungsfragen ergebenden inhaltlichen Kategorien anzuordnen. Dabei mussten die Kategorien im Verlauf der Analyse fortwährend angepasst und die Materialien weiteren Analysedurchläufen in Folge der sich differenzierenden und erweiternden Perspektive unterzogen werden. Diese Offenheit des qualitativen Forschungs- und Auswertungsprozesses als Wechselspiel von Induktion und Deduktion stellte ein weiteres Argument für das qualitative Verfahren dar.<sup>359</sup>

---

<sup>354</sup> Wegener, Claudia: „Inhaltsanalyse“, in: dies./ Lothar Mikos (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch* [UTB 8314: Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik, Psychologie, Soziologie], Konstanz 2005, 200-208, hier 200.

<sup>355</sup> Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, Weinheim/ Basel 2007.

<sup>356</sup> Flick, Uwe: *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften* [Rowohlt's Enzyklopädie], Hamburg 1995.

<sup>357</sup> Bortz, Jürgen/ Döring, Nicola: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, Heidelberg 2005, 295ff.

<sup>358</sup> Vgl. Deppermann, Arnulf/ Lucius-Hoene, Gabriele: *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*, Wiesbaden 2004.

<sup>359</sup> Vgl. dazu auch Laack 2011, 57, 72ff.

Insbesondere relevant im Sinne des methodologischen Ansatzes, die jeweiligen Positionierungen als Diskursaktualisierungen zu verstehen, wobei Inszenierungsinteressen eine zentrale Rolle spielen, ist die Positionierungsanalyse, wie sie Deppermann und Lucius-Hoene entwickelten.<sup>360</sup> Mithilfe dieser rücken sowohl Thematisierungen als auch – als ebenso aktiv verstandene – De-Thematisierungen in den diskursiven Positionierungen von Akteuren in den Blick. So wird umso deutlicher, welche Aspekte besonders populär und dominant sind, welche marginalisiert werden oder gar keine Rolle spielen und welche möglicherweise als Negativfolie fungieren.

In Hinblick auf die Auswertung der Medienquellen bzw. „Medientexte“ ist zudem gewinnbringend, auf das *framing* (engl. Rahmung) bestimmter Inszenierungssituationen seitens der jeweiligen Medienakteure zu achten: Hier spielt etwa eine Rolle, welche Themen gesetzt werden, sowohl in Artikeln, z.B. in Porträts bestimmter Musiker oder Konzertkritiken, als auch in Interviews mit bestimmten Interpreten. Denn dieses *agenda setting* setzt den inhaltlichen bzw. diskursiven Rahmen, innerhalb dessen der Interviewte sich äußern und wozu er sich verhalten muss, z.B. zu Fragen, in denen suggeriert wird, Musik habe eine spirituelle Dimension. Das *framing*-Konzept wurde aus der Anthropologie – Erving Goffman wird zugeschrieben, den Terminus geprägt zu haben<sup>361</sup> – in die Medienwissenschaft für die Untersuchung der Aktivitäten von Journalisten übernommen. Dabei ist eine umstrittene Frage, ob Journalisten bewusst oder unbewusst *framen* und ob es überhaupt möglich sei, nicht zu *framen*, wenn sie Ereignisse wahrnehmen, repräsentieren und kommunizieren. Gleichzeitig wird durchaus sehr bewusst oder auch „ideologisch“ ausgewählt, was präsentiert wird und wie dies geschieht. Diese Selektions-, Betonungs-, und Präsentationsprinzipien, die auf implizite Annahmen darüber schließen lassen, was existiere, was passiere, was wichtig sei (so versteht Todd Gitlin *frames*),<sup>362</sup> betreffen einen zentralen Aspekt der qualitativen Quellenauswertung auch in dieser Studie.

Zwar besteht das Korpus überwiegend aus schriftlichen Medienquellen, jedoch wurden auch einige Audio- und Videoquellen berücksichtigt. In Bezug auf Letztere ist im Anschluss an das Vorhergesagte relevant, das Zusammenspiel von Sprache und dem Einsatz von Bild- und Tonästhetik zu analysieren. Manchmal lässt sich erst daraus die jeweilige diskursive Positionierung bzw. Inszenierung samt *framing* erschließen, auch wenn es natürlich nicht möglich

---

<sup>360</sup> Vgl. dazu Deppermann/ Lucius-Hoene 2004, Kapitel „Die Mikrostruktur von Textausschnitten: Basisstrategien und Positionierungsanalyse“, 177-212.

<sup>361</sup> Vgl. Hartley 2011, 115f. Vgl. zur Journalismus- bzw. Medienproduktionsforschung auch Kübler, Hans-Dieter: „Medienproduktionsforschung“, in: Mikos/ Wegener 2005, 181-192.

<sup>362</sup> Vgl. Hartley 2011, 115.

ist, eine bestimmte oder endgültige Bedeutung festzulegen.<sup>363</sup> Hier spielen insbesondere „visuelle Daten“, aber auch auditive Aspekte eine Rolle, „mit denen die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt werden soll“ und die wiederum in bestimmte Formen von „Narration und Dramaturgie“ eingebunden sind, worauf Lothar Mikos in seiner Anleitung zur Medienanalyse aufmerksam macht.<sup>364</sup> Diese visuellen und auditiven Elemente stellen dabei keinesfalls lediglich eine „Illustration“ des Verbalen dar, sondern: „Als Elemente der Repräsentationsordnung der Gesellschaft korrespondieren Fotos, Filme und Fernsehsendungen mit gesellschaftlichen Strukturen.“<sup>365</sup> Dies entspricht dem in der Einleitung zum Ausdruck gebrachten Verständnis von „Diskurs“ als nicht nur sprachlichem, sondern auch nonverbalem Phänomen, da angenommen wird, dass die gesamte soziale Realität diskursiv konstituiert ist.

---

<sup>363</sup> Vgl. dazu konkret in Bezug auf visuelle Medientexte: Mikos, Lothar: „Film-, Fernseh- und Fotoanalyse“, in: ders./ Wegener 2005, 458-465, hier 458.

<sup>364</sup> Vgl. ebd., 458f.; Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*, Wien/ Köln/ Weimar 2005.

<sup>365</sup> Mikos 2005, 459.

## II (Wissenschafts-)historischer Teil

---

Nach der Einführung in Thema und Forschungsdesign der vorliegenden Studie geht es in den folgenden zwei Kapiteln um „Spiritualität“ als einem zentralen Topos des gegenwartsreligiösen Diskurses und um romantische Musikästhetik als Aspekt Europäischer Religionsgeschichte. In beiden Kapiteln spielt das Phänomen bzw. die Programmatik von Sinnstiftung für den (musikalisch-)religiösen Diskurs eine Rolle. Dabei wird auch die diskursive Wechselwirkung von wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Akteuren herausgestellt. Als Klammer für die beiden Kapitel dieses (wissenschafts-)historischen Teils und für den empirischen Teil dient der in Kapitel 2 entwickelte methodologische Ansatz, Geschichte als Resultat von Aktualisierungshandlungen der jeweiligen Akteure zu betrachten – ob dies die Zeit um 1800 oder die Gegenwart betrifft.

### 3 „Spiritualität“ – ein zentraler Topos von Gegenwartsreligiosität und ihrer Erforschung

„Spiritualität“ wird in der Forschung und darüber hinaus immer wieder als „Modewort“,<sup>366</sup> „Leitbegriff“<sup>367</sup> und „Megatrend“,<sup>368</sup> sogar „mehr als ein Megatrend“<sup>369</sup> bezeichnet und ihr wird bescheinigt, „Hochkonjunktur“<sup>370</sup> zu haben. Laut Bochinger und Knoblauch wurde der gegenwärtige Spiritualitätstopos im nordamerikanisch-anglophonen Diskurs seit den 1960er Jahren popularisiert, wo er in der „Counterculture“ aufgekommen und in den 1980er Jahren zu einem Kernelement des „New Age“ avanciert sei. „Spiritualität“ in diesem Sinne sei ab den 1970er Jahren auch in Europa bzw. im deutschsprachigen Raum anzutreffen und habe seitdem kontinuierlich an Präsenz und Popularität zugenommen.<sup>371</sup> Viele Religionswissenschaftler stellen eine zentrale Bedeutung von Spiritualität im religiösen Feld, sowohl außerhalb als auch innerhalb von institutionalisierter Religion,<sup>372</sup> sowie in anderen gesellschaftlichen und kulturellen

---

<sup>366</sup> Bochinger 2000, 360.

<sup>367</sup> Knoblauch 2005, 123.

<sup>368</sup> Vgl. Horx, Matthias: „Die Macht der Megatrends. Wie Globalisierung, Individualisierung und Alterung unsere Welt verändern werden“, Zukunftsinstitut Horx GmbH 2007, verfügbar unter: Entega GmbH & Co. KG: *Megatrends – megatrends\_horx.pdf*, Darmstadt 16.5.2013, 1-10, hier 7, [https://www.entega.de/fileadmin/downloads/industriekunden/megatrends\\_horx.pdf](https://www.entega.de/fileadmin/downloads/industriekunden/megatrends_horx.pdf) (23.5.2014).

<sup>369</sup> Zulehner, Paul M. (Hg.): *Spiritualität – mehr als ein Megatrend*, Ostfildern 2004. Zulehner will damit zum Ausdruck bringen, dass es sich bei Spiritualität nicht um eine vorübergehende Mode, sondern eine tiefgreifende und anhaltende religiöse Sozialform handelt. So auch Ebertz 2005, 193.

<sup>370</sup> Vgl. Ebertz 2005, 193ff.

<sup>371</sup> Vgl. Bochinger 1995, 377ff.; Bochinger 2000, 360; Knoblauch 2009, 121; Knoblauch 2010, 149ff.

<sup>372</sup> Vgl. Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochinger 2005; Bochinger/ Engelbrecht/ Gebhardt 2009.

Feldern fest.<sup>373</sup> Knoblauch bringt, in Rückgriff auf sein Konzept der „populären Religion“, dieses Phänomen daher auf die Formel „populäre Spiritualität“:<sup>374</sup> Spiritualität sei über Medien und Märkte in kulturelle Bereiche diffundiert, die traditionellerweise nicht mit Religion in Verbindung gebracht würden.<sup>375</sup> In der Tat verwenden nicht nur religiöse Experten diesen Topos, sondern auch die unterschiedlichsten Akteure in Medien, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft, im Bücher- und Bildungssektor, in der Arbeitswelt, im Tourismusbereich oder in den Feldern von Gesundheit, Therapie, Wellness und Lifestyle.<sup>376</sup> Auffallend häufig findet sich die Rede von „Spiritualität“ auch im kreativen Bereich in Bezug auf Musik, Tanz, Theater, Literatur, Bildende Kunst, Architektur oder Film, wie sich im Laufe der Recherchen für vorliegende Studie herausstellte. Dieses „Selbstverwirklichungsmilieu“ hat Spiritualität laut Michael N. Ebertz inzwischen selbstverständlich habitualisiert.<sup>377</sup>

Im Folgenden geht es zunächst um „Spiritualität“ als populäres wissenschaftliches Thema (3.1), gefolgt von einer Skizze der zwei zentralen historischen Linien des Topos, um dann den gegenwärtigen Spiritualitätsdiskurs insbesondere als Teil des einen Stranges zu verorten (3.2). In einem weiteren Schritt werden die zentralen diskursiven Zuschreibungen an „Spiritualität“ und die damit verbundenen Positionierungen präsentiert, wie sie sowohl bei nicht-wissenschaftlichen als auch wissenschaftlichen Akteuren zu beobachten sind (3.3.). Davon ausgehend wird das Kapitel mit dem Fazit beschlossen, dass (Religions-)Wissenschaftler, die sich mit „Spiritualität“ befassen, den Spiritualitätsdiskurs genauso wie nicht-wissenschaftliche Diskurspartizipanten prägen, indem sie ihn fortlaufend reproduzieren. Dies geschieht nicht selten mit religiösen Konnotationen (3.4).

### 3.1 Populäre Spiritualitätsforschung

Die Forschung zu „Spiritualität“ ist ausufernd. So findet die Suchmaschine *Google Scholar* im Dezember 2014 über 2,8 Mio. Einträge zu „spiritual\*“. In den USA und in Großbritannien hat sich in den 1990er Jahren sogar das eigenständige Fach „Spiritualitätsforschung“ (*Spirituality Studies*) herausgebildet samt entsprechenden Gesellschaften (z.B. die *Society for the Study of Christian Spirituality*), Zeitschriften (z.B. *Spiritus* und ihr Nachfolger *Christian Spirituality*

---

<sup>373</sup> Vgl. Knoblauch 2009, 126; Knoblauch 1999b; Knoblauch 2005.

<sup>374</sup> Knoblauch 2010.

<sup>375</sup> Vgl. Knoblauch 2009, 126f.

<sup>376</sup> Vgl. Ferrer, Jorge N./ Sherman, Jacob H. (Hg.): *The Participatory Turn. Spirituality, Mysticism, Religious Studies*, Albany 2008, 20f.; Klein, Constantin/ Berth, Hendrik/ Balek, Friedrich (Hg.): *Gesundheit – Religion – Spiritualität. Konzepte, Befunde und Erklärungsansätze* [Gesundheitsforschung], Weinheim/ München 2011; Flanagan, Kieran: „Introduction“, in: ders./ Peter C. Jupp (Hg.): *A Sociology of Spirituality* [Theology and religion in interdisciplinary perspective series], Aldershot et al. 2007, 1-22, hier 6; Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochinger 2005, 134; Heelas 2008, 60ff.; Knoblauch 2009, 166ff.; Hanegraaff, Wouter: „Prospects for the Globalization of New Age: Spiritual Imperialism Versus Cultural Diversity“, in: Mikael Rothstein (Hg.): *New Age Religion and Globalization* [Renner Studies on New Religions 5], Aarhus 2001, 15-30, hier 15f.

<sup>377</sup> Vgl. Ebertz 2005, 205.

*Bulletin*, ferner *Mystics Quarterly* oder *Studies in Spirituality*) und Buchserien (z.B. *Classics of Western Spirituality* oder *World Spiritualities: An Encyclopedic History of the Religious Quest* in 25 Bänden), samt Promotions- und anderen Forschungsprogrammen (z.B. an der *Graduate Theological Union* in Berkeley) sowie laut Jorge N. Ferrer und Jacob H. Sherman mit einer gemeinsamen Methodologie und Terminologie.<sup>378</sup> Spiritualität als Disziplin ist v.a. in theologischen Fakultäten anzutreffen,<sup>379</sup> jedoch auch in geistes- und sozialwissenschaftlichen Kontexten präsent.<sup>380</sup> In den theologischen Fakultäten wird laut Ferrer und Sherman vor allem „christliche Spiritualität“ erforscht, wobei es weniger um theologisches Denken als um „Erfahrung“ geht.<sup>381</sup> Inzwischen würden dort aber auch unterschiedliche spirituelle Ansätze in verschiedenen Religionen bzw. „globale Spiritualität“ in den Blick genommen. Diese Forschung scheint häufig in theologischer oder religionsphänomenologischer Perspektive zu erfolgen: Das Ziel in Bezug auf die Untersuchung „globaler Spiritualität“ ist laut Ferrer und Sherman jedenfalls, die „Natur“ der religiösen Erfahrung in allen Religionen herauszufiltern,<sup>382</sup> was an religionsphänomenologische Ansätze *à la* van der Leeuw oder Eliade erinnert. „Erfahrung“ scheint sowohl in der Spiritualitätsforschung, die auf das Christentum bezogen ist, als auch in jener, die sich mit anderen Religionen beschäftigt, denn auch das zentrale Kriterium zu sein. Auch „Mystik“ spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle, worauf z.B. der Name des erwähnten Journals *Mystic Quarterly* verweist.

Die Popularisierung von Spiritualität in der deutschsprachigen Religionswissenschaft lässt sich u.a. am Einzug des Topos in religionsbezogene Nachschlagewerke seit den 1980er Jahren ablesen. Nicht immer wird Spiritualität darin wertfrei bzw. aus kulturwissenschaftlicher Perspektive thematisiert. Teilweise lassen sich ältere Diskursschichten antreffen, in denen Spiritualität offenbar als weniger omnipräsent und selbstverständlich wahrgenommen und/ oder eher mit einem „kultischen Milieu“ in Verbindung gebracht wurde. In bestimmten einschlägigen Lexika oder Enzyklopädien gibt es zudem bis heute gar keinen entsprechenden Eintrag: weder in der aktuellen, vierten Auflage von *Religion in Geschichte und Gegenwart*<sup>383</sup> von 2004 oder im *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* von 2001 (wenngleich das Re-

---

<sup>378</sup> Vgl. Ferrer/ Sherman 2008, 21.

<sup>379</sup> So etwa an der University of Aberdeen: *Centre for Spirituality, Health and Disability. The School of Divinity, History and Philosophy. The University of Aberdeen*, Aberdeen 2012, <http://www.abdn.ac.uk/cshad/> (27.11.12).

<sup>380</sup> Als Beispiele seien genannt die University of Hull: *Centre for Spirituality Studies – University of Hull*, Hull 2012, <http://www2.hull.ac.uk/fass/css.aspx> (27.11.12); und die University of Gloucestershire: *The Centre for the Bible and Spirituality*, Cheltenham 2009-2014, <http://insight.glos.ac.uk/academicschools/dh-research/humsresearch/cbs/Pages/default.aspx> (21.5.14).

<sup>381</sup> Vgl. Ferrer/ Sherman 2008, 21.

<sup>382</sup> Vgl. ebd., 21f.

<sup>383</sup> Vgl. Betz, Hans-Dieter et al. 2004, Bd. 7.



gister Lemmata wie „Spiritismus“, „Esoterik“, „Jugendreligionen“, „New Age“ oder „Popularreligion“ angibt,<sup>384</sup> was ein Indiz für die Art und Weise ist, wie Gegenwartsreligiosität in den 1980er und 1990er Jahren gesellschaftlich und wissenschaftlich verhandelt wurde) noch im *Wörterbuch des Christentums*<sup>385</sup> von 1988, wengleich Bochinger bereits darauf hinwies, dass auch dessen Register grundsätzlich von der Einführung und Verbreitung der Chiffre zeugt.<sup>386</sup> Eine Aktualisierung von theologisch-apologetischen Diskursen, wie sie z.B. aus der „Sekten-debatte“ bekannt sind, präsentiert der Eintrag zu „Spiritualität“ in der aktuellen *Theologischen Realenzyklopädie* (TRE) von 2000, in welchem sich der evangelische Theologe Karl-Friedrich Wiggermann abwertend über „Pseudo-Spiritualität“ jenseits christlicher Spiritualität äußert und dabei vor allerlei „Gefahren“ warnt, z.B. vor Trancezuständen durch allzu körperorientierte spirituelle Praktiken.<sup>387</sup> Eine kulturwissenschaftliche Ausrichtung ist dagegen bei dem von Bochinger verfassten Eintrag aus demselben Jahr (2000) im *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien* zu finden.<sup>388</sup> Im US-amerikanischen Bereich war etwa in der *Encyclopedia of Religion* in der ersten, von Eliade herausgegebenen Auflage von 1987 der Eintrag „Christian spirituality“<sup>389</sup> enthalten. Dieser wurde in der zweiten Auflage von 2005 durch das Lemma „Spirituality“<sup>390</sup> ersetzt. Über diese Einträge in Lexika und Enzyklopädien hinaus ist „Spiritualität“ ferner in zahlreichen religionswissenschaftlichen Studien thematisiert worden, insbesondere im englischsprachigen, jedoch auch im deutschsprachigen Raum.

In diesem Kapitel werden relevante Ausschnitte aus der religionswissenschaftlichen Spiritualitätsforschung vorgestellt. Dabei geht es insbesondere darum zu zeigen, wie der Spiritualitätsdiskurs sowohl von nicht-wissenschaftlichen als auch wissenschaftlichen Akteuren konstruiert wird. Diese Wechselwirkung ist in Hinblick auf den Spiritualitätsdiskurs besonders deutlich zu beobachten, da sich hier v.a. anglophone, jedoch auch deutschsprachige Spiritualitätsforscher immer wieder dezidiert (anti-)spirituell positionieren. Dies stellt auch der britische Religionswissenschaftler Gordon Lynch fest: „Writing about the new spirituality functions as a kind of religious and cultural Rorschach test, where what the researcher sees is often a projection of their own values, hopes and concerns.“<sup>391</sup> Lynch bekennt sich selbst zu einer „neuen,

---

<sup>384</sup> Vgl. Cancik, Hubert/ Gladigow, Burkhard/ Kohl, Karlheinz (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/ Berlin/ Köln 2001, Register, 445-454.

<sup>385</sup> Drehse, Volker et al. (Hg.): *Wörterbuch des Christentums*, Gütersloh/ Zürich 1988.

<sup>386</sup> Vgl. Bochinger 1995, 381.

<sup>387</sup> Vgl. Wiggermann, Karl-Friedrich: Art. „Spiritualität“, in: Müller, G. et al. 2000, Bd. 31, 708-717.

<sup>388</sup> Vgl. Bochinger 2000, 360.

<sup>389</sup> Wainwright, Geoffrey: Art. „Christian spirituality“, in: Mircea Eliade (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 3, New York/ London 1987, 452-460.

<sup>390</sup> MacDonald, Mary N.: Art. „Spirituality“, in: Lindsay Jones (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 13, Detroit/ Munich 2005 [1987], 8718-8721.

<sup>391</sup> Lynch, Gordon: *The New Spirituality. An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*, London/ New York 2007, 7.

progressiven Spiritualität“ (*new, progressive spirituality*). Sein gleichnamiges Buch, um das es weiter unten gehen wird, wirkt streckenweise wie ein Ratgeber für seine spirituelle Bezugsgruppe.

### 3.2 Genese des gegenwärtigen Spiritualitätstopos

Der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts populäre Spiritualitätstopos entstammt laut Bochinger insbesondere einer angelsächsisch-protestantischen Diskurslinie, es gebe zusätzlich jedoch auch eine romanisch-katholische Geschichte von „Spiritualität“. In Hinblick auf diesen romanisch-katholischen Hintergrund führt Bochinger aus, dass „Spiritualität“ in den 1940er Jahren aus dem Französischen (*spiritualité*) von katholischen Theologen eingedeutscht wurde, die bestimmte Formen aktiv gelebter Frömmigkeit beschreiben wollten: vom kontemplativen Mönchsleben bis hin zum politisch-gesellschaftlichen Engagement aus christlicher Motivation, z.B. in der „Spiritualität der Befreiung“ (Lateinamerika). Die etymologische Wurzel ist hier das lateinische Beiwort *spiritualis*, das im Mittelalter „das zum Mönchtum Gehörige“ beschrieb.<sup>392</sup> Dieses Adjektiv geht wiederum auf die sich teilweise auf die Vokabel der hebräischen Bibel *ruach* (Geist, Lufthauch) beziehenden neutestamentlichen Termini *pneuma* bzw. *spiritus* (gr./lat. Geist, Hauch) zurück.<sup>393</sup> „Spiritualität“ soll in dieser romanischen Bedeutungslinie also eine moderne Form aktiver christlicher Frömmigkeit bezeichnen, die sich gegen den Rückzug der Religion aus der Welt wendet, aber gleichzeitig kontemplative Elemente betont. Die sich seit Mitte der 1960er/1970er Jahre entwickelnde Breitenwirkung der Chiffre erfasste auch die evangelischen Kirchen, als diese sich zum Zwecke ihrer Reform nach 1945 an katholisch-monastischen Formen orientierten.<sup>394</sup> Somit wurde „Spiritualität“ populär innerhalb der Ökumene, wobei hier bereits die andere, angelsächsische Diskurslinie hineinspielte.<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> Vgl. Bochinger 2000, 360.

<sup>393</sup> Vgl. Heyen, E.: Art. „Spiritualität (Christlich)“, in: Adel T. Khoury (Hg.): *Lexikon religiöser Grundbegriffe. Judentum, Christentum, Islam*, Graz/ Wien/ Köln 1987, 994-998, hier 994ff.

<sup>394</sup> Vgl. Bochinger 1995, 380f. Bochinger geht hier auf die Studie *Evangelische Spiritualität der Evangelischen Kirche in Deutschland* (EKD) aus dem Jahr 1979 ein, die von dieser Transformation zeuge. Neben „bibelorientierter, evangelistischer“ und „liturgisch-meditativer“ werde auch die „emanzipatorisch-politische Spiritualität“ in der Studie als Charakteristikum einer „erneuerten Spiritualität“ behandelt – ein deutlicher Bezug auf entsprechende katholische Tendenzen sowie eine Reaktion auf Krisen wie die Zerstörung der Umwelt und der gesellschaftliche Bedeutungsverlust der Kirchen. Eine andere Studie der Vereinigten *Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands* (VELKD) von 1991 sei dagegen polemischen Charakters (vgl. ebd., 382, Fußnote 50), was der Haltung des genannten Wiggermann entspricht. Die evangelische Kirche scheint demgemäß bis in die 1990er Jahre hinein gespalten gewesen zu sein in ihrer Haltung gegenüber Spiritualität als religiösem und kulturellem Phänomen. Vgl. ebd., 382f., v.a. Fußnote 52.

<sup>395</sup> Vgl. ebd., 377.

Im englischsprachigen Raum wurde mit *spirituality* schon Ende des 19. Jahrhunderts eine sich auf innere Erfahrung berufende, freigeistige Haltung in religiösen Dingen bezeichnet (im deutschen Kontext „Spiritualismus“<sup>396</sup>), die sich gegen einen „blinden Dogmenglauben“ der christlichen Tradition richtete. In diesem Sinne wurde die Chiffre von Unitariern und anderen freireligiösen Bewegungen verwendet und diskursiv geprägt.<sup>397</sup> Diese angelsächsische Bedeutungszuschreibung kommt auch bei der Autorin Marilyn Ferguson zum Tragen, die v.a. mit ihrem Buch *The Aquarian Conspiracy. Personal and social transformation in the 1980s*<sup>398</sup> bekannt und zu einer zentralen Figur der amerikanischen „New Age“-Szene wurde:

Fergusons Verständnis von „Spiritualität“ kann als paradigmatisch für diejenigen Entwürfe der Neuen religiösen Szenerie bezeichnet werden, die auf die spiritualistisch-freireligiöse Tradition des Begriffs im angelsächsischen Sprachraum zurückgreifen und nicht in der Tradition katholischer Ordenstheologie stehen.<sup>399</sup>

In ihrem Buch kündigt Ferguson eine bevorstehende Transformation, einen *spiritual shift* der Menschheit an.<sup>400</sup> Eine entsprechende *spiritual revolution* zeichne sich bereits in ihrer Zeit (Ende der 1970er Jahre) ab.<sup>401</sup> Spiritualität erscheint bei Ferguson als Weiterentwicklung von Religion und wird folgendermaßen als Gegenfolie dazu charakterisiert:

- als basierend auf „direkter, unmittelbarer, persönlicher ‚Erfahrung‘“ und nicht wie Religion auf „Glaube aus zweiter Hand“ (Ferguson), vermittelt durch „Autoritäten“ (Ferguson), wie es auch in der angelsächsischen (theologischen) Spiritualitätsforschung betont wird,
- als „Verinnerlichung der Religion“,
- als „universal“ und somit religiöse, kulturelle und nationale Grenzen transzendierend,
- als ausgerichtet auf „den ‚inneren Gott‘“,
- als „Fortschritt vom ‚Glauben‘ zum ‚direkten Wissen‘ in religiösen Dingen“ und
- als „Fortschritt in der *naturwissenschaftlichen* Wahrnehmung der Welt“ durch „direktes Wissen“ (Ferguson), wobei dieses der modernen Naturwissenschaft nicht nur ebenbürtig sei, sondern jene durch eine „ökologische Ethik“ gar übertreffe.<sup>402</sup>

Mystisches und wissenschaftliches Denken sollten eins werden,<sup>403</sup> oder, wie Bochinger Fergusons spirituelles Programm zusammenfasst:

---

<sup>396</sup> Siehe zur Geschichte von „Spiritualismus“ ebd., Kapitel 6.2.

<sup>397</sup> Vgl. ebd., 385; Bochinger 2000, 360.

<sup>398</sup> Ferguson, Marilyn: *The Aquarian Conspiracy. Personal and social transformation in the 1980s*, Los Angeles 1980, bzw. in deutscher Übersetzung: *Die sanfte Verschwörung. Persönliche und gesellschaftliche Transformation im Zeitalter des Wassermanns*. Mit einem Vorwort von Fritjof Capra, Basel 1982.

<sup>399</sup> Bochinger 1995, 392.

<sup>400</sup> Vgl. Ferguson nach ebd., 388f.

<sup>401</sup> Vgl. ebd., 391.

<sup>402</sup> Ferguson, zit. nach ebd., 388f.

<sup>403</sup> Vgl. ebd.

„Spiritualität“ ist bei Ferguson also ein auf Erfahrung beruhendes, individuelles religiöses Wissen, das nicht mehr auf „Glauben“ (*faith*) beruht, sondern erst entstehen kann, wenn man die „Glaubensinhalte“ (*beliefs*) fallen läßt. Das Zentrum der „spirituellen Erfahrung“ sei ein „Wissen aus erster Hand“.<sup>404</sup>

Für ihre Programmatik einer Integration von Wissenschaft und Mystik oder Spiritualität rezipiert Ferguson etwa den Religionswissenschaftler Robert S. Ellwood, der Bochinger zufolge in Spiritualität ein westliches Phänomen sah, das sich aus mystischen Strömungen speise, insbesondere dem amerikanischen *Transcendentalism*, auch wenn es gleichzeitig Aspekte östlicher Religionen integriert habe. So erscheint Spiritualität auch bei Ferguson in erster Linie als ein westliches Phänomen, so Bochinger.<sup>405</sup>

Die auch bei Ferguson zum Tragen kommende, heutzutage populäre angelsächsisch-protestantische Linie der Verwendung und Deutung von „Spiritualität“ blieb nicht auf „den Westen“ beschränkt, wie Bochinger weiter ausführt. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Verständnis von „Spiritualität“ im Sinne von religiöser Selbstbestimmtheit, innerer Erfahrung und des „eigentlichen Wesens“ des Christentums auf nichtchristliche Religionen übertragen, z.B. von Svami Vivekananda auf „den“ Hinduismus.<sup>406</sup> Aufgrund dieser frühen Assoziierung von „Spiritualität“ mit „Erfahrung“ sei dann im „Neo-Hinduismus“ auch von „spiritueller“ und nicht von „religiöser Erfahrung“ gesprochen worden. Bochinger interpretiert vor diesem Hintergrund die neo-hinduistische Rede von „Spiritualität“ als „asiatische Variation über ein ‚spiritualistisches‘ Thema [der modernen Religionsgeschichte; LL] des Abendlandes“.<sup>407</sup>

In einigen Fällen werden die zwei Diskurslinien von „Spiritualität“ auch kombiniert. So sei abschließend zu diesem kurzen Überblick über die Genese des gegenwärtig populären Spiritualitätstopos auf folgende zwei Positionen hingewiesen: Zum einen auf den Ansatz von Bruder David Steindl-Rast, der laut Bochinger unter „Spiritualität“ im romanischen Sinne religiöse Lebenspraxis versteht, konkret eine auf „Gipfelerlebnissen“ beruhende Religiosität, aus der schließlich durch die Reflexion dieser Erlebnisse Religion werde. In Religion sehe Steindl-Rast wiederum eine Erlebnisangelegenheit, was dem Verständnis von „Spiritualität“ im angelsächsischen bzw. gegenwärtig populären Sinne entspricht. Steindl-Rast wolle Religion und Spiritualität jedoch nicht gegeneinander ausspielen, sondern sie in ein positives Verhältnis setzen.<sup>408</sup> Zum anderen habe sich der ebenfalls katholische Theologe Raimon Panikkar hinduistischen Vorstellungen und Praktiken zugewandt und im Zuge dessen „Spiritualität“ sowohl auf den Geist als auch auf das Materielle, „Erdige“ bezogen. In beiden Positionen werde Spiritualität

---

<sup>404</sup> Ebd. 391.

<sup>405</sup> Vgl. ebd.

<sup>406</sup> Vgl. ebd., 386.

<sup>407</sup> Ebd., 387.

<sup>408</sup> Vgl. ebd., 395ff.

als den historischen Religionen vorgeordnet konzeptualisiert.<sup>409</sup> Diese Sichtweise von Spiritualität als Grundlage bzw. Vorstufe von Religion korrespondiert mit religionstheoretischen, insbesondere theologischen und religionsphänomenologischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts, z.B. von Nathan Söderblom, R. Otto oder van der Leeuw, in denen zwar nicht von „Spiritualität“ die Rede ist, aber grundsätzlich die Vorstellung einer transzendenten Essenz („das Heilige“, „das Numinose“ oder „das Wesen“ von Religion) besteht, die erst in der Verbindung mit Ethik, Dogma und Geschichte zu Religion werde.<sup>410</sup> Derartige Annahmen waren zu dieser Zeit also sowohl im (außerwissenschaftlichen) religiösen Feld als auch in der Wissenschaft, konkret in Theologie und Religionsphänomenologie, die Anfang des 20. Jahrhunderts einen wesentlichen Teil der Religionswissenschaft ausmachte, verbreitet und bedingten sich vermutlich ebenso gegenseitig, wie es im heutigen Spiritualitätsdiskurs der Fall ist. Ferner wird die Kombination von christlicher institutionalisierter Religion und Gegenwartsreligiosität, konkret von westlichen Rezeptionen „östlicher“ religiöser Muster, wie sie bei Panikkar zu beobachten sind, von manchen Spiritualitätsforschern nicht als eine Besonderheit, sondern allgemein charakteristisch für „Spiritualität“ betrachtet: So sehen etwa Wade Clark Roof, Jackson W. Carroll und David A. Roozen ihre Quellen sowohl in „New Age“ und „östlichen Religionen“ als auch in „konservativen, evangelikalen (häufig charismatischen oder pfingstlerischen) Religionen“ (*conservative, evangelical [often charismatic or Pentecostal] religions*).<sup>411</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass laut Bochinger der romanisch-französische Terminus *spiritualité* von einem „mundanen“, also handlungs- und weltbezogenen Ansatz gekennzeichnet ist, wie er im Ideal des Mönchtums *par excellence* seinen Ausdruck finde. Dabei gehe es um eine zeitgemäße, aktive christliche Frömmigkeit. Der angelsächsische Terminus *spirituality* betone im Vergleich dazu eher Innerlichkeit, „Erfahrungsreligiosität“, institutionelle Offenheit, antidogmatische Freiheitlichkeit und Toleranz,<sup>412</sup> also eine individuelle und privatreligiöse Suche nach einem angenommenen „mystischen Kern“ der Religion(en). Diese können sich überschneiden und werden in dieser Kombination von einigen Forschern gar als Grundlage der gegenwärtigen Spiritualität gesehen. Insbesondere die angelsächsisch-protestantische Bedeutungslinie ist Bochinger zufolge innerhalb der letzten ca. 50 Jahre jedoch global populari-

---

<sup>409</sup> Vgl. ebd.

<sup>410</sup> Vgl. Kippenberg, Hans G.: Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne, München 1997, 249-258.

<sup>411</sup> Roof, Wade Clark/ Carroll, Jackson W./ Roozen, David A.: „Conclusion: the post-war generation – carriers of a new spirituality“, in: dies. (Hg.): *The Post-War Generation & Establishment Religion: Cross-Cultural Perspectives*, Boulder 2000, 243-255, hier 247-252.

<sup>412</sup> Vgl. Bochinger 1995, 396.

siert worden. Dieser populäre Spiritualitätstopos wird von unterschiedlichen Akteuren auf verschiedene Art und Weise diskursiv verwendet und charakterisiert, was im Folgenden präsentiert wird.

### **3.3 „Spiritualität“ – diskursive Zuschreibungen und Positionen**

In der religionswissenschaftlichen Literatur finden sich zahlreiche Bestimmungen von Spiritualität. Dabei tauchen immer wieder die folgenden zehn Charakteristika auf, wie Religionswissenschaftler sie auf der Basis zahlreicher quantitativer und qualitativer Studien im Feld gegeben sehen. Knoblauch schlägt vor, die aus dem Akteursfeld gewonnenen Charakteristika von Spiritualität zu heuristischen Kategorien für die Spiritualitätsforschung zu machen. Wie bereits betont, werden diese Akteurskategorien in vorliegender Studie jedoch nicht getrennt von dem Anteil der Wissenschaft an der Selektion, Aktualisierung und Reproduktion des Spiritualitätsdiskurses betrachtet. Vielmehr rückt in den Blick, wie Religionswissenschaftler in Wechselwirkung mit dem religiösen Feld Spiritualität konstruieren.

#### *3.3.1 Distanz zu Religion und Tradition*

Ein zentrales Element des spirituellen Diskurses, das sowohl nicht-wissenschaftliche als auch wissenschaftliche Akteure immer wieder aktualisieren, ist die Gegenüberstellung von „Religion“ und „Spiritualität“. Dabei dient „Religion“ den Akteuren, auch manchem Spiritualitätsforscher, überwiegend zur religiösen und identitätsbezogenen Abgrenzung, wohingegen „Spiritualität“ eher eine Identifikationsfolie darstellt. In seiner „Soziologie der Spiritualität“ bestimmt Knoblauch diese Haltung näher als „Distanz zur Dogmatik“ (Luckmann spricht auch von einer „Distanz zum offiziellen Modell der Religion“<sup>413</sup>) und „Tendenz zum Anti-Institutionalismus“: Große Institutionen gelten als verdächtig, lockere Vergemeinschaftungsformen wie Events und eine „religiöse Unverbindlichkeit“ (Ebertz) würden bevorzugt.<sup>414</sup> Wie Laack für den Kontext von Glastonbury feststellt, richtet sich solche Religions- und Institutionenkritik zwar prinzipiell auf alle institutionalisierten Religionen, jedoch auf kirchliches Christentum im Besonderen. Mit institutionalisierter Religion wird dort von verschiedenen religiösen Gruppen, z.B. der *Goddess*-Bewegung, vor allem die Unterdrückung einer „wahren“, nur individuell zu erlebenden Religiosität, von abweichenden religiösen Formen und Deutungen sowie teilweise von Frauen (in den häufig als „patriarchalisch“ empfundenen Strukturen institutioneller Religion) in Verbindung gebracht.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> Vgl. Knoblauch 2009, 125.

<sup>414</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 128f.; Ebertz 2005, 196.

<sup>415</sup> Vgl. Laack 2011, 189f.

Eine besonders prägnante, häufig aktualisierte Spielart dieser distanzierten Haltung zu offizieller Religion ist die Position „spirituell, aber nicht religiös“. So verfasste etwa Robert C. Fuller ein Buch mit dem Titel *Spiritual, but not religious*<sup>416</sup> und thematisierten Robert Wuthnow in *All in sync*<sup>417</sup> oder Heelas und Linda Woodhead in *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality*<sup>418</sup> dieses Selbstverständnis von Akteuren als dezidiert „spirituell“ und „nicht religiös“. Laut diversen empirischen Studien bezeichnen sich auf diese Weise in den USA bis zu über einem Fünftel und in verschiedenen europäischen Ländern bis zu fast einem Viertel der befragten Akteure.<sup>419</sup> In der Religionswissenschaft wird daher vermutet, „Spiritualität“ löse „Religion“ im Diskurs und, damit verbunden, in der Wahrnehmung einiger Akteure teilweise ab.<sup>420</sup> Diese diskursive Verschiebung von „Religion“ zu „Spiritualität“ wird von einigen Forschern zudem mit einer faktischen Auflösung von Religion in Spiritualität gleichgesetzt und der Diskurs auf diese Weise zu einer historischen Tatsache reifiziert. Diesen Schluss ziehen etwa Heelas und Woodhead aus ihren Erhebungen in der britischen Kleinstadt Kendal, denen zufolge sich viele Akteure als „spirituell, aber nicht religiös“ bezeichnen.<sup>421</sup> Diese Art der Vermischung der wissenschaftlichen Darstellung dessen, was Akteure unter „Spiritualität“ verstehen, mit eigenen geschichtsphilosophischen (Wunsch-)Szenarien zeigt sich nicht nur in Heelas' und Woodheads Annahme einer historisch stattfindenden *spiritual revolution* oder einem *spiritual turn*, sondern auch in Bestimmungen wie *post-Christian spirituality* bei Dick Houtman und Stef Aupers.<sup>422</sup> Ferner sieht der bereits erwähnte Lynch die religiöse Lage zwar weniger schematisch als Heelas und Woodhead oder Houtman und Aupers, indem er keine spirituelle „Revolution“, sondern eine Transformation im Sinne einer zunehmenden Verbindung von „progressiver“ Spiritualität mit verschiedenen Religionen auf Akteurebene beobachtet. Außerdem hält er „progressive“ Spiritualität nicht für ein Massenphänomen, sondern für nur eine von vielen Strömungen von Gegenwartsreligiosität. Allerdings wirkt zum einen sein spirituell-religiöses Synthetisierungsmodell weniger empirisch gewonnen als einer eigenen holistischen Welt-sicht entsprungen. Zum anderen scheint er ein Interesse daran zu haben, diese Art der Spiritualität, der er sich selbst dezidiert zuordnet, gerade als Phänomen einer kleinen, westlichen Elite

---

<sup>416</sup> Fuller, Robert C.: *Spiritual, but not religious. Understanding unchurched America*, Oxford 2001.

<sup>417</sup> Wuthnow 2003, 1.

<sup>418</sup> Heelas, Paul/ Woodhead, Linda: *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality* [Religion and spirituality in the modern world], Malden et al. 2005.

<sup>419</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 131; Knoblauch 2009, 122.

<sup>420</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 130.

<sup>421</sup> Vgl. Heelas/ Woodhead 2005, 12ff, 33ff. Vgl. für eine diesbezügliche Kritik an Heelas/ Woodhead z.B. Knoblauch 2010, 163-166.

<sup>422</sup> Houtman, Dick/ Aupers, Stef: „The spiritual turn and the decline of tradition: the spread of post-Christian spirituality in 14 Western countries, 1981-2000“, *Journal for the Scientific Study of Religion* 46/3 (2007), 305-320.

zu konstruieren, die sich nicht dem Mainstream der „Fernost“-Rezeption anschließe, sondern vielmehr in den westlich-christlichen Mystiktraditionen ihre Quellen finde, wie es bereits Ferguson im Jahr 1980 reklamiert hatte. Dennoch betrachtet Lynch die „progressive“ Spiritualität als Fortschritt gegenüber der „konservativen“ Religion und bezieht andererseits folgende Zukunftshoffnung letztlich auf die gesamte Menschheit:

[P]erhaps their [„the religious and spiritual progressives[‘]“, LL] future – as for all of us – lies in the divine impetus towards life and the unfolding of the miracle of the cosmos, which may be our ultimate hope.<sup>423</sup>

Mit dem angeblichen Niedergang von Religion und einer daraus erwachsenden „nachchristlichen“ Spiritualität, wie Houtman und Aupers sie sehen, wird immer wieder auch „Detraditionalisierung“ in einen Zusammenhang gebracht. Houtman und Aupers verstehen darunter einen Prozess, bei dem der Zugriff von Tradition auf das individuelle Selbst geschwächt werde und dies wiederum eine spirituelle Wende hin zu den tieferen Schichten des Selbst stimuliere.<sup>424</sup> Aus dieser Sicht ist die spirituelle Wende ein Nebenprodukt des Niedergangs traditioneller moralischer Werte, was auch die Beliebtheit von Spiritualität unter den Gebildeten erkläre, denn bei diesen sei Traditionalismus kaum vorhanden, so Houtman und Aupers.

An den vorgestellten Studien und Theorien wird deutlich, wie Wissenschaftler von diskursiven religiösen Akteurspositionierungen ausgehend religiöse bzw. säkularistische Geschichtsszenarien mit Blick auf die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstruieren und diese Szenarien teilweise sogar soteriologisch aufladen, wie Lynch mit seinem „progressiv-spirituellen“ Ausblick. In Hinsicht auf diese Art der Geschichtskonstruktion ergibt sich zudem eine Parallele zwischen dem Modell „Säkularisierung der Religion – Spiritualisierung der Welt“ und dem Erklärungsschema aus der Romantikforschung, „Säkularisierung der Religion – Sakralisierung der Musik“.

### 3.3.2 „Alternative“ Spiritualität

Die im Spiritualitätsdiskurs anzutreffende Positionierung als distanziert oder ablehnend gegenüber etablierter Religion wird in der Forschung häufig zum Anlass genommen, Spiritualität als „alternativ“ zu konzipieren. Sutcliffe und Bowman etwa sprechen von *alternative spirituality*, um dem ihrer Ansicht nach überstrapazierten Terminus „New Age“ etwas entgegenzusetzen, der ohnehin nicht alle Aspekte abdecke, welche das Feld „alternativer Spiritualität“ ausmachten. (In diesem Sinne verwendet auch Partridge *alternative spiritualities*, wiewohl im Plural.<sup>425</sup>) Vielmehr bestehe eine Vielzahl unterschiedlicher Strömungen im gegenwartsreligiösen

---

<sup>423</sup> Lynch 2007, 171.

<sup>424</sup> Vgl. Houtman/ Aupers 2007, 305ff.

<sup>425</sup> Vgl. Partridge 2004, 1.



Bereich. Was jedoch alle diese Strömungen eine, sei die Positionierung als „alternativ“ zu offizieller Religion und zu säkularer Wissenschaft.<sup>426</sup> Diese terminologische Differenzierung spiegelt sich auch in den Namen der (bereits eingestellten) britischen Zeitschrift *Journal of Alternative Spiritualities and New Age Studies (JASANAS)* und der dazugehörigen Gesellschaft *Alternative Spiritualities and New Age Studies (ASANAS)* wider, die aus der Vorgängergesellschaft *Contemporary and New Age Religions* hervorging.<sup>427</sup> *JASANAS* wurde u.a. von Bowman herausgegeben; dem wissenschaftlichen Beirat gehörten u.a. Sutcliffe und Heelas an.<sup>428</sup>

Das Anliegen von Sutcliffe und Bowman ist es zwar, mit „alternativ“ eine angemessenere und aussagekräftigere Kategorie für die Beschreibung spiritueller Akteure und ihres Selbstverständnisses vorzuschlagen, ohne mit „alternativ“ die Konnotation von „Devianz“ implizieren zu wollen. Damit beschränken sie den gesamten Spiritualitätsdiskurs jedoch erstens auf die zwar signifikante, jedoch nicht alleinige Akteurspositionierung als „alternativ“. Zweitens reifizieren sie diese Diskursposition, indem sie sie auf eine bestimmte soziokulturelle Szene festlegen, nämlich „alternativ-spirituelle“ Gruppen. So machen Sutcliffe und Bowman aus „Alternativen“ Alternative (ganz so, wie Heelas und Woodhead die „spirituelle Revolution“ als spirituelle Revolution darstellen). Damit reproduzieren sie drittens schließlich doch, was sie gar nicht beabsichtigten: ein normatives Modell von religiösem Standard und der Abweichung davon, wie es etwa von Lüddeckens und Walthert oder Knoblauch kritisiert wurde.<sup>429</sup> Nicht nur im anglophonen Bereich, sondern auch im deutschsprachigen Wissenschaftsraum wird „alternativ“ immer wieder als das zentrale Kriterium von „Spiritualität“ angenommen.<sup>430</sup>

### 3.3.3 Erfahrungsorientierung

Als ein weiteres Charakteristikum von Spiritualität gilt die bereits erwähnte Erfahrungsorientierung. Diesbezüglich merkt Knoblauch an, die Qualifizierung als „spirituell“ oder „religiös“ stelle immer eine nachträgliche Deutung von Erfahrung dar und es gebe keine „spirituellen“

---

<sup>426</sup> Vgl. Sutcliffe, Steven/ Bowman, Marion: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 1-16, hier 1ff.

<sup>427</sup> Vgl. zu *ASANAS*: Chrystides, George: „Religion and Philanthropy. ASANAS (Alternative Spiritualities and New Age Studies) Conference“, in: The Open University (Hg.): *Religion and Philanthropy – Contemporary Religion in Historical Perspective – Faculty of Arts – The Open University*, Milton Keynes 2010, <http://www.open.ac.uk/Arts/religious-studies/bbb/asanas03.shtml> (25.5.2014).

<sup>428</sup> Vgl. zu *JASANAS*: The Open University/ *ASANAS: JASANAS: Journal of Alternative Spiritualities and New Age Studies*, London 2006, <http://archive.today/ajAW> (25.5.2014).

<sup>429</sup> Vgl. Lüddeckens/ Walthert 2010, 10; Knoblauch 2010, 150. Im Jahr 2005 war Knoblauch dagegen selbst noch von „alternativer Religiosität“ als zentralem Charakteristikum von „Spiritualität“ ausgegangen, auch wenn er bereits damals anmerkte, Spiritualität sei aufgrund ihrer gesellschaftlichen Popularisierung und Diffundierung nicht mehr als „alternativ“ erkennbar. Vgl. Knoblauch 2005, 128.

<sup>430</sup> Vgl. z.B. von Siegers, Pascal: *Alternative Spiritualitäten: neue Formen des Glaubens in Europa. Eine empirische Analyse* [Akteure und Strukturen 1], Frankfurt am Main et al. 2012.

oder „religiösen“ Erfahrungen per se.<sup>431</sup> Abgesehen davon, dass der wissenschaftlichen Untersuchung jedoch immer nur Erfahrungsberichte zugänglich sind und sich nicht entscheiden lässt, welcher Qualität das Erleben der Akteure „tatsächlich“ ist, kommt in Knoblauchs Reflexion über „Erfahrung“ als einem zentralen Motiv gegenwartsreligiöser Spiritualität ein weiteres Element zu kurz: Erfahrungen werden nicht nur im Nachhinein gedeutet, sondern sie sind auch diskursiv präformiert. Aus dieser Sicht entpuppt sich Knoblauchs Behauptung einer zunächst von den Akteuren gänzlich ungedeuteten, „unmittelbaren“ Erfahrung als essentialistisch, wenn nicht sogar „metaphysisch“, wie er in Bezug auf seine Annahme der Existenz von „unmittelbarer“ Erfahrung implizit selbst einräumt.<sup>432</sup> Knoblauchs Bestimmung von „Erfahrung“ rührt möglicherweise daher, dass er mit einer nur geringfügig modifizierten Variante des Modells der drei „Erfahrungstransendenzen“ seines Lehrers Luckmann operiert.<sup>433</sup> Knoblauch geht dabei von drei unterschiedlichen Qualitäten alltäglicher und außeralltäglicher Erfahrung aus: „kleinen Transendenzen“, z.B. Erinnerungen, Zukunftsängsten oder anderen Unwägbarkeiten, die jedoch kontrollierbar seien; „mittleren Transendenzen“, Erfahrungen mit anderen Menschen, die nicht kontrollierbar seien, weil sie nicht „unmittelbar“, sondern „nur“ kommunikativ zugänglich seien; und „großen Transendenzen“, außeralltäglichen Erfahrungen wie Todesnähe oder extremen Gefühlszuständen wie Ekstase.<sup>434</sup> Spiritualität siedelt Knoblauch auf der Ebene von „großen Transendenzen“ an.<sup>435</sup> Damit nimmt er nicht nur hinsichtlich „Erfahrung“, sondern auch „Spiritualität“ eine ontologische Setzung vor.

In anderen Studien wird insbesondere die Relevanz der körperlichen Dimension von „Erfahrung“ betont. Richard Flory und Donald Miller verstehen Spiritualität gar als „verkörperte Spiritualität“ (*embodied spirituality*),<sup>436</sup> eine Sicht, wie sie auch Meredith McGuire plastisch zum Ausdruck bringt:

[S]pirituality is closely linked with material human bodies – and not just bodies in the abstract. I mean real bodies – arthritic bodies, athletic bodies, pregnant bodies, malnourished bodies, healthy bodies, and suffering bodies. [...] Human bodies matter, because those [everyday-religious resp. -spiritual; LL] practices – even interior ones, such as contemplation – involve people’s bodies, as well as their minds and spirits.<sup>437</sup>

---

<sup>431</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 126.

<sup>432</sup> Vgl. ebd., 125.

<sup>433</sup> Siehe dazu Knoblauch, Hubert: „Die Soziologie religiöser Erfahrung“, in: Friedo Ricken (Hg.): *Religiöse Erfahrung. Ein interdisziplinärer Klärungsversuch*, Stuttgart 2004, 69-80.

<sup>434</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 125f.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., 126.

<sup>436</sup> Vgl. Flory, Richard W./ Miller, Donald E.: „The embodied spirituality of the post-boomer generation“, in: Flanagan/ Jupp 2007, 201-218.

<sup>437</sup> McGuire, Meredith B.: *Lived Religion. Faith and Practice in Everyday Life*, Oxford et al. 2008, 97f.

In einer solchen, auf Wirkungen im Individuum orientierten Spiritualität sieht Ebertz wiederum eine Fortsetzung der „Erlebnisgesellschaft“, wie sie der Soziologe Gerhard Schulze 1992 konzeptualisiert hatte mit dem Ziel, eine Verschiebung von der Außen- zur Innen-Orientierung in der alltäglichen Lebenswelt aufzuzeigen. Dabei gewinne ästhetisches Erleben bzw. die Ästhetisierung des Alltagslebens immer mehr an Bedeutung,<sup>438</sup> wie bereits in der Auseinandersetzung mit medienkulturwissenschaftlichen Theorien (siehe 2.2.3) erwähnt wurde. Spiritualität hat Ebertz zufolge u.a. deshalb Konjunktur, weil sie diese Erlebnis- und Erfahrungsdimension biete.<sup>439</sup> Mit dieser Einschätzung korrespondiert die Beobachtung, Spiritualität „boome“ insbesondere im Bereich von Therapie, Gesundheit und Wellness, in welchem (Selbst-)Erfahrung und -Optimierung, Heilung und Wohlfühl in besonderer Weise adressiert würden.<sup>440</sup>

Ein weiterer Aspekt von Erleben, wie es im gegenwartsreligiösen Diskurs charakterisiert wird, sind Entgrenzungserfahrungen, z.B. „Gipfelerfahrungen“, wie sie etwa Steindl-Rast suchte (siehe 3.2). In Nachfolge von Maslow, auf den das Konzept der „Gipfelerfahrungen“ zurückgeht, wie auch unter Berufung auf Steindl-Rast,<sup>441</sup> befasste sich etwa der Psychiater Stanislav Grof mit dieser Art des Erlebens. Wie Maslow verfolgte er dabei eine religiöse Agenda. Grof war Mitbegründer der „Transpersonalen Psychologie“, die in den 1960er Jahren in den USA infolge des Kontakts einiger Psychologen mit östlicher Religionspraxis entstand. Die „Transpersonale Psychologie“ hat dem *Deutschen Kollegium für Transpersonale Psychologie und Psychotherapie* (DKTP) zufolge die „Einbeziehung spiritueller und religiöser Erfahrung in die Forschung, in die Lebenspraxis von Menschen und in die therapeutische Praxis“<sup>442</sup> zum Ziel. Entsprechend diesem religiösen Interesse sieht Grof Spiritualität als festen Bestandteil der Seele, der zu einem bestimmten Zeitpunkt spontan erwache, und zwar unabhängig vom (historischen) Kontext, z.B. einer partikularen religiösen Prägung. Dieses Erwachen gehe mit „überpersönlichen Bewusstseinserebnissen“ bzw. „Gipfelerfahrungen“ einher. Derlei Erlebnisse führten „automatisch“ zu einer neuen Weltansicht, in der Spiritualität ein selbstverständlicher und existentieller Bestandteil sei.<sup>443</sup> Wie bei Ferguson kommt auch bei Grof die Idee einer spirituellen Transformation samt einem holistischen Weltbild und der Betonung direkten Erlebens zum Ausdruck. So nennt Grof das, was man in den „überpersönlichen Bewusstseinsmomenten“

---

<sup>438</sup> Vgl. Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* [Campus Bibliothek], Frankfurt am Main 2005, Iff., 33ff.

<sup>439</sup> Vgl. Ebertz 2005, 205.

<sup>440</sup> Vgl. abermals Klein/ Berth/ Balck 2011.

<sup>441</sup> Vgl. Bochinger 1995, 392.

<sup>442</sup> Hinterberger, Thilo: „Die GBB – mit Wissenschaft für Mensch und Kultur“, in: Gesellschaft für Bewusstseinswissenschaften und Bewusstseinskultur e.V. (Hg.): *GBB e.V.*, Regensburg 2012, <http://dktp.org/ueberuns.html> (12.12.2012).

<sup>443</sup> Vgl. Bochinger 1995, 392f.

erlebe, die „Einheit mit dem Kosmos“.<sup>444</sup> Maslow hatte von den „Gipfelerfahrungen“ auch als „flüchtige Einblicke in den Himmel“ (*glimpses of heaven*) gesprochen.<sup>445</sup> Um diese *glimpses* selbst herbeizuführen, experimentierte Maslows Anhänger Grof sogar mit Drogen und bewusstseinsweiternden Techniken.<sup>446</sup>

Ein ähnliches Konzept wie das der „Gipfelerfahrung“ ist dasjenige des „Flow“. Im Gegensatz zur „Gipfelerfahrung“ gilt der „Flow“ in der psychologischen Forschung nicht als spontane, sondern graduelle Erfahrung von Entgrenzung.<sup>447</sup> Dabei handele es sich um einen Zustand völliger Hingabe und des Aufgehens in einer bestimmten Aktivität, sodass man Raum und Zeit vergesse, in einen außeralltäglichen körperlich-mentalenen Zustand eintrete, mit der Welt „verschmelze“, so der Pionier der psychologischen „Flow“-Forschung, Mihály Csíkszentmihályi.<sup>448</sup> Im Rahmen seiner Forschung befasste sich Csíkszentmihályi auch mit „Flow“-Erfahrungen von Musikhörern und Musikern, also Entgrenzungszuständen durch die Rezeption von Musik oder das Musizieren. Seine diesbezügliche These lautet, es komme weniger darauf an, was man spiele oder höre, sondern vielmehr auf die (spielerische) Art und Weise, mit der man dies tue, um Genuss daraus ziehen und „Flow“ erleben zu können.<sup>449</sup> Stärker als das Musikhören könne das Musizieren zu „Flow“-Erlebnissen führen. Csíkszentmihályi spricht hier auch von „Ektase“.<sup>450</sup> Bezüglich des Musikhörens sieht er sowohl Live-Musik als auch aufgenommene Musik dazu geeignet, in einen „Flow“-Zustand zu geraten. Abermals sei es wichtiger, wie man der Hörsituation gegenüber eingestellt sei. Die Rezeption von Live-Musik sei jedoch stärker dazu angetan, in einen „Flow“ zu geraten, da man ob ihrer Einmaligkeit fokussierter auf sie sei als auf reproduzierbare Musik. Vor dem Aufkommen der technischen Reproduzierbarkeit von Musik habe Live-Musik noch etwas jener „Ehrfurcht“ (*awe*) und jenes „Geheimnisvollen“ (*mysterious*) enthalten, das sie „ursprünglich“ gehabt habe, als sie Teil religiöser Rituale gewesen sei

---

<sup>444</sup> Auch für Fritjof Capra, einen bekannten Akteur der „New Age“-Szene, macht laut Boehinger diese Art der Erfahrung den entscheidenden Unterschied zwischen Spiritualität und Religion aus. Vgl. ebd., 393.

<sup>445</sup> Vgl. Maslow, Abraham H.: *Religions, Values, and Peak-Experiences*, New York et al. 1970, Buchrückseite.

<sup>446</sup> Vgl. Hinterberger 2012.

<sup>447</sup> Vgl. z.B. Manzano, Örfjan et al.: „The Psychophysiology of Flow During Piano Playing“, *Emotion* 10/3 (2010), 301-311, hier 301.

<sup>448</sup> Vgl. Csíkszentmihályi, Mihály: *flow. The Psychology of Happiness*, London et al. 1992, 97; Csíkszentmihályi, Mihály: *Flow – der Weg zum Glück: Der Entdecker des Flow-Prinzips erklärt seine Lebensphilosophie* [Herder spektrum 6067], Freiburg im Breisgau 2010 [2006], 182, 183f.

<sup>449</sup> Vgl. Csíkszentmihályi 1992, 99; Csíkszentmihályi 2010, 171f., 183.

<sup>450</sup> Vgl. Csíkszentmihályi 1992, 111f.

(siehe 2.1.1.6).<sup>451</sup> An dieser Stelle offenbart sich ein ähnlich romantisierendes Musikverständnis, wie es insbesondere bei Walter Benjamin in seiner Kritik am „Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“<sup>452</sup> zum Ausdruck kam.

Eine letzte hier zu erwähnende Facette der Betonung von Erfahrung im Zusammenhang mit Spiritualität betrifft den Bereich von religionswissenschaftlicher Methodologie. So fordern die bereits erwähnten Ferrer und Sherman einen *participatory turn* innerhalb der Spiritualitätsforschung. Mit *participatory* meinen sie jedoch nicht etwa die sozialwissenschaftliche Methode der teilnehmenden Beobachtung, sondern einen Ansatz, Spiritualitätsforschung zu betreiben, bei dem eigene spirituelle Erfahrungen der Forscher als Ausgangspunkt dienen.<sup>453</sup> Derartige Bestrebungen können als eine auf „Spiritualität“ gemünzte Aktualisierung von religionswissenschaftlichen Herangehensweisen wie derjenigen von R. Otto verstanden werden, der bereits 1917 gefordert hatte, „Religionspsychologie“ von seinen eigenen religiösen Gefühlen ausgehend zu betreiben – oder sich gar nicht erst religionswissenschaftlich zu betätigen.<sup>454</sup>

### 3.3.4 Hinwendung zum „Selbst“

Im Zusammenhang mit der Erfahrungsorientierung gilt in der Spiritualitätsforschung ein ausgeprägter Subjektivismus als weiteres Merkmal gegenwartsreligiöser Spiritualität, wie es bereits in Kapitel 2.2.1 zur Sprache kam. So wird etwa laut Knoblauch die Begründung für eine bestimmte Weltsicht im Subjekt selbst gesucht und nicht (mehr) im Sozialen mit festgelegten Dogmen, Praktiken und personellen Strukturen wie in institutioneller Religion.<sup>455</sup> Dies entspreche der spätmodernen Forderung nach „Authentizität“. So gelten die „eigenen Transzendenzerfahrungen als Quelle, Evidenz- und ‚Güte‘-kriterium der eigenen Religion“: „Spiritualität verlegt den Grund für den Glauben ins eigene ‚Ich‘.“<sup>456</sup> Hinsichtlich Knoblauchs Feststellung der Relevanz von „Authentizität“ im Spiritualitätsdiskurs ergibt sich eine Parallele zu der Strategie von Künstlerinszenierung, ein „authentisches“ Star-Image zu kreieren (siehe 2.2.3).

---

<sup>451</sup> Vgl. ebd., 109f. Jüngere musikpsychologische „Flow“-Studien, die ohne romantische Anklänge auskommen, finden sich zusätzlich zu Örjan et al. 2010 etwa bei Sinnamon, Sarah/ Moran, Aidan/ O’Connell, Michael: „Flow Among Musicians: Measuring Peak Experiences of Student Performers“, *Journal of Research in Music Education* 60/1 (2012), 6-25; oder Bakker, Arnold: „Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences“, *Journal of Vocational Behavior* 66/1 (2005), 26-44.

<sup>452</sup> Vgl. Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, 431-469.

<sup>453</sup> Vgl. Ferrer/ Sherman 2008, 21.

<sup>454</sup> Vgl. Otto, R. 1917, 8.

<sup>455</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 129; Heelas/ Woodhead 2005, 3f.

<sup>456</sup> Knoblauch 2005, 129.

Der Prozess der Subjektivierung bzw. die „subjektive Wende“, wie sie der kanadische Politikwissenschaftler und Philosoph Charles Taylor annimmt,<sup>457</sup> wird in der Spiritualitätsforschung, z.B. von den Taylor-Rezipienten Heelas und Woodhead, häufig gar als Voraussetzung für den Aufschwung von Spiritualität bei gleichzeitigem Niedergang traditioneller Religion betrachtet. Denn Spiritualität habe im Gegensatz zu Religion das Selbst als Bezugspunkt, so auch Heelas und Woodhead. Mit der Subjektivierungsthese ließen sich daher die beiden Prozesse des gleichzeitigen Aufstiegs und Niedergangs verschiedener Formen des „Heiligen“ auf einen einzigen Prozess zurückführen: die Hinwendung zum Selbst.<sup>458</sup> Abgesehen davon, dass die beiden Autoren den Eindruck erwecken, selbst Spiritualität Religion vorzuziehen, weil damit ein selbstbestimmteres Leben verbunden sei,<sup>459</sup> wirkt diese theoretische Konstruktion wie eine Übertragung eines weiteren Aspekts des Spiritualitätsdiskurses, des Strebens nach „Ganzheitlichkeit“, auf wissenschaftliche Erklärungsmuster: Säkularisierung und Sakralisierung sollen integriert werden und gewissermaßen holistisch in einer einzigen Theorie aufgehen, nämlich in derjenigen der Subjektivierung. (Insbesondere Heelas scheint mit seiner Spiritualitätsforschung generell eigene spirituelle Interessen zu verfolgen. So beschreibt er z.B. seine spätere „Wende“ vom Konzept der *self-spirituality* oder *self-religion*<sup>460</sup> mit dem „Selbst“ als zentralem Gegenstand von Spiritualität, zu der Annahme, „Leben“ sei stattdessen ihre zentrale Kategorie, es handele sich bei Spiritualität also um *spiritualities of life*, religiös konnotiert, nämlich als eine Art spontanes Bekehrungserlebnis auf dem niederländischen Flughafen Schiphol.<sup>461</sup> Wie bereits erwähnt, charakterisierte und kritisierte etwa Sutcliffe Heelas' Lebenskonzept als „metaphysisch“ und verortete es in essentialistischen Entwürfen wie Simmels romantisierendem Lebenskonzept oder Henri Bergsons Kategorie des *élan vital*.<sup>462</sup>)

Bei anderen Forschern hält sich (im Gegensatz zu Heelas) die Annahme, das Selbst sei die zentrale Kategorie von Spiritualität, und zwar nicht nur als ihr Ausgangspunkt, sondern auch als ihr Ziel. So sehen etwa Houtman und Aupers die wesentliche Idee, die „nachchristliche“ Spiritualität ausmache, darin, dass das Selbst göttlich und das Heilige immanent ist – ganz so, wie es bereits Fergusson konstruierte. Derartige Interpretationen des spirituellen Subjektivismus wurden wiederum etwa von Knoblauch kritisiert, weil sie unterstellten, dass das Selbst

---

<sup>457</sup> Vgl. Taylor, Charles: *Sources of the self. The making of the modern identity*, Cambridge et al. 1989.

<sup>458</sup> Vgl. Heelas/ Woodhead 2005, 1f.

<sup>459</sup> Vgl. ebd., 3f. Hier zeigt sich der Anschluss an Taylors Kritik eines „instrumentellen Lebensmodus“, gegen den sich auch die Romantiker schon gewehrt hätten, vgl. Taylor 1989, 498ff.

<sup>460</sup> So z.B. in Heelas, Paul: „Cults for capitalism? Self religions, magic and the empowerment of business“, in: Peter Gee/ John Fulton (Hg.): *Religion and power, decline and growth: sociological analyses of religion in Britain, Poland and the Americas*, London 1991, 28-42.

<sup>461</sup> Vgl. Heelas 2008, 26ff.

<sup>462</sup> Vgl. Sutcliffe 2011, 479ff.

das Ziel spiritueller Erfahrungen ist, dass es sich bei spirituellem Subjektivismus um „Selbst-Transzendierung“ handelt.<sup>463</sup> Stattdessen gehe es bei der Betonung des Selbst um religiöse Mündigkeit, wobei die eigene Erfahrung zum Kriterium religiöser Wahrheit werde.<sup>464</sup> Knoblauch siedelt „Selbst-Transzendierungen“ denn auch lediglich auf der Ebene von „mittleren Transzendenzen“ an, „Spiritualität“ dagegen, wie bereits erwähnt, auf jener der „großen Transzendenzen“.<sup>465</sup> Eine solche ontologische Bestimmung von Transzendenz als Bezugspunkt spiritueller Bestrebungen, wie sie sich bei Knoblauch abzeichnet, lässt sich auch bei Ebertz erkennen: Die „Karriere“ von Spiritualität sei in ihrer „Unbestimmtheit“ oder „Offenheit“ begründet, die mit der abnehmenden Verbindlichkeit von offizieller Religion einhergehe. So glaubten Kirchenmitglieder eher an Schutzengel oder eine kosmische Energie als an einen trinitarischen Gott und sprächen daher lieber von „Spiritualität“ als von „Frömmigkeit“. Sie gingen aber nach wie vor von Transzendenz aus: „Mit ‚Spiritualität‘ zirkuliert ein verbaler Platzhalter für die Bezugnahme auf Transzendentes [...]“<sup>466</sup> Damit spannt sich der Bogen zurück zu Heelas und Woodhead, auch wenn diese nicht von „Transzendenz“, sondern vom „Heiligen“ reden, welches die Akteure aufgrund des Prozesses der Subjektivierung nun eher in Spiritualität als in Religion suchten.

### 3.3.5 *Individualismus und „religiöse Selbstermächtigung“*

Subjektivismus wird häufig in einem Atemzug mit Individualismus als weiteres Kriterium gegenwärtiger spiritueller Vorstellungen und Praktiken sowie allgemeiner gesellschaftlicher Prozesse genannt (siehe 2.2.1). Gebhardt, Engelbrecht und Bochinger etwa nennen als wesentliches Merkmal des von ihnen konzeptualisierten spätmodernen Idealtypus eines „spirituellen Wanderers“ dessen „religiöse Selbstermächtigung“, d.h. sein Streben nach individueller Deutungshoheit über die eigene Religiosität.<sup>467</sup> Die drei Autoren untersuchen insbesondere unter Kirchenmitgliedern diesen Typus, den sie von zwei anderen Idealtypen abgrenzen: dem „modernen Pilgerer“ und dem „postmodernen Flaneur“. Dabei verweisen die Autoren nicht nur einmal mehr auf die Sichtbarkeit der angeblich „unsichtbaren“ Religion, sondern sie zeigen auch, dass sich der „spirituelle Wanderer“ sowohl in „traditionellen“ als auch „alternativen“ Kontexten bewegt.<sup>468</sup> Ebenso stellt Paul Zulehner in seinem Beitrag zum Religionsmonitor 2008 fest: „[...]

---

<sup>463</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 126.

<sup>464</sup> Vgl. ebd., 129.

<sup>465</sup> Vgl. ebd., 126.

<sup>466</sup> Ebertz 2005, 196; vgl. ebd., 195f.

<sup>467</sup> Vgl. Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochinger 2005, 133.

<sup>468</sup> Vgl. ebd., 133, 143ff.

Spirituelle kommen sowohl aus den Kirchen als auch aus der säkularen Kultur. Ein Teil lebt unter einem ‚Kirchendach‘, andere jenseits eines solchen.<sup>469</sup>

Gebhardt, Engelbrecht und Bochsinger zufolge korreliert der religiöse Individualismus mit einer pluralistischen Grundhaltung, sowohl mit Blick auf die individuelle als auch die soziale Ebene, etwa hinsichtlich des gegenwartsreligiösen Angebots, das selektiv und unverbindlich genutzt werde. Die „Wanderer“ gingen von einer Pluralität gleichwertiger spiritueller Wege aus, die jedoch allesamt in die gleiche höhere Allgemeinheit mündeten und daher experimentierend erforschbar und frei kombinierbar seien.<sup>470</sup> Laut Sutcliffe und Bowman betont die Sprache der „alternativen“ Spiritualität der 1980er und 1990er diese Haltung ganz besonders, z.B. mit folgenden Formulierungen: „Verantwortung für dein eigenes spirituelles Leben übernehmen“ (*taking responsibility for your own spiritual life*), „tun, was sich richtig anfühlt“ (*doing what feels right*) oder „schauen, was dir entspricht“ (*seeing what works for you*).<sup>471</sup>

Der „spirituelle Wanderer“ praktiziert laut Gebhardt, Engelbrecht und Bochsinger religiösen Pluralismus auf individueller Ebene, indem er die für ihn brauchbaren kirchlichen Angebote selektiert und diejenigen ablehnt, die ihm „eng“, „angstvoll“ oder „tot“ erscheinen und/ oder die er mit traditioneller Kirchlichkeit gleichsetzt.<sup>472</sup> Gern genutzt würden flüchtige Vergemeinschaftungsformen wie Workshops oder Seminare.<sup>473</sup> Diese Feststellung korrespondiert mit den soziologischen Beobachtungen, die der Kategorie „Szene“ oder dem Konzept „Fluide Religion“ zugrunde liegen. Auch laut Knoblauch korreliert religiöser Deutungs-Individualismus nicht zwangsläufig mit strukturellem Individualismus, sondern geschieht die „Herstellung“ von Spiritualität oft in Gemeinschaft, in vertrauten Kreisen und im Rahmen von Events.<sup>474</sup> Es geht also sowohl Gebhardt, Engelbrecht und Bochsinger als auch Knoblauch zufolge bei religiöser Individualisierung als Aspekt gegenwartsreligiöser Spiritualität nicht um soziale Vereinzelung, sondern um individuelle Deutungsmacht über die eigene Religiosität, die durchaus gemeinschaftlich geteilt und erlebt werden könne.

### 3.3.6 „Ganzheitlichkeit“

Eine weitere Zuschreibung an Spiritualität lautet, dass sie die „Gespaltenheit“ des Individuums überwindet und seine Integration fördert, und zwar in Hinblick auf drei Dimensionen: 1) Auf individueller Ebene sollen religiöse bzw. spirituelle Deutungsmuster alle umfassen und nicht

---

<sup>469</sup> Zulehner, Paul: „Spirituelle Dynamik in säkularen Kulturen? Deutschland – Österreich – Schweiz“, in: Bertelsmann-Stiftung (Hg.) *Religionsmonitor 2008*, Gütersloh <sup>2</sup>2008 [2007], 143-157, hier 153.

<sup>470</sup> Vgl. Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochsinger 2005, 143ff.

<sup>471</sup> Vgl. Sutcliffe/ Bowman 2000, 7.

<sup>472</sup> Vgl. Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochsinger 2005, 147.

<sup>473</sup> Vgl. ebd., 149f.

<sup>474</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 129.



einen abgetrennten Bereich bilden. (So bezieht sich die Popularität von Spiritualität im Gesundheitsbereich insbesondere auf eine „ganzheitliche“ Medizin, die den gesamten Menschen in den Blick nehme und sich nicht nur auf partielle Symptome beschränke.<sup>475</sup>) 2) Auf sozialer Ebene soll die funktionale Differenzierung der eigenen Lebenswelt, die „Kompartimentalisierung“ der gesellschaftlichen Subsysteme überwunden werden.<sup>476</sup> 3) Mit Blick auf Ferguson lässt sich eine universelle Ebene hinzufügen, angesichts derer die Grenzen zwischen Kulturen, Religionen und Nationen sowie letztlich innerhalb des gesamten spirituell gedeuteten Kosmos keine Rolle mehr spielen sollen.

Von einigen Forschern wie dem britischen Religionssoziologen Kieran Flanagan wird angenommen, dass „Ganzheitlichkeit“ gar das entscheidende Charakteristikum von Spiritualität sei. Flanagan spricht von „Spiritualität“ denn auch als „ganzheitlicher Spiritualität“ (*holistic spirituality*). In seinem Konzept von „ganzheitlicher Spiritualität“ spielt ferner die Vorstellung eines *homo spiritualis* eine Rolle. So behauptet Flanagan: „Spirituality signifies an indispensable dimension of what it is to be human.“<sup>477</sup> Diese „spirituelle Dimension“ bestehe in einem im Menschen angelegten Potenzial, über sich hinauszuwachsen und schließlich „ganz“ zu werden:

In the spirit, the social actor finds ambition, animation and exultation that all move and mobilise the self to reach beyond itself, to find powers that make humans small divinities pursuing destinies that transcend the mundane necessities of the immediate and the temporal. [...] Spirituality is not only about what is beyond human limits; it is the sensibility of incompleteness in the journeying.<sup>478</sup>

Flanagans Annahme, der Mensch sei grundsätzlich mit einer „spirituellen Dimension“ ausgestattet, entspricht der Bestimmung von „Ganzheitlichkeit“ im Spiritualitätsdiskurs hinsichtlich der individuellen Ebene 1): Spiritualität betreffe nicht nur einen Ausschnitt des menschlichen Lebens, sondern den ganzen Menschen – bei Flanagan in Form der anthropologischen Konstante einer spirituellen Dimension, die den Menschen nach Ganzheit streben lasse. Indem Flanagan diese Sichtweise reproduziert, ohne sie als diskursive Position zu markieren, reifiziert er „Ganzheitlichkeit“ zu einem Aspekt von Spiritualität.

### 3.3.7 Suchhaltung

Mit Flanagans Erwähnung des *journeying* ist bereits das Stichwort für ein anderes Motiv gegeben, das im Forschungsdiskurs als signifikant für Spiritualität erachtet wird: die Suche nach einem eigenen spirituellen Weg, wobei dieser laut Ebertz oder Zulehner häufig bereits das Ziel

---

<sup>475</sup> Siehe dazu etwa Hedges, Ellie/ Beckford, James A.: „Holism, Healing and the New Age“, in: Sutcliffe/ Bowman 2000, 169-187; Hamilton, Malcolm: „An Analysis of the Festival for Mind-Body-Spirit, London“, in: Sutcliffe/ Bowman 2000, 188-200; McGuire 2008, Kapitel „Embodied Practices for Healing and Wholeness“, 119-185.

<sup>476</sup> Vgl. Knoblauch 2005, 129f.

<sup>477</sup> Flanagan 2007, 1.

<sup>478</sup> Ebd.

sei, das Suchen also einen Wert an sich habe.<sup>479</sup> Der amerikanische Religionssoziologe Wuthnow spricht in diesem Zusammenhang dezidiert von „spirituellem Suchen“ (*spiritual seeking*) und stellt dabei fest, insbesondere in den Künsten, etwa der Musik, werde nach „Antworten“ gesucht.<sup>480</sup> Ferner befassen sich die amerikanischen Religionswissenschaftler Fuller und Roof mit dem Motiv der spirituellen Suche.<sup>481</sup> Schließlich untersucht auch Sutcliffe das spirituelle Suchen in der englischen Religionsgeschichte und konstatiert im Zuge dessen, dieses sei ein schon lange etabliertes Motiv, insbesondere unter den Wohlhabenderen des städtischen viktorianischen *fin-de-siècle*, z.B. bei Aleister Crowley oder Helena P. Blavatsky, aber auch an einschlägig gegenwartsreligiösen Orten wie Glastonbury oder Iona sowie in religiösen Strömungen wie dem Druidentum.<sup>482</sup>

Ein solches Auf-der-Suche-Sein ist jedoch kein Spezifikum des Spiritualitätsdiskurses – auch Akteure, die sich als „religiös“ oder „sehr religiös“ bezeichnen, legen mitunter eine Suchhaltung an den Tag, worauf etwa Zulehner hinweist.<sup>483</sup> Demgemäß ist die Rede vom Suchen nicht allein als ein Element des Spiritualitätsdiskurses, sondern als eines des allgemeinen religiösen Diskurses zu verstehen, wenngleich es in Bezug auf Spiritualität besonders populär zu sein scheint.

### 3.3.8 *Wissenschaftsskepsis*

Im Spiritualitätsdiskurs lässt sich eine Skepsis gegenüber bzw. Ablehnung von säkularer und „rationalistischer“ westlicher Wissenschaft beobachten. Dagegen wird ein religiöses Wissensverständnis stark gemacht, z.B. von Ferguson, der es um ein direktes, erfahrungsbasiertes Wissen geht, in welchem sich (Natur-)Wissenschaft und Mystik miteinander verbinden. Die Ablehnung von säkularer Wissenschaft ist für Sutcliffe und Bowman neben der Distanz zu offizieller Religion gar das wesentliche Merkmal „alternativer“ Spiritualität.<sup>484</sup> Auch Eileen Barker macht in ihrem Spiritualitätsmodell die jeweils eigene Erfahrung bzw. „Mystik“ als diejenige Wissensquelle aus, welche von den Akteuren bevorzugt werde.<sup>485</sup>

---

<sup>479</sup> Vgl. Ebertz 2005, 207f.; Zulehner 2008, 154.

<sup>480</sup> Vgl. Wuthnow 2003, 71.

<sup>481</sup> Vgl. Fuller 2001, 154; Roof, Wade Clark: „Spiritual Seeking in the United States; Report on a Panel Study“, *Archives de Sciences Sociales des Religions* 109/1 (2000), 49-66.

<sup>482</sup> Vgl. Sutcliffe, Steven J.: „Wandering stars’: Seekers and Gurus in the Modern World“, in: ders./ Bowman 2000, 17-36.

<sup>483</sup> Vgl. Zulehner 2008, 154.

<sup>484</sup> Vgl. Sutcliffe/ Bowman 2000, 1ff.

<sup>485</sup> Vgl. Barker, Eileen: „The Church Without and the God Within: Religiosity and/or Spirituality?“, in: dies. (Hg.): *The Centrality of Religion in Social Life: Essays in Honour of James A. Beckford*, Aldershot et al. 2008, 187-202, hier 189.

Vorbehalte gegenüber offizieller Wissenschaft und Vernunftdenken lassen sich nicht nur bei nicht-wissenschaftlichen Akteuren, sondern auch im wissenschaftlichen Bereich selbst antreffen. So sind manche Religionsforscher skeptisch gegenüber säkularer Wissenschaft, obwohl diese das zentrale methodologische Paradigma westlicher akademischer Religionsforschung darstellt. Der bereits erwähnte amerikanische Religionswissenschaftler Sylvan zog sich etwa aus der „Mainstream“-Wissenschaft zurück, weil er statt säkularer Wissenschaft lieber eine spirituelle Form von Wissenschaft betreiben wollte.<sup>486</sup> Ein ähnliches Wissenschaftsverständnis zeichnet sich in Bezug auf den von Ferrer und Sherman geforderten *participatory turn* ab.<sup>487</sup>

### 3.3.9 Marktstrategie

Spätestens, seit Berger und Luckmann ihr Modell eines religiösen Marktes einführten, sind religionsökonomische Fragen in der Religionswissenschaft relevant.<sup>488</sup> Inwieweit Spiritualität und Ökonomie zusammenpassen oder -gehören, wird im Spiritualitätsdiskurs sowohl von nicht-wissenschaftlichen als auch wissenschaftlichen Akteuren diskutiert.

Die grundlegenden Positionen in der Debatte auf nicht-wissenschaftlicher Akteurebene lassen sich etwa Laacks Glastonbury-Studie entnehmen: Laack zufolge wollen einige religiöse Akteure in Glastonbury Materielles von Spirituellem trennen und sind entsprechend gegen jeglichen Materialismus, z.B. gegen Preise für bestimmte religiöse Leistungen. Dies steht in Konflikt zu den Interessen anderer Akteure, die sich in Vollzeit dem religiösen Feld widmen, dort ihre Leistungen anbieten und entsprechend davon leben müssen.<sup>489</sup>

Auch im wissenschaftlichen Bereich lässt sich eine Diskussion in Bezug auf die Frage beobachten, wie Spiritualität mit ökonomischen Interessen zusammenhänge bzw. überhaupt zusammenhängen solle. Dabei nimmt diese Debatte durchaus normative Züge an. Mit seinem Buch *Spiritualities of Life*, das den Untertitel *New Age Romanticism and Consumptive Capitalism* trägt, stellt sich etwa Heelas gegen die seiner Ansicht nach weitverbreitete Annahme, bei Spiritualität handele es sich lediglich um Konsum. Er stellt fest, damit schalte er sich in eine Debatte ein, in der es hoch hergehe.<sup>490</sup> Auf der einen Seite stünden diejenigen, die Konsumenten als passive Opfer des Kapitalismus betrachteten, und auf der anderen Seite diejenigen, die da-

---

<sup>486</sup> Vgl. O.A. 2006 (*The Sacred Center*).

<sup>487</sup> Vgl. Ferrer/ Sherman 2008, 21.

<sup>488</sup> Siehe für einen aktuellen Forschungsstand Koch, Anne: *Economics of Religion. Partly Annotated Bibliography, Actualized version*, Ludwig-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek, München 2014, <http://epub.ub.uni-muenchen.de/12437/> (27.5.2014).

<sup>489</sup> Vgl. Laack 2011, 190.

<sup>490</sup> Vgl. Heelas 2008, 11.

von ausgehen, Konsumenten seien selbstbestimmt und verwirklichten und drückten sich mittels Konsum frei aus.<sup>491</sup> Heelas positioniert sich zwischen diesen Meinungen: Er nimmt – wie Taylor in Bezug auf die Romantik<sup>492</sup> – sowohl die Existenz von spirituellen Praktiken an, die in konsumorientierte Kontexte eingebettet bzw. selbst konsumorientiert seien, z.B. in der „subjektiven Wohlfühlkultur“ (*subjective wellbeing culture*),<sup>493</sup> als auch – vor allem – das Vorhandensein spiritueller Bereiche, in denen Konsum keine Rolle spiele, z.B. in der Hospizbewegung oder im gesellschaftlichen Streben nach Frieden. Heelas verfolgt einen „ethisch-humanistischen“ Ansatz, den er auch in den Auswirkungen spiritueller Praxis und Anschauungen am Werke sieht, weshalb er jene positiv bewertet. Diese Voreingenommenheit war ihm bereits früher vorgeworfen worden, etwa von Bruce, und so thematisiert Heelas sie in seinem Buch explizit, indem er seinen „ethisch-humanistischen“ Ansatz zugibt und verteidigt.<sup>494</sup> Heelas wendet sich dagegen, Spiritualität auf Konsum zu reduzieren, weil dadurch das „Nicht-Ableitbare“ (*irreducible*) vernachlässigt werde.<sup>495</sup> Für sein Argument, Spiritualität könne nicht nur auf Konsum reduziert werden, beruft sich Heelas auf den Dalai Lama und dessen Forderung einer „Grundspiritualität“ (*basic spirituality*), die etwa aus Menschlichkeit, Egalität und „liebender Freundlichkeit“ (*loving kindness*) bestehe.<sup>496</sup> Diese spiritualitätsbezogene Anwendungsorientierung entspricht wiederum der Leitfrage, die Heelas sich in seinem Buch stellt: „[W]hat, if any, are the capacities of New Age spiritualities of life to make a positive difference to individual, social or cultural life?“<sup>497</sup> Für Heelas ist Spiritualität, vor allem in ihren künstlerischen und humanistischen Aspekten, *das* Vermögen, das Leben von Individuen und Gesellschaften zu verbessern.<sup>498</sup> Lynch, selbst Anhänger einer „progressiven“ Spiritualität, bringt Heelas' spirituelles Anliegen und religiös-anwendungsorientiertes Wissenschaftsverständnis folgendermaßen auf den Punkt und bezeichnet dieses dabei als Ausweis „ernsthafter“ Religionswissenschaft:

[He] offers a passionate defence of this spiritual movement, and argues that it represents a viable moral and cultural resource for the modern world. By positioning himself as an advocate of the movement that he has traced so effectively, Heelas poses questions about the nature of the “good life” and contemporary forms of the sacred that no serious scholar of religion can afford to ignore.<sup>499</sup>

Einen entgegengesetzten Ansatz, Spiritualität und Konsum in Verbindung miteinander zu bringen, welcher der ersten Position entspricht, die Heelas in dieser Debatte gegeben sieht, stellen Jeremy Carrette und Richard King in ihrem Buch *Selling Spirituality* vor: Anders als Heelas

---

<sup>491</sup> Vgl. ebd.

<sup>492</sup> Vgl. Taylor 1989, 349.

<sup>493</sup> Vgl. Heelas 2008, 10, 13f.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., 10.

<sup>495</sup> Vgl. ebd., 8.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., 9.

<sup>497</sup> Ebd., 2.

<sup>498</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>499</sup> Lynch, Gordon, in: Heelas 2008, Buchrückseite.

sehen die Autoren kein dialektisches Verhältnis von Spiritualität und Konsum bzw. keine von Konsumstreben unberührte Spiritualität. Vielmehr gehen sie davon aus, Spiritualität sei rein „kapitalistisch“ und wie ehemals Religion ein Mittel, die Menschen zum Zwecke der Bereicherung zu täuschen.<sup>500</sup> Lynch kommentiert insofern ganz richtig, dass Carrette und King in gegenwärtiger Spiritualität lediglich einen „hinterlistigen ideologischen Trick“ (*insidios ideological trick*) des spätmodernen Kapitalismus sehen.<sup>501</sup> Carrette und King wollen herausfinden, wer von bestimmten Spiritualitätskonzepten profitiert. Sie nehmen an, die neoliberale Marktwirtschaft nutze Spiritualität für sich, indem sie sie verkaufe – so erklärt sich der Titel ihres Buches. Die Autoren wollen zeigen, dass sich hinter den spirituellen Angeboten der Neoliberalismus versteckt. Hier geht es offensichtlich nicht um eine neutrale Analyse, sondern im Anschluss an Marx um die normative Forderung, nicht nur Religion, sondern auch den spirituellen Markt, der mit dem Aufschwung des Neoliberalismus in den 1980er/90er Jahren zu boomen begonnen habe, als „Opium für das Volk“ zu verstehen, mit dem sich Geld machen ließe: „Religion is rebranded as ‚spirituality‘ in order to support the ideology of capitalism.“<sup>502</sup>

Eine dritte Position, die derjenigen von Carrette und King ähnelt, zusätzlich jedoch deziert USA-kritisch ist, findet sich bei dem Niederländer Wouter Hanegraaff in seinem Aufsatz mit dem programmatischen Titel „Prospects for the Globalization of New Age: Spiritual Imperialism Versus Cultural Diversity“. Darin behauptet Hanegraaff:

[T]he globalization of New Age spirituality is more appropriately seen as an aspect of global Americanization. American values of democracy and religious freedom are intimately linked to the New Age phenomenon of a “spiritual supermarket”, where customers can pick and choose the spiritual commodities they fancy. But while this market system is based upon the recognition of individuality and diversity, its basic rules are themselves not subject to negotiation by any of its customers: the global market system as such is essentially imposed upon individuals and cultures, whether they like it or not. [...] In short: one is allowed free choice *within* the system, but one cannot choose another one.<sup>503</sup>

Hanegraaffs Kritik zielt also vor allem auf einen „amerikanischen Imperialismus“ ab, der sich auch in der globalen Verbreitung bzw. Oktroyierung von Spiritualität zeige und dabei die Nutzer zwingt, sich den amerikanischen Marktgesetzen zu beugen, um überhaupt spirituelle Angebote wahrnehmen zu können. Kapitalismus erscheint hier als US-amerikanisches Produkt, die USA als „Imperialist“ und die Nutzer spiritueller Angebote als „Opfer“, die die politische und ökonomische Ideologie der USA „miteinkaufen“ müssen. Hanegraaff hat dementsprechend Vorbehalte gegenüber den Protagonisten der ursprünglich US-amerikanischen „New-Age“-Be-

---

<sup>500</sup> Vgl. Carrette, Jeremy/ King, Richard: *Selling spirituality. The silent takeover of religion*, Oxfordshire/ New York 2005, x, 2f., 5ff., 17-25.

<sup>501</sup> Vgl. Lynch 2007, 7.

<sup>502</sup> Carrette/ King 2005, 17; vgl. ebd., 17ff.

<sup>503</sup> Hanegraaff 2001, 16.

wegung. Deren Vorantreiben der Globalisierung von Spiritualität sei mitnichten sentimentalerweise als ein „Zusammenwachsen“ der Kulturen zu verstehen. Die Verbreitung ihres offensichtlich kultur-spezifischen, amerikanischen Ansatzes verstünden sie als Segen für alle Kulturen, selbst wenn Letztere auf fundamental anderen Grundsätzen beruhten. Kritik an diesem Verständnis wehrten sie leichtfertig als „Negativ-Denken“ ab. Es zeigt sich, dass Hanegraaff das Phänomen „Spiritualität“ nicht nur normativ in amerika-, markt- und globalisierungskritischer Perspektive betrachtet, sondern sich auch aktiv in den spirituellen Diskurs einschaltet, indem er einigen (wohlgemerkt nicht-wissenschaftlichen) Akteuren vorwirft, eine falsche Haltung zur Entwicklung von Spiritualität zu haben, die er selbst als problematisch sieht.

Sowohl bei Carrette und King als auch bei Hanegraaff besteht also die Vorstellung von Individuen bzw. dem Rest der Welt außerhalb der USA als „Opfern“ einer gezielten Täuschungsstrategie unter dem Deckmäntelchen der „Spiritualität“, um Menschen das Geld aus der Tasche zu ziehen und sie ideologisch zu infiltrieren. Eine Sicht der Rezipienten spiritueller Deutungen und Praktiken als produktiv und aktiv und selbst bestimmte Interessen damit verfolgend, hat in dieser Wahrnehmung offensichtlich keinen Raum. Als anderer Pol des Spektrums der Positionen zu dieser Frage kann Heelas' Verständnis von Spiritualität gelten, bei dem diese im Wesentlichen als Teil eines soteriologischen Szenarios erscheint. Auch hier geraten die Akteure und ihre Praxis immer weniger in den Blick, sondern wird „Spiritualität“ essentialisiert und idealisiert.

### 3.3.10 *Kontinuität der Romantik*

Schließlich wird in der Literatur zur Gegenwartsreligiosität, insbesondere zu „New Age“ und Spiritualität, immer wieder eine Kontinuität zwischen Romantik und Gegenwartskultur ausgemacht:

- Bereits 1989 hatte Taylor in *Sources of the Self* einen Zusammenhang zwischen Romantik und der Gegenwart hergestellt, indem er sein Verständnis von „Leben“ explizit in der Romantik verortete. Dieses richte sich gegen einen „instrumentellen Lebensmodus“ bzw. ein „entzaubertes“ Verständnis des Lebens und der Welt, gegen das sich bereits die Romantiker gewehrt hätten und mit dem man sich auch heute noch auseinandersetzen müsse.<sup>504</sup>

---

<sup>504</sup> Vgl. Taylor 1989, 498ff.

- Dieses Lebenskonzept Taylors, seine damit verbundene Subjektivierungsthese sowie das historiographische Szenario einer seit der Romantik bestehenden weltanschaulichen Kontinuität übernahm zum einen Heelas in *Spiritualities of Life*.<sup>505</sup>
- Zum anderen knüpfte der österreichische Soziologe Tripold für seine bereits erwähnte ideengeschichtliche Studie *Die Kontinuität romantischer Ideen* an Taylor an: Verschiedene „alternative“ religiöse Bewegungen im 19. und 20. Jahrhundert wie die Theosophie, die Lebensreform und andere „Gegenkulturen“ der 1920er und 1960er Jahre sowie „New Age“ und Spiritualität seien Erben der Romantik und führten somit auf andere Weise die romantische Weltsicht fort.<sup>506</sup>
- Auch Houtman und Aupers verorten ihr Konzept einer „nachchristlichen Spiritualität“ (*post-Christian spirituality*) in der Romantik, wobei sie – wie es in Taylors Subjektivierungsthese anklingt – den entscheidenden Zusammenhang im Konzept des „Selbst“ sehen: „Post-Christian spirituality, in short, constitutes a basically Romanticist conception of the self that is intrinsically connected to an immanent conception of the sacred.“<sup>507</sup>
- Ferner stellt Flanagan fest: „Alternative spiritualities are by no means new and have lineages that go back to the eighteenth century.“<sup>508</sup> Die „romantische Bewegung“ sei ein Vorläufer der heutigen Spiritualitätslandschaft und ihres Booms.<sup>509</sup>
- Der britische Religionswissenschaftler Ronald Hutton nennt die „Counterculture“ der 1960er Jahre in England gar dezidiert eine „zweite romantische Bewegung“ (*second Romantic movement*).<sup>510</sup>
- Ebenso sehen Sutcliffe und Bowman vieles von der gegenwärtigen „alternativen Spiritualität“ im Vereinigten Königreich als schon dagewesen: Druidentum und ad hoc-Naturanbetung z.B. gebe es bereits seit der Romantik; dabei sei es stets um die Erschließung und Anwendung persönlicher Religion gegangen.<sup>511</sup> In dieser „persönlichen Religion“ sehen sie u.a. eine „Re-Sensibilisierung für die Bereiche des ‚Magischen‘ und ‚Unerklärten‘ sowie

---

<sup>505</sup> Vgl. Heelas 2008, Kapitel „From the Romantics: the Repertoire“, 25-59. Dabei spielten auch Isaiah Berlins Analysen der Romantiker als Vorläufer gegenwärtiger Spiritualität für Heelas eine wesentliche Rolle. Vgl. ebd., 9.

<sup>506</sup> Vgl. Tripold 2012, 209ff., 255ff. Tripold rezipiert für diese Sicht auch publizistische Quellen wie Safranski bereits erwähntes Buch *Romantik – Eine deutsche Affäre*. Safranski geht darin ebenfalls davon aus, „das Romantische“ sei als eine Art Substrat der romantischen Epoche bis heute erhalten geblieben. Vgl. Safranski 2007, 12.

<sup>507</sup> Houtman/ Aupers 2007, 307.

<sup>508</sup> Flanagan 2007, 10.

<sup>509</sup> Vgl. ebd., 3, 5.

<sup>510</sup> Vgl. Hutton, Ronald: *Witches, Druids and King Arthur*, London et al. 2006, 50.

<sup>511</sup> Vgl. Sutcliffe/ Bowman 2000, 4; Harvey, Graham: „Boggarts and Books: Towards an Appreciation of Pagan Spirituality“, in: Sutcliffe/ Bowman 2000, 155-164.

ein Etikett für eine populäre psychologische, ausdrucksbetonte Hermeneutik“ (*re-sensitisation to the realms of the ‚magical‘ and ‚unexplained‘ and a label for a popular psychological-expressivist hermeneutic*<sup>512</sup>).

- Eine solche „romantische Ausdrucksspiritualität“ wirkt auch laut der bereits erwähnten Goode im heutigen „künstlerischen Paradigma“ fort.<sup>513</sup>
- Der Kulturhistoriker Richard Tarnas geht schließlich sogar so weit, die heutige Wertschätzung von Kunst, Kultur, Religion und Alltagsbeziehungen als rein romantisches Erbe zu betrachten. Die Prinzipien der Aufklärung wirkten dagegen paradigmatisch im rationalen Suchen nach validem Wissen fort. Romantik und Aufklärung hätten die Moderne auf eine dualistische und desintegrierte Art und Weise geformt.<sup>514</sup>

An diesem Katalog zeigt sich erstens, dass derartige Kontinuitäts-Historiographien nicht nur in Teilen der Musikwissenschaft, sondern auch in der Religionswissenschaft, Philosophie und Soziologie populär sind. Dabei scheint zweitens häufig die Vorstellung eines „Substrats“ zu bestehen, das der Romantik entstamme und bis heute fortwirke, wenn auch teilweise in anderer Gestalt. Schließlich ist Romantik offensichtlich auch in der Religionsforschung nicht nur Gegenstand, sondern gleichzeitig Weltansicht für manche Religionswissenschaftler (wie auch Musikwissenschaftler, z.B. Eggebrecht), die sich wiederum nicht selten mit ebenso spirituellen Haltungen verbindet, z.B. bei Heelas. Diese doppelte Aktualisierungsstruktur von Romantik als Gegenstand und Haltung begegnet auch jenseits des wissenschaftlichen Diskurses, wie sich insbesondere am Beispiel Stadtfelds zeigen wird.

### **3.4 Fazit: Religionswissenschaftler als Rezipienten und Produzenten des gegenwartsreligiösen Spiritualitätsdiskurses**

Das Ziel dieses Kapitels war es zum einen, aufzuzeigen, dass der Spiritualitätsdiskurs gemeinsam von nicht-wissenschaftlichen und wissenschaftlichen Akteuren konstruiert wird. Wie sich zeigt, sind manche Spiritualitätsforscher nicht nur Rezipienten bestimmter (anti-)religiöser Vorstellungen und Praktiken oder Mitglieder entsprechender Gruppen oder Szenen, sondern werden auch zu Produzenten des Diskurses, den sie erforschen. In der Spiritualitätsforschung scheint dies in besonderer Weise der Fall zu sein – man denke etwa an Heelas und seine Hoffnung, Spiritualität könne der Menschheit zur Besserung verhelfen, oder an Lynch und sein Zukunftsszenario, nicht nur die „progressiven“ Spirituellen, sondern vielleicht alle Menschen würden Zeugen einer „kosmischen Entfaltung“.

---

<sup>512</sup> Sutcliffe/ Bowman 2000, 5.

<sup>513</sup> Vgl. Goode 2010, 107ff.

<sup>514</sup> Vgl. Tarnas, Richard: *The Passion of the Western Mind. Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*, New York 1993 [1991], Kapitel „The divided worldview“, 375-378.



Zum anderen sollte in die zentralen Zuschreibungen an Spiritualität eingeführt werden, damit in den Kapiteln 6 und 7 deutlich werden kann, welche Aspekte dieses Diskurses in der religiösen Musikdeutung der Klassikszene von Musikern und Medienakteuren aktualisiert werden. Die zugeschriebenen Spiritualitätscharakteristika und damit verbundenen diskursiven Positionen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- eine überwiegende „Distanz zum offiziellen Modell der Religion“, jedoch nicht ausschließlich: es gibt etwa unter Kirchenmitgliedern durchaus gegenwartsreligiöse Spiritualitätskonzepte und -praktiken;
- die Konzeption von Spiritualität als „alternativ“ oder „gegenkulturell“;
- eine Orientierung auf Erfahrung: körperlich, künstlerisch oder psychisch-geistig, z.B. in Form von „Gipfelerfahrungen“ oder „Flow“;
- eine Hinwendung zum „inneren Selbst“ als Ausgangspunkt und/ oder Ziel von Spiritualität;
- die Ermächtigung des Individuums zur Instanz religiöser Selbstbestimmung, und zwar ohne zwangsläufigen Verlust der Gemeinschaft, die jedoch eher temporär in Form von Events bevorzugt wird;
- ein Streben nach „Ganzheitlichkeit“, individuell, sozial und mit Bezug auf den Kosmos;
- eine Suchhaltung, wobei die Suche selbst bereits einen Wert habe und es nicht immer um ein klar definiertes Ziel gehe;
- eine Skepsis gegenüber westlicher säkularer, „rationalistischer“ Wissenschaft;
- die Frage, wie ökonomische Interessen und Spiritualität zusammenhängen;
- sowie die Kontinuität eines romantischen Substrats in der Gegenwartskultur und -religiosität.

## **4 Romantische Musikästhetik als religiöses Sinnprogramm**

Im folgenden Kapitel werden zentrale Elemente der (früh-)romantischen Musikästhetik vorgestellt. Wie bereits erwähnt, wird die romantische Musikästhetik mit ihren religiösen Anklängen in dieser Studie als Aspekt von Europäischer Religionsgeschichte verstanden. Europäische Religionsgeschichte ist Gegenstand und Programm zugleich: Es geht um eine Perspektive, in der die Pluralität der Europäischen Religionsgeschichte in den Blickt rückt, die sich aus unterschiedlichen Prozessen von Sinnstiftung zusammensetzt, die auch jenseits von institutionalisierter Religion stattfanden und -finden. So wird auch religiöse Musikdeutung zu einer Facette Europäischer Religionsgeschichte. Im Folgenden wird dieser historiographische Ansatz zunächst erläutert (4.1), weil er den Rahmen für die Präsentation der romantischen Musikästhetik abgibt. Zentral sind dabei die Aspekte von Sinnstiftung und (bzw. durch) Popularisierung. Dem folgen eine historische Skizze des philosophischen und soziokulturellen Kontextes, in welchem die hier interessierende Musikästhetik um 1800 gesehen werden muss (4.2), sowie eine kurze Einführung in den sich um 1800 abzeichnenden Wandel des Musikverständnisses (4.3). Daraufhin werden diskursiv bedeutsame Positionen religiöser Musikdeutung präsentiert, wie sie sich um 1800 bei Herder, Jean Paul und insbesondere Wackenroder, Tieck und Hoffmann finden (4.4). Diese religiösen Musikdeutungen werden teilweise wortwörtlich im heutigen Musikdiskurs der Klassikszene aktualisiert. Dies bedeutet jedoch nicht, dass von einer ungebrochenen Popularität dieser bis heute ausgegangen werden kann. Eine solche Annahme wäre sowohl methodologisch problematisch als auch historisch nicht zutreffend. Vielmehr dienen die romantische Musikdeutung, die spätere sog. „romantische Musik“ und die musikperformative Ästhetik des 19. Jahrhunderts bereits in dessen Verlauf und dann im 20. Jahrhundert den einen zur Abgrenzung, den anderen zur Identifikation. Diese teils antiromantischen, teils romantisierenden Bestrebungen sind Gegenstand von Kapitel 4.5. Der Fokus liegt dabei auf den Jahrzehnten seit 1945, weil gezeigt werden soll, dass es heutzutage gerade angesichts der jüngeren (Musik-)Geschichte durchaus nicht selbstverständlich ist, Musik romantisch zu deuten. Angesichts der diskursiven Auseinandersetzungen um „Romantik“ in den letzten zwei Jahrhunderten stellt eine solche diskursive Aktualisierung vielmehr eine spezifische Positionierung dar. Die zentralen Punkte des Kapitels werden schließlich in einem Fazit zusammengefasst (4.6).

### **4.1 Europäische Religionsgeschichte – Sinnstiftung durch Popularisierung jenseits von institutionalisierter Religion**

Ludwig van Beethovens Musik Anfang des 19. Jahrhunderts zur „musikalischen Klassik“ zu deklarieren, sei ein „Sinnprojekt“ gewesen, so die Bonner Musik- und Medienwissenschaftlerin

Bettina Schlüter.<sup>515</sup> Insbesondere Hoffmann kann als derjenige betrachtet werden, der dieses „Sinnprojekt“ oder „ästhetische Programm“<sup>516</sup> in Bezug auf Beethoven vorantrieb. Einige Jahre früher hatte bereits Tieck eine solche musikalische Klassik ersehnt, wobei er seine Hoffnung insbesondere auf die Gattung der Sinfonie setzte.<sup>517</sup> Ein wesentlicher Aspekt derartiger Sinnprogramme war die religiöse Deutung sowohl von Musik als auch von Musikschaffenden.

Mit der Rede von „Sinnprogramm“ soll zum Ausdruck gebracht werden, dass die Schriften von Wackenroder, Tieck oder Hoffmann hier weniger als privatreligiös-ästhetische Zeugnisse der Verfasser, sondern vielmehr als programmatische Appelle an die Rezipienten betrachtet werden: Musik soll u.a. auf religiöse Weise gehört, wahrgenommen und gedeutet werden, so legen es die Schreiber literarisch nahe und fordern es zum Teil auch explizit. So fügen sie dem pluralen Sinnangebot Europäischer Religionsgeschichte ein religiös-musikalisches Element hinzu. In dieser Perspektive wird romantische Musikästhetik zum Segment von Europäischer Religionsgeschichte.

Der Religionswissenschaftler Gladigow stellte seinen Ansatz einer Europäischen Religionsgeschichtsschreibung im Rahmen des Bandes *Lokale Religionsgeschichte* vor. Mit der Bestimmung des spezifisch lokal entstandenen, jedoch nicht auf das geographische Europa beschränkten Gegenstands Europäischer Religionsgeschichte als schon immer plural wollte er europabezogene Religionsgeschichtsschreibungen korrigieren, die sich mehr oder weniger in der Auseinandersetzung mit Kirchengeschichte erschöpfen.<sup>518</sup> Gladigow weist dagegen darauf hin, dass spätestens seit der Renaissance individuelle Wahlmöglichkeiten zwischen verschiedenen Sinnangeboten bestanden.<sup>519</sup> Diese Pluralität setze sich aus unterschiedlichen Aspekten zusammen:

Die Präsenz und Verfügbarkeit höchst unterschiedlicher „Religionen“ ist in Europa, dies scheint ein Charakteristikum der Europäischen Religionsgeschichte zu sein, nicht nur auf dem Wege traditioneller Diffusions- und Enkulturationsprozesse ermöglicht worden, sondern vor allem auch über Philologien, Wissenschaften und später „Literatur“.<sup>520</sup>

Die Übertragung solcher sinnstiftenden Elemente aus Zusammenhängen jenseits von institutionalisierten Religionen in das religiöse Sinnangebot hinein nennt Gladigow einen „vertikalen Transfer“:

<sup>515</sup> Vgl. Schlüter, Bettina: *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur* [Monolithographien 4], Stuttgart 2007, 10f.

<sup>516</sup> Schlüter, Bettina: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“, in: Stephan Conermann (Hg.): *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“* [Edition Kulturwissenschaft 14], Bielefeld 2012, 233-254, hier 240.

<sup>517</sup> Vgl. Tieck, Ludwig: „Symphonien“, in: ders. (Hg.): *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, in: Schwering 2007, 236-244, hier 239.

<sup>518</sup> Vgl. Gladigow 1995, 23f.

<sup>519</sup> Vgl. ebd., 25ff.

<sup>520</sup> Ebd., 27.

Insbesondere für die Neuzeit hat dies zu [sic!] Folge, daß der „vertikale Transfer“ von Ergebnissen, Thesen der Geistes- und Naturwissenschaften in den Bereich von Religion ebenso mitbedacht werden muß wie die „sinnstiftende Funktion“ von Literatur und neuen Medien.<sup>521</sup>

Auch die Romantik habe ihre „Alternativen zur abendländischen-christlichen Kultur“ überwiegend aus Vorstellungen gewonnen, die in der Philosophie und in diversen Philologien tradiert wurden:

Orientierungsmuster auch in der „schönen Literatur“ vorgegeben zu finden, ist in Europa spätestens seit der Romantik zu einem festen Bestandteil religiösen Verhaltens geworden. Die Dichtung als „Neue Mythologie“ übernimmt seit dem 18. Jahrhundert nicht nur neue Orientierungsfunktionen, sondern erfüllt zugleich allgemeine gesellschaftliche Legitimationsbedürfnisse.<sup>522</sup>

Gladigow betont hier u.a. eine „genuin religiöse Funktion der öffentlichen Wirksamkeit des Schreibens“;<sup>523</sup> die er auch in jüngerer Zeit ganz ähnlich bei „religiöse[n] Rezipienten-Gruppen“ von historischen Romanen, Fantasy- und Science-Fiction-Literatur gegeben sieht, die daraus ebenfalls „unmittelbare Sinnerfahrungen“ zögen.<sup>524</sup>

In der idealistisch-romantischen Forderung von Dichtung als „neuer Mythologie“<sup>525</sup> erkennt Gladigow zudem den historischen Vorlauf für Moderne-Verständnisse, die maßgeblich an den Kategorien „Pluralisierung“ und „Subjektivierung“ orientiert seien, denn die „neue Mythologie“ sollte eine „neue Religion“, und zwar ein „Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst“ sein.<sup>526</sup>

Das Medium der Literatur bzw. des Schreibens war es auch, in dem sich Wackenroder, Tieck oder Hoffmann auf religiöse Art und Weise über Musik äußerten. So konstruierte z.B. Wackenroder mit seinen Schriften zu Kunst und Musik laut Schwering „[...] eine[n] neuen Horizont[s] mythischer Ideen“, „eine[r] ‚neue Mythologie‘ im Sinne F. Schlegels.“<sup>527</sup> Die romantischen Musikästhetiker waren insofern Sinnstifter für die Europäische Religionsgeschichte.

---

<sup>521</sup> Ebd., 29.

<sup>522</sup> Ebd., 34.

<sup>523</sup> Ebd., 35.

<sup>524</sup> Vgl. ebd.

<sup>525</sup> Gladigow erwähnt hier lediglich das programmatisch anonyme *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* von 1796 oder 1797. Vgl. ausführlicher dazu z.B. Buchholz, Helmut: *Perspektiven der neuen Mythologie. Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800* [Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 13], Frankfurt am Main et al. 1990.

<sup>526</sup> Vgl. Gladigow 1995, 35f. Gleichzeitig sehnte sich Novalis in seinem „Fragment“ in ein katholisches Mittelalter zurück bzw. konstruierte dieses als Vorbild für eine neue Religion Europas. Vgl. Novalis: „Die Christenheit oder Europa“ (1799), in: Kluckhohn, Paul/ Samuel, Richard (Hg.): *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 3, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1968, 507-525. Diese Konzeption bedeutete wiederum eine wesentliche Anregung für den bis heute wirkmächtigen Diskurs von Europa als „christlichem Abendland“. Vgl. Faber, Richard: *Abendland: Ein politischer Kampfbegriff* [Kulturwissenschaftliche Studien 10], Berlin/ Wien <sup>2</sup>2002 [1979]. Viele der überwiegend protestantischen Frühromantiker in Jena und Berlin traten im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Katholizismus über, ein Schritt, der nicht selten gepaart war mit einem erstarkenden Nationalismus. Vgl. Langner, Albrecht (Hg.): *Katholizismus, nationaler Gedanke und Europa seit 1800*, Paderborn et al. 1985; Schwering 2007, 309f., 330.

<sup>527</sup> Schwering 2007, 311.

Dabei ist ihre religiöse Musikdeutung als eine zweiseitige Angelegenheit zu verstehen, bei welcher wiederum der Aspekt von „Programmatis“ eine zentrale Rolle spielt. In Anlehnung an die analytische Konzeption *enchaining aesthetics* von Alexandra Grieser, bei der das englische Gerundium *enchaining* sowohl das Verzaubertwerden als auch das programmatische Verzaubern von Ästhetik anzeigt,<sup>528</sup> soll hier von *enchaining music* bzw. von „Verzauberung *durch* und *von* Musik“ die Rede sein: In dem Moment, in dem die Schreiber eine religiöse Wirkung von Musik auf sich selbst präsentierten, also ihre Verzauberung *durch* Musik beschrieben, konstruierten sie Musik gleichzeitig zu etwas, das verzaubern könne. Indem sie Musik Verzauberungsmacht zuschrieben, „verzauberten“ sie diese gewissermaßen selbst. Diese Verzauberung *von* Musik wird hier als Programm betrachtet, und zwar im Sinne des bereits erwähnten Appells an die Rezipienten, Musik auf diese übersinnliche Weise zu rezipieren und zu deuten. Die Annahme eines musikalisch-religiösen Programms der romantischen Sinnstifter schließt jedoch nicht aus – wie bereits in Bezug auf die öffentliche Künstlerfigur dargelegt (siehe 2.2.3) –, dass sie nicht privat genauso empfanden, wie sie es in ihren Texten darstellen und fordern. Dieser Aspekt entzieht sich jedoch dem methodologischen Zugriff. In Anknüpfung an medienkulturwissenschaftliche Reflexionen lässt sich ohnehin vermuten, dass auch hier eine Spannung zwischen privater und öffentlicher Dimension, zwischen Berichten über Verzauberungserlebnisse *durch* Musik und gleichzeitiger programmatischer Verzauberung *von* Musik besteht. Immerhin handelt es sich bei den Quellen nicht um posthum veröffentlichte private Reflexionen der Autoren, sondern um auf Veröffentlichung und gewissermaßen Popularisierung abzielende Texte, die den damaligen Diskurs der Bildungselite über Musik adressierten.

Gladigows Forderung, „Sinnstiftung durch Popularisierung“ als „eines der wichtigsten“, damals noch „unbearbeitete[n] Feld[er] der neuesten Religionsgeschichte“<sup>529</sup> zu erforschen, wurde inzwischen zwar von verschiedener Seite eingelöst, etwa von Knoblauch mit seinem Konzept „Populäre Religion“. Popularisierung wird hier jedoch meistens nur mit den Märkten und Massenmedien seit dem 20. Jahrhundert in Verbindung gebracht. Von der Medien(kultur)wissenschaft werden Popularisierungsprozesse dagegen teilweise schon früher angesetzt. So fassen etwa die Herausgeber des Aufsatzbandes *Popularisierung und Popularität*, Gereon Blaseio, Hedwig Pompe und Ruchatz, „Popularisierung“ allgemeiner:

Popularisierung ist dabei als der Versuch zu betrachten, bei einem im wesentlichen unspezifischen Publikum über besondere Formen der Darbietung eine möglichst breite Annahme von Aussagen zu

<sup>528</sup> Grieser stellte das Konzept *enchaining aesthetics* im Rahmen eines Panels auf der EASR-Tagung 2012 in Stockholm vor, bei dem es um die *longue durée* romantischer Ideen und Praktiken in religionsästhetischer Perspektive ging.

<sup>529</sup> Gladigow 1995, 36.

erreichen. Und populär sind diejenigen, denen es gelingt, auf allgemeine Akzeptanz zu stoßen, ohne jedoch mit den erzeugten Fiktionen einfach deckungsgleich zu werden.<sup>530</sup>

Historisch setzt der Band bereits in der Frühen Neuzeit beim Buchdruck und insbesondere bei Martin Luther an.<sup>531</sup> In Bezug auf die hier interessierende Zeit um 1800 stellt der Literaturwissenschaftler und Medientheoretiker Rudolf Helmstetter in einem anderen Band fest, „das gesellschaftliche Funktionsspektrum der massenmedialen Öffentlichkeit“ habe sich bereits im 18. Jahrhundert herausgebildet. Diese Öffentlichkeit begleite und verstärke die funktionale Differenzierung der Gesellschaft bis heute. Gleichwohl sei um 1800 der Anteil der Menschen, die durch Lektüre an der Öffentlichkeit teilgenommen bzw. diese produziert hätten, im Vergleich zu heute gering gewesen.<sup>532</sup>

Blaseio, Pompe, Ruchatz und Helmstetter folgend lässt sich also grundsätzlich eine auf Popularisierung abzielende musikalisch-religiöse Programmatik der frühromantischen Musikästhetik annehmen, wenn auch beschränkt auf den kleinen Kreis eines sich entwickelnden Bildungsbürgertums. Immerhin wuchs im 18. und 19. Jahrhundert die Anzahl der Zeitschriften und Zeitungen, in denen das entstehende Bürgertum öffentlich kommunizierte;<sup>533</sup> Hoffmann etwa publizierte regelmäßig in der 1798 gegründeten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in der er auch prominent über Beethovens 5. Sinfonie schrieb.

Die Popularisierung sinnstiftender Elemente romantischer Musikästhetik und somit Europäischer Religionsgeschichte ist über den Zeitraum der letzten ca. zweihundert Jahre grundsätzlich erfolgt. Dies zeigt sich daran, dass (transformierte) Elemente der romantischen Musikästhetik zumindest eine solch „breite Annahme“ erreichten, dass sie auch heute diskursiv verfügbar sind und aktualisiert werden.

#### 4.2 Musikästhetik und Verbürgerlichung des Musiklebens

Was ist mit „Musikästhetik“ gemeint? Im engeren Sinne wird damit gemeinhin das philosophische Nachdenken über Musik und Musikwahrnehmung bezeichnet, wie es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als kunstphilosophisches Unterfangen im Anschluss an Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* (1750) aufkam. Baumgarten begründete damit eine philosophische Subdisziplin, welche die Sinne bzw. die sinnliche Erkenntnis als Ergänzung zur Logik zum Gegenstand hatte. Eine zentrale Rolle spielte hierbei das Nachdenken über die Künste, was

---

<sup>530</sup> Blaseio, Gereon/ Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens: „Vorbemerkung der Herausgeber“, in: dies. (Hg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln 2005, 9-11, hier 9.

<sup>531</sup> Vgl. den Beitrag von Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“, in: Blaseio/ Pompe/ Ruchatz 2005, 21-42.

<sup>532</sup> Vgl. Helmstetter, Rudolf: „Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären“, in: Christian Huck/ Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*, Wiesbaden 2007, 44-72, hier 45.

<sup>533</sup> Vgl. Dahlhaus et al. 1985, 5, 32ff.

zur Herausbildung der jeweiligen Ästhetiken von Kunst, Literatur oder Musik führte.<sup>534</sup> Gegenstand der Musikästhetik war die Musik als Teil des Kanons der nun „schönen“ (nicht mehr „freien“) Künste, die den „mechanischen“ Künsten gegenübergestellt wurden. Musik war „[...] jetzt im modernen Sinne Tonkunst, ein *ästhetisches Phänomen* [...].“<sup>535</sup> Sie erschien zunehmend weniger als (zwar kunstfertiges) Handwerk, sondern als „Produkt des unbewusst schaffenden Genies“.<sup>536</sup>

Seit dem 18. Jahrhundert wurde zunehmend auch öffentlich „popularphilosophisch“<sup>537</sup> im entstehenden Bürgertum über Musik debattiert, nicht mehr nur bei Hofe, unter Klerikern oder an Universitäten.<sup>538</sup> Wie bereits erwähnt, war der Grad von Öffentlichkeit und Bürgerlichkeit generell und so auch in Bezug auf Musikästhetik und Musikpraxis im 18. Jahrhundert geringer als im 19. Jahrhundert.<sup>539</sup> Allerdings gab es nicht nur bereits öffentliche Konzerte, sondern auch eine (halb-)öffentliche Musikpublizistik „in Büchern und Zeitschriften, Logen und Diskussionszirkeln, privaten und nichtprivaten Korrespondenzen“,<sup>540</sup> die sich teilweise „heftige[r ...] Fehden“ lieferte, z.B. über Willibald Glucks Opern aus den 1760er Jahren.<sup>541</sup> Später entstanden eigene öffentliche Musikfachzeitschriften wie die bereits erwähnte *Allgemeine Musikalische Zeitung*.<sup>542</sup> Ebenso wurde das Konzertleben ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer „feste[n] Institution des öffentlichen Lebens“ in Deutschland „[...] zentral getragen vom Bildungsbürgertum des postnapoleonischen Mittel- und Westeuropa, teilweise aber auch vom Großbürgertum, vom Kleinbürgertum und zünftigen Gewerken.“<sup>543</sup> In der Verbürgerlichung der Musikszene bzw. in Aufklärung, Kapitalismus und Bürgertum als „strukturellen Voraussetzungen“ dieser Verbürgerlichung lag Borgstedt zufolge übrigens auch die Entstehung musikalischen Virtuositums begründet.<sup>544</sup> Unter den am Musikdiskurs teilnehmenden Akteuren befanden sich nun nicht mehr nur Musiker, sondern auch Literaten wie die im Folgenden präsentierten Protagonisten romantischer Musikästhetik.

<sup>534</sup> Vgl. Dahlhaus, Carl: Art. „Ästhetik“, in: ders./ Eggebrecht/ Oehl 1995, Bd.1, 62f.

<sup>535</sup> Scholtz 1984, 249.

<sup>536</sup> Ebd.; vgl. Tripold 2012, 94. Die Einführung des Werkkonzepts in Bezug auf Musik im 16. Jahrhundert war eine Neuerung, wofür Nikolaus Listenius im Anschluss an Aristoteles der „theoretischen“ und „praktischen“ Musik eine „poetische“ hinzufügte, die ein *opus perfectum et absolutum* hervorbringen sollte. Vgl. Scholtz 1984, 249.

<sup>537</sup> Dahlhaus et al. 1985, 13ff.

<sup>538</sup> Vgl. Fischer, M. 2007, 218, 224.

<sup>539</sup> Vgl. Dahlhaus et al. 1985, 5, 32ff.

<sup>540</sup> Ebd., 11.

<sup>541</sup> Vgl. ebd., 5.

<sup>542</sup> Vgl. ebd., 18.

<sup>543</sup> Neuhoff 2008, 1.

<sup>544</sup> Vgl. Borgstedt 2007, 19f.

### 4.3 Wandel des Musikverständnisses um 1800

Das Schreiben über Musik um 1800 zeugt von einem musikästhetischen „Paradigmenwechsel“, wie Dahlhaus feststellt.<sup>545</sup> Damit sei allerdings kein plötzlicher Umschwung, sondern ein längerer und vielschichtiger Prozess gemeint.<sup>546</sup> In den frühromantischen musikästhetischen Texten lassen sich weniger komplette Neukonzeptionen von Musik als vielmehr diverse Aktualisierungen antiker, mittelalterlicher oder aufklärerischer Vorstellungen ausmachen.<sup>547</sup> Dabei waren die frühromantischen, musikalisch-religiösen Sinnprogramme weder untereinander noch in sich homogen.<sup>548</sup> Sie blieben auch nicht ohne Widerspruch oder Konkurrenz. Die Opposition vor allem zwischen zwei Positionen – Musik als „Programm Musik“ oder als „absolute Musik“ zu betrachten – mündete später, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, gar in einen erbitterten musikästhetischen Streit, auf dessen einer Seite insbesondere Wagner, Franz Liszt und Bruckner und auf dessen anderer Johannes Brahms und Eduard Hanslick standen.<sup>549</sup>

Der musikästhetische „Paradigmenwechsel“ um 1800 hatte folgenden Vorlauf: Mit der Aufklärung wurde Musik sowohl konzeptuell als auch praktisch teilweise aus dem „tradierten Kultus“ herausgelöst.<sup>550</sup> Damit trat de la Motte-Haber zufolge jedoch keine historisch völlig neue Situation ein, hatte der Konflikt zwischen einem Verständnis von Musik als der Verkündigung dienend (liturgisch-funktional) und als „Sphärenmusik“ (kosmologisch) doch seit dem Mittelalter bestanden und sich das grundlegende Problem der Teilung von Musik in *arte* und *scientiae* durch die ganze Musikgeschichte des „Abendlandes“ gezogen. Die funktionalen Bezüge von Musik seien im 18. Jahrhundert jedoch immer bedeutungsloser geworden.<sup>551</sup> Der Soziologe Schulze illustriert diese Entwicklung folgendermaßen: „[I]m Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Musik von der Dienerin zur Herrin, von der Verpackung zum Inhalt, vom Mittel zum Zweck, vom Gast zur Hauseigentümerin.“<sup>552</sup>

<sup>545</sup> Vgl. Dahlhaus, Carl: „Absolute Musik“, in: Sabine Ehrmann-Herfort/ Ludwig Finscher/ Giselher Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002b, 679-704, hier 679.

<sup>546</sup> Vgl. ebd., 680.

<sup>547</sup> Vgl. zu den unterschiedlichen Motiven (pythagoräischen, empfindsamen, mittelalterlichen, nachahmungsästhetischen, ausdrucksästhetischen usw.), wie sie etwa von Wackenroder und Tieck affirmativ oder kritisch aktualisiert werden, Schwering 2007, 322f.

<sup>548</sup> So weist etwa Schwering auf Inkohärenzen und Widersprüchlichkeiten des Musikkonzepts in Wackenroders und Tiecks musikästhetischen Texten hin, die er jedoch als bewusste Stilmittel versteht. Vgl. ebd., 319.

<sup>549</sup> Vgl. dazu etwa von Massow 1994; von Massow, Albrecht: Art. „Programm Musik“, in: Eggebrecht/ Riethmüller 1993, Bd. 21, 1-20; Kabisch, Thomas: „Konservativ gegen Neudeutsch: oder: Was heißt ‚außermusikalisch‘?“, in: Ehrmann-Herfort/ Finscher/ Schubert 2002, Bd. 2, 831-880; Dahlhaus, Carl: „Wagnerianer‘ und ‚Brahminen‘“, in: Ehrmann-Herfort/ Finscher/ Schubert 2002a, Bd. 2, 881-902.

<sup>550</sup> Vgl. Krieg, Gustav A.: Art. „Musik und Religion IV“, in: Müller, G. et al. 1994, Bd. 23, 457-495, hier 466f.

<sup>551</sup> Vgl. de la Motte-Haber 1995b, 8.

<sup>552</sup> Schulze, Gerhard: „Die Entdeckung des Musik Hörens“, in: Tröndle 2011, 45-52, hier 46.



Musik war mehr oder weniger seit der Antike als untrennbare Kombination von Sprache, Rhythmus und Harmonie gefasst worden.<sup>553</sup> Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte die überwiegende Meinung derjenigen, die öffentlich über Musik nachdachten, gelauret, rein instrumentale Musik besitze keine klare Bedeutung und diene nur dem Vergnügen der Sinne. Ihre Bedeutung sei wechselhaft, unmotiviert und deshalb gar tierisch, ohne Vernunft und daher auch sittlich gefährlich, weil sie nur die Sinne stimuliere. Passend dazu galten Instrumente manchem als „künstlich“, die Stimme dagegen als „natürlich“.<sup>554</sup> Ab Ende des 18. Jahrhunderts änderte sich diese Sicht auf Instrumentalmusik: Sprache galt nicht mehr als konstitutiv für Musik – vielmehr wurde zunehmend eine von Funktionen freie und somit auch von Sprache „autonome“ Musik diskursiv betont. Entsprechend entwickelte sich nach und nach ein Verständnis von „Musik“ als Instrumentalmusik (wenn auch nicht ausschließlich).<sup>555</sup> Diese „autonome“ Instrumentalmusik (aber teilweise auch Vokalmusik) wurde häufig religiös gedeutet: als „der Sphäre einer geistigen Welt zugeordnet und zugleich als Produkt einer individuellen schöpferischen Instanz“.<sup>556</sup>

#### 4.4 Die Sinnstifter und ihre musikalisch-religiösen Programme

##### 4.4.1 „Andacht“ als Reaktion auf Instrumentalmusik bei Johann Gottfried Herder

Der „empfindsame“ Herder kann als einer der Wegbereiter für die romantische Musikästhetik gelten. Besonders seine Bestimmung von Musik als „heilig“ (u.a. in *Cäcilie*, 1793),<sup>557</sup> und seine spätere Position, Instrumentalmusik bewirke „Andacht“, wie er sie etwa in *Kalligone* (1800) zum Ausdruck brachte,<sup>558</sup> sind diskursiv bedeutsam geworden. „Andacht“ war (wie auch „Rührung“) ein zentraler Topos im empfindsamen Religionsdiskurs des 18. Jahrhunderts, der die dominanten Vernunftdiskurse ausgleichen sollte.<sup>559</sup> Zu dieser Haltung kam Herder erst später in seinem Leben. Wie andere auch, stand er Instrumentalmusik zunächst skeptisch gegenüber, da er ihren Ausdruck zu uneindeutig und vage fand; dieser müsse durch die beigefügten Worte geklärt werden. Vokalmusik galt ihm entsprechend zunächst als vollkommene Musik, Instrumentalmusik dagegen als unvollständig.<sup>560</sup> Anders als die barocke Affektenlehre ging Herder jedoch von der Wirkung von Musik und dabei von Empfindungen als Gehalt der Musik aus

<sup>553</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 173ff.

<sup>554</sup> Vgl. Gess 2001, 154.

<sup>555</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 173ff.

<sup>556</sup> Schlüter, Bettina: „Musikalische Spiritualität um 1800. Thesen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“, in: Gotthard Fernor (Hg.): *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*, Rheinbach 2006, 109-114, hier 110.

<sup>557</sup> Vgl. Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: de la Motte-Haber 1995, 89-114, hier 93.

<sup>558</sup> Vgl. ebd., 92ff.

<sup>559</sup> Vgl. Fischer, M. 2007, 223.

<sup>560</sup> Vgl. Seidel, W. 1995, 93.

(„Empfindsamkeit“), welche nicht klar charakterisiert, sondern dialektisch sowohl als klar als auch als konfus oder „dunkel“ (Herder) beschrieben wurden.<sup>561</sup> Entsprechend war Herder und Gleichgesinnten immer weniger an einer klaren und klärenden Beschreibung von Musik gelegen. Sondern nur die Musik selbst – mehr und mehr im Sinne von Instrumentalmusik als „Kunst sui generis“ wie z.B. bei Mattheson – könne ihren Gehalt artikulieren, nicht das „vorstellende[n] gegenständliche[n] Bewußtsein“.<sup>562</sup> Gerade in der „Unsichtbarkeit“ und dem „Ungreifbaren“ sah Herder die Stärke von Instrumentalmusik.<sup>563</sup> Damit war die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und ihre Aufwertung bei Herder vollzogen, wenngleich er auch Vokalmusik – z.B. Glucks Oper *Iphigenie auf Tauris* – grundsätzlich nicht absprach, „heilige Musik“ zu sein und „Andacht“ auslösen zu können.<sup>564</sup> In seiner Spätzeit schrieb Herder dieses Vermögen jedoch in besonderer Weise Instrumentalmusik zu. An welche Instrumentalmusik er dabei genau dachte, lässt sich laut Wilhelm Seidel nur vermuten; er hält Mozart für möglich.<sup>565</sup> Seidel resümiert ganz im Sinne der oben dargelegten Programmatik einer „Verzauberung *durch* und *von* Musik“, dass Herder in dem Moment, in welchem er von „heiliger Musik“ spricht, diese „heiligspricht“. Laut Seidel stellte Herder dabei auf die Wirkung von Musik ab, also auf ihre mediale Dimension, nicht auf die Musik „selbst“ im Sinne von „absoluter Musik“. Vielmehr habe Herder Musik als zu Herzen gehend und so als Kommunikationsmittel zwischen den Menschen, insbesondere ihren Herzen, und dem „Himmel“, dem „Weltgeist“ oder dem „Weltall“ angenommen.<sup>566</sup> So ermögliche Musik eine kurze Teilhabe am „Weltgeist“, am Universum – und hinterlasse „eine unendliche Sehnsucht“.<sup>567</sup> „Sehnsucht“ wurde zum Schlüsselwort für die Frühromantiker – und Novalis‘ „blaue Blume“, die für diese Sehnsucht nach dem Unendlichen stehen sollte, wurde zum Symbol für die Romantik.<sup>568</sup> Mit der Vorstellung von Musik als Kommunikationsmittel kommt bei Herder zudem ein Element des Musikverständnisses von

---

<sup>561</sup> Vgl. Tripold 2012, 58ff., 64.

<sup>562</sup> Scholtz 1984, 249.

<sup>563</sup> Vgl. Seidel, W. 1995, 94f.

<sup>564</sup> Vgl. ebd., 93, 101.

<sup>565</sup> Vgl. ebd., 93.

<sup>566</sup> Vgl. ebd., 93-95. Die Annahme, dass Musik zu Herzen geht, kann als eine Aktualisierung von Boethius‘ mittelalterlicher Musikauffassung verstanden werden. Diese war wiederum von der antiken Vorstellung einer „Sphärenmusik“ geprägt; Boethius übernahm sie in das mittelalterliche Denken. Vgl. Scholtz 1984, 245f.; de la Motte-Haber 1995b, 8.

<sup>567</sup> Vgl. Seidel, W. 1995, 95. Vgl. ausführlich zu Herders religiöser Musikdeutung Buntfuß 2003; Stollberg, Arne: Ohr und Auge. Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58], Stuttgart 2006, 88ff.

<sup>568</sup> Vgl. Novalis: „Der Traum von der ‚Blauen Blume‘“, in: o.A. (Hg.): *Blaue Blume und Karfunkelstein. Geträumte Märchen von Novalis u.a.* [Kleine Kostbarkeiten], Neuwied 1999, 5-19.

Jean-Jacques Rousseau zum Tragen, der Musik als „universal verständliche[n] Sprache“ betrachtete.<sup>569</sup> Herder rezipierte die Natur- und Kunstkonzeptionen des „Ahnherren des Zeitalters der Empfindsamkeit“<sup>570</sup> stark, weshalb er teilweise der „deutsche Rousseau“<sup>571</sup> genannt wird.

#### 4.4.2 „Unsagbarkeit“ bei Jean Paul

Auch der ebenfalls der Strömung der Empfindsamkeit zugerechnete Dichter Jean Paul verehrte Rousseau, und zwar so sehr, dass er sich selbst „Jean“ nannte. Jean Paul prägte viele Denker, z.B. Theologen wie Schleiermacher, Künstler, Musiker und Literaten, darunter auch Musikästhetiker.<sup>572</sup> So rezipierten auch Wackenroder und Tieck die Sichtweisen von Jean Paul, insbesondere den von ihm aus der Literatur auf die Instrumentalmusik angewandten Unsagbarkeitstopos, ein traditionelles Element der Dichtung. Jean Paul schrieb etwa in *Hesperus* (1795) über Instrumentalmusik, nur diese könne den „großen, ungeheuren Wunsch“ der Menschen ausdrücken und stehe daher über der Wortsprache.<sup>573</sup> Wie Herder wertet auch Jean Paul textlose Musik stark auf. In dessen Anwendung des Unsagbarkeitstopos auf die Musik sieht Dahlhaus einen Übergang von „empfindsamer Schwärmerei“ zu „romantischer Metaphysik“.<sup>574</sup> Jean Paul lieferte der romantischen Musikästhetik mit dem auf Musik gemünzten Unsagbarkeitstopos also ein wichtiges Stichwort, auch wenn es paradox erscheint, dass ausgerechnet Literaten, die schließlich mit Sprache arbeiteten, sich für Musik *ohne* Sprache interessierten und ihre Wirkung mit Worten zu beschreiben versuchten. Wie bereits anklang, schrieben sie jedoch gerade dieser „sprachlosen“ Musik die Fähigkeit zu, das sprachlich „Unsagbare“ auszudrücken.

#### 4.4.3 Gefühlsreligion und „autonome“ Musik bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck

Die von Herder und Jean Paul in Bezug auf Instrumentalmusik geprägten diskursiven Motive wie „Unendlichkeit“, „Sehnsucht“ oder „Unsagbarkeit“ wurden wiederum von Wackenroder und seinem Freund Tieck aufgegriffen. Die beiden verfassten (teilweise anonym) zwei derjenigen Quellen, die rückblickend für das Verständnis der frühromantischen Musikästhetik zentral sind: Die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und die *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (1799). In diesen Quellen zeichnen sich die folgenden zwei grundsätzlichen Haltungen ab: zum einen die Opposition gegenüber dem Rationalismus

<sup>569</sup> Vgl. Scholtz 1984, 250.

<sup>570</sup> Tripold 2012, 66f.

<sup>571</sup> Z.B. bei Rathmann, Janos: „Goethe und Herder, der deutsche Rousseau“, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Europaea*, 57/4 (2012), 21-28; Tripold 2012, 61.

<sup>572</sup> Vgl. Seidel, W. 1995, 101.

<sup>573</sup> Vgl. Jean Paul: *Hesperus*, Berlin 1795, in: Dahlhaus 1984, 175-178, hier 176; vgl. Dahlhaus 1984, 179.

<sup>574</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 173ff.

der Spätaufklärung, in welchem z.B. Wackenroder erzogen wurde, samt der Hinwendung zu einem subjektiven, inneren Gefühlsleben, was literarisch zu einer ausgeprägten Gefühlsästhetik führte; zum anderen die Ablehnung eines funktionalistischen Kunstverständnisses und das programmatische Eintreten für eine religiöse Rezeption von Kunst, weil Kunst als Medium oder als transzendente Größe selbst – das wird möglicherweise absichtlich nicht immer klar<sup>575</sup> – einen in ganz „andere“ Sphären führe.

Diese beiden Grundhaltungen zeigen sich besonders deutlich in einem der bekanntesten Aufsätze Wackenroders, „Die Wunder der Tonkunst“ (*Phantasien*). Dort wird Musik zunächst mit „freier Willkür“<sup>576</sup> in Verbindung gebracht, also als Selbstzweck, als „autonom“ bestimmt. Wackenroder zeichnet in seinem Aufsatz sodann allerlei Bilder, für welche er auf die religiösen Vorstellungswelten und Terminologien von Judentum, Christentum und antiken Mythologien zurückgreift. Die Rede ist etwa von „Opferrauch“, „Göttern“, „Ewigkeit“, „Urbildern“ oder dem „Vogel Phönix“. Ferner werden Auferstehungs- und andere religiös-mythische Situationen geschildert, um das zu illustrieren, was Musik aus der Perspektive von Wackenroders lyrischem Ich ausmacht.<sup>577</sup> Diese musikalisch-religiöse Bildsprache setzt sich auch im weiteren Verlauf des Textes fort:

[Ich] ziehe mich still in das Land der Musik, als in das *Land des Glaubens*, zurück, [...] wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben [...] uns schwindlig macht [...].<sup>578</sup>

Musik als „Land des Glaubens“ erscheint hier als transzendente „Gegenwelt“ zu einem mit Wirnis verbundenen irdischen Leben. Ein solches Welt-Gegenwelt-Modell ist Eggebrecht zufolge das romantische Grundprinzip.<sup>579</sup> Musik erscheint hier also nicht nur als Medium für transzendente Erfahrungen, sondern auch als transzendenter Zielort selbst. Die Entgegensetzung sowohl von Welt und Gegenwelt als auch von Musik und Sprache impliziert zum einen, dass Wackenroders literarischer Ich-Erzähler bei Musik an Instrumentalmusik denkt. Zum anderen stellt er die musikalische Sprache über die Wortsprache, die er mit Lärm und Verwirrung assoziiert. Verwirrt wird hier jedoch nur der Kopf, der Verstand, die Ratio – im sinnlichen Erleben, im Fühlen der Musik tut sich dagegen das Wesentliche, die Transzendenzerfahrung auf. Sprache und damit gewissermaßen auch Ratio müssen überwunden werden, um dorthin zu gelangen. Dieses antirationalistische Motiv des *credo ut intelligam*<sup>580</sup> lässt sich auch aus dem folgenden Zitat herauslesen:

<sup>575</sup> Vgl. etwa Schwering 2007, 282f.

<sup>576</sup> Wackenroder, Wilhelm H.: „Die Wunder der Tonkunst“, in: Ludwig Tieck (Hg.): *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, in: Dahlhaus 1984, 180-185, hier 180.

<sup>577</sup> Vgl. ebd., 180f.

<sup>578</sup> Ebd., 181.

<sup>579</sup> Vgl. Eggebrecht 1991, 592ff.

<sup>580</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 187.

[U]nser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind [als „alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind“<sup>581</sup>; LL].<sup>582</sup>

Hier wird nicht nur die Hingabe an das Wunderbare jenseits von Ratio, sondern implizit auch der Unsagbarkeitstopos zum Ausdruck gebracht, denn das Unbegreifliche kommt durch die Musik zum Ausdruck. Auch „Erhabenheit“ wird genannt, ein Topos des Barock, der von den Romantikern aktualisiert wird.<sup>583</sup> Implizit schwingt zudem der Verzicht auf jegliche „Begründungsästhetik“ mit, wie Eggebrecht es nennt. Es gebe „Wunder“, die „unbegreiflich“ seien, ohne, dass man wisse, warum, und ohne, dass sie sprachlich vermittelbar seien. Durch Musik seien sie jedoch erfahrbar. Die Anschauung, dass der Geist „gesund“ wird, verweist darüber hinaus auf eine der Musik zugeschriebene religiös-therapeutische Wirkung. In Wackenroders Sinnprogramm liegt also eine besondere Emphase auf nicht-rationalen, psychischen, emotionalen und sinnlichen Aspekten. Dies zeigt sich auch an der Betonung von „Sehnsucht“, die einen erheben und transzendieren könne, gebe man sich ihr hin:

Wohl dem, der [...] sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben.<sup>584</sup>

Diese „Sehnsucht“ ist dabei wie in Hinblick auf Herder und Jean Paul nicht als bestimmtes, sondern als unbestimmtes Gefühl zu verstehen – eine implizite Absage also an die Affektenlehre, der zufolge die Leidenschaften genau bestimmt und klassifiziert werden sollten. Das unbestimmte Gefühl wird zudem als Bedingung für Glaube im Sinne einer „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ gesehen – eine Parallele nicht nur abermals zu Herder und Jean Paul, sondern auch zu Schleiermachers *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*.<sup>585</sup>

Die *Reden* waren im gleichen Jahr und im gleichen Dunstkreis der Frühromantik in Berlin und Jena wie die *Phantasien* erschienen. Darin definiert Schleiermacher „Religion“ als „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ sowie als „Anschauung des Universums und Gefühl“, wie es in der Natur oder über den „Kunstsinn“ zu erfahren sei. In den *Reden* konstatiert Schleiermacher, Religion habe einen schweren Stand, und denkt über Wege nach, wie Menschen wieder zu ihr finden könnten. Kunst inklusive Musik sieht er dafür als eines von mehreren geeigneten Mitteln. Allerdings erscheint hier Kunst bzw. Musik nicht als Gegenstand von Religion selbst oder als Ziel der religiösen Sehnsucht, sondern eher als Vehikel, als Medium – ähnlich wie bei Herder. In diesem Zusammenhang spricht Schleiermacher von „Kunstreligion“, allerdings nicht

<sup>581</sup> Wackenroder 1799, in: Dahlhaus 1984, 182.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Vgl. z.B. Müller, Ernst: „Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung“, in: Jörg Herrmann/ Andreas Mertin/ Eveline Valtink (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, 144-164.

<sup>584</sup> Wackenroder 1799, in: Dahlhaus 1984, 182.

<sup>585</sup> Schleiermacher 1958 [1799].

im Sinne von „Ersatzreligion“, bei der Religion durch Kunst substituiert werde. Vielmehr stehen bei ihm Kunst und Religion nebeneinander. Schleiermacher hatte trotz seines sehr „undogmatischen“ und weiten Religionsverständnisses durchaus die „Rettung“ institutionalisierter Religion im Sinn, v.a. diejenige des Christentums.<sup>586</sup>

In Wackenroders Text nun kommt zwar dieses letztere Interesse nicht zum Tragen, wohl aber die Zuschreibung an Kunst und Musik, das „Unendliche“ erfahrbar zu machen, und zwar auf einer emotional-sinnlichen Ebene, wie es auch in Schleiermachers Religionstheorie zentral ist.

Ferner berühre Musik den Bereich des „Magischen“ und „Wunderbaren“:

Aber aus was für einem magischen Präparat steigt nun der Duft dieser glänzenden Geistererscheinung empor? – Ich sehe zu, – und finde nichts, als ein elendes Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gestellen von Darmsaiten und Messingdraht. – Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unseren Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.<sup>587</sup>

Hier kommt zum Ausdruck, dass die musikalische Faktur, die Partitur, die Instrumente nicht als das Wesentliche von Musik erachtet werden, sondern der Klang, der teilweise als von göttlicher Natur qualifiziert wird. Daneben zeichnet sich abermals ein antirationalistisches Moment bzw. die Ablehnung älterer musikästhetischer Auffassungen und Kompositionsregeln ab, was sich in der Rede vom „elende[n] Gewebe von Zahlenproportionen“ äußert.

Wie bereits Jean Paul lässt auch Wackenroder sein lyrisches Ich eine Sicht auf (Instrumental-)Musik als höchste Kunst im Kanon der Künste präsentieren:

Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen [der schönen Künste; LL], weil sie die menschlichen Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unseres Gemüts unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonien eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, – weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo? und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte.<sup>588</sup>

Die Begründung für diese Hierarchie lautet also – und dabei aktualisiert Wackenroder abermals Deutungen von Herder bzw. Rousseau –, die Musik transzendiere menschliche Gefühle<sup>589</sup> und spiegele sie gleichzeitig wider. Außerdem sei sie eine universale Sprache; als „Sprache der

---

<sup>586</sup> Vgl. Schleiermacher 1958 [1799], „Dritte Rede. Über die Bildung zur Religion“, 92ff.; vgl. dazu Wittekind 2008; Seidel, W. 1995, 91; Müller, Ernst: „Religion als ‚Kunst ohne Kunstwerk‘. Friedrich Schleiermachers Reden ‚Über die Religion‘ und das Problem ästhetischer Subjektivität“, in: Wolfgang Braungart/ Gotthard Fuchs/ Manfred Koch (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. 1 (= „um 1800“), Paderborn et al. 1997, 149-165.

<sup>587</sup> Wackenroder 1799, in: Dahlhaus 1984, 182.

<sup>588</sup> Ebd., 183.

<sup>589</sup> Alexandra Kertz-Welzel nannte ihr Buch über romantische Musikästhetik daher *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/ Tieck und die Musikästhetik der Romantik* [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 71], Sankt Ingbert 2001.

Engel“ rückt Wackenroder sie in den Bereich des „Himmlischen“. Schließlich löse Musik „Heiterkeit“ aus und bringe die Welt und die zwischenmenschlichen Beziehungen in Ordnung.<sup>590</sup>

Auch wenn Wackenroder in „Die Wunder der Tonkunst“ Instrumentalmusik thematisiert, beziehen sich seine religiösen Musikdeutungen in der Berglinger-Novelle<sup>591</sup> (*Herzensergießungen*) auch auf Vokalmusik. Diese Novelle stellte übrigens eine der Vorlagen für Thomas Manns *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* dar.<sup>592</sup> Die musikästhetischen Schriften um 1800 waren also nicht ausschließlich auf Instrumentalmusik bezogen,<sup>593</sup> wenngleich diese fraglos eine zentrale Rolle spielte.

In der musikalisch-religiösen Programmatik der *Herzensergießungen*, der anderen Publikation, an der Wackenroder beteiligt war, geht es stärker als in den *Phantasien*, in denen Schering insbesondere Schilderungen musikalischen „Rauschs“ erkennt,<sup>594</sup> um die „religiöse Verehrung“ sowohl von bildender Kunst als auch von Musik. Dabei ist u.a. von „Andacht“ die Rede, wie sie bereits bei Herder und anderen empfindsamen Autoren eine zentrale Rolle spielte. In den *Herzensergießungen* kommt „Andacht“ etwa in den Briefen des literarischen Protagonisten eines jungen Malers in Rom zur Sprache, z.B. in Bezug auf das Erlebnis einer katholischen Messe in Rom. Der Briefschreiber schildert eine durch Musik körperlich erfahrene „Andacht“. Er bekennt sich außerdem zum Katholizismus: Die Messe, die religiösen Gemälde und der Anblick der Gemeinde hätten ihn zum katholischen „alten, wahren Glauben“ gebracht.<sup>595</sup> Ferner erlebt auch der „Tonkünstler Joseph Berglinger“, dessen Lebensgeschichte einen weiteren Teil der *Herzensergießungen* bildet, „Andacht“ in der Kirche in den „heiligen Oratorien, Kantilenen und Chöre[n] mit vollem Posaunen- und Trompetenschall“<sup>596</sup> sowie gleichermaßen in Sinfoniekonzerten.<sup>597</sup>

Schering führt Berglingers Beschreibungen auf Wackenroders Reise ins katholische Süddeutschland mit seiner teilweise mittelalterlichen Architektur zurück; musikinduzierte „Andacht“ habe Wackenroder etwa in einer Messe im Bamberger Dom erlebt.<sup>598</sup> Hier kommt eine

<sup>590</sup> Vgl. Wackenroder 1799, in Dahlhaus 1984, 183f.

<sup>591</sup> Vollständig abgedruckt z.B. in Schering 2007.

<sup>592</sup> Vgl. ebd., 315.

<sup>593</sup> Vgl. ebd., 319.

<sup>594</sup> Vgl. ebd., 316.

<sup>595</sup> Vgl. Wackenroder, Wilhelm H.: „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg“, in: ders./ Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, in: Schering 2007a, 87-92.

<sup>596</sup> Wackenroder, Wilhelm H.: „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger“, in: ders./ Tieck 1797, in: Schering 2007b, 108-130, hier 110-112.

<sup>597</sup> Vgl. ebd., 112-114.

<sup>598</sup> Vgl. Schering 2007, 283.

Faszination vom mittelalterlich-katholischen Süddeutschland zum Ausdruck, in deren Zusammenhang Wackenroder dezidiert von „romantisch“ spricht, konkret in Bezug auf Nürnberg, um das Mittelalterliche zu charakterisieren.<sup>599</sup>

Hinsichtlich Wackenroders Beschreibung der andächtigen Bildrezeption seines literarischen Protagonisten, des katholischen Klosterbruders, arbeitet auch Schwering jene zweiseitige Figur heraus, wie sie in vorliegender Studie „Verzauberung *durch* und *von* Musik“ genannt wird, und betont damit den programmatischen Appell Wackenroders, gegenüber Kunst (und Musik) eine religiöse Rezeptionshaltung einzunehmen:

Andächtig ist zunächst der Erzähler, aber die Andachtshaltung soll übergehen auf den würdigen, d.h. empfänglichen, weil gleichgestimmten Leser, der vor jedem Bild innehält und sich demütig in dieses versenkt.<sup>600</sup>

In dem Moment, in dem die Andachtswirkung *durch* Kunst geschildert wird, wird Kunst programmatisch zu etwas gemacht, das „Andacht“ bewirken könne, wird also eine Andachtswirkung *von* Kunst konstruiert.

Diese Programmatik einer religiösen Rezeption von Kunst kommt Schwering zufolge ferner in der „narrativen Strategie“ eines katholischen Klosterbruders als personalem Erzähler zum Ausdruck, um den in den *Herzensergießungen* vorgestellten Entwurf dessen, was Kunst sein solle, von einer überzeugenden Person vermitteln zu lassen.<sup>601</sup> Schwering weist sehr richtig darauf hin, dass Wackenroder und seine Figur nicht in Eins gesetzt werden dürfen; er liest Wackenroders Figur des katholischen Klosterbruders sogar als bewusste Provokation, waren Wackenroder und die anderen Frühromantiker des Jenaer Kreises damals doch überwiegend protestantisch. Außerdem sei Wackenroder nicht so „theorieabstinent“ gewesen wie der von ihm geschaffene Erzähler, sowohl in literarischer als auch musikalischer Hinsicht.<sup>602</sup> Gleichzeitig waren das Mittelalter und der Katholizismus für einige Romantiker tatsächlich relevante Bezugsgrößen, wie in Bezug auf Novalis' Ideal eines mittelalterlichen Katholizismus als Religion für Europa und auf die Konversionen einiger protestantischer Romantiker zum Katholizismus bereits angesprochen wurde. Dennoch muss in Übereinstimmung mit Schwering betont werden, dass es sich bei Wackenroders Texten nicht um Privatzeugnisse, sondern um programmatische, den öffentlichen Diskurs suchende Texte handelt, die mit literarischen Mitteln das Programm einer religiösen Hermeneutik von Kunst und Musik popularisieren und dabei die öffentliche (gebildete) Meinung beeinflussen sollten.

---

<sup>599</sup> Vgl. ebd., 281.

<sup>600</sup> Ebd., 292.

<sup>601</sup> Vgl. ebd., 293.

<sup>602</sup> Vgl. ebd., 277f., 295f.



Wackenroders Freund und Co-Autor Tieck präsentiert literarisch ganz explizit Instrumentalmusik als die höchste Kunstform aufgrund ihrer Unabhängigkeit und Zwecklosigkeit mit dem gleichzeitigen höchsten Zweck, das „Tiefste“ und „Wunderbarste“ zum Ausdruck zu bringen.<sup>603</sup> Die höchste Form von Instrumentalmusik ist für ihn die Sinfonie: In seinem Aufsatz „Symphonien“ (*Phantasien*) positioniert sich Tieck wie Wackenroder zunächst antirationalistisch, wenn er Vertreter eines klassizistischen und aufklärerischen Musikverständnisses angreift, die wiederum gegen den Barock polemisierten. Diese verstünden nichts von Kunst, weil sie eine säkulare Vorstellung von Kunst und eine rationalistische Erkenntnistheorie hätten; man solle jedoch vielmehr offen sein für alle möglichen musikalischen Stile, nicht nur für das „Alte“ oder „Italien“.<sup>604</sup> Musik könne man nur durch Fühlen und Glauben verstehen (*credo ut intelligam*), wie in der Religion: Auch Tieck vertritt eine Religionstheorie *à la* Schleiermacher, indem er religiöse Erfahrung als individuell, subjektiv-emotional und sich jenseits von religiösen Dogmen abspielend beschreibt.<sup>605</sup> Es geht ihm um Verstehen ohne Vernunft und Urteil, jenseits von Worten, um die Harmonie von Gefühl, Phantasie und Denken. Kunst zu verstehen bedarf einer Einweihung und der Vereinigung mit dem Kunstwerk und der Künstlerseele.<sup>606</sup> Instrumentalmusik ist für Tieck nicht nur ebenfalls „Land des Glaubens“, sondern auch die „dunkelste von allen Künsten“ (vgl. Herder), „das letzte Geheimnis des Glaubens“, „Mystik“, „geoffenbarte Religion“. Sinfonien brächten am ehesten zum Ausdruck, wie diese Art von Musik sein solle. Sie könnten mehr sagen als Dichtung und enthüllten das „Rätselhafte“.<sup>607</sup> Auch hier zeichnet sich eine Aktualisierung des Unsagbarkeitstopos samt der Konzeption von Musik als höchster Kunst ab. Tiecks Aufsatz „Symphonien“ hat den Charakter einer musikästhetischen Streitschrift: Für seine Argumentation adressiert er grundsätzliche (musik-)hermeneutische Fragen, um sein Programm, Musik religiös zu rezipieren, diskursiv zu positionieren.

#### 4.4.4 „Verzauberung“ und musikalische Gegenwelt bei E.T.A. Hoffmann

Viele der bei Herder, Jean Paul, Schleiermacher, Wackenroder und Tieck bereits aufgetauchten Elemente spielen auch in Hoffmanns Musikästhetik eine Rolle. Während in Werner Keils Sicht Wackenroders und Tiecks Schriften den Beginn der frühromantischen Musikästhetik markieren, sieht Dahlhaus erst in Hoffmanns Beethoven-Rezension von 1810 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* das „Gründungsdokument der romantischen Musikästhetik“. (Dies liegt si-

<sup>603</sup> Vgl. Tieck, Ludwig: „Symphonien“, in: ders. 1799, in: Schwering 2007, 236-244, hier 241.

<sup>604</sup> Vgl. ebd., 236-238.

<sup>605</sup> Vgl. ebd., 237.

<sup>606</sup> Vgl. ebd., 237f.

<sup>607</sup> Vgl. ebd., 238ff.

cherlich nicht zuletzt daran, dass Dahlhaus erst hier die „Idee der absoluten Musik“ so formuliert findet, wie er sie dann im 19. und 20. Jahrhundert dominant am Werke sieht.) In seiner Rezension bzw. in seinem vier Jahre später daraus entstandenen und erweiterten Essay „Beethovens Instrumental-Musik“ (1814) beschreibt Hoffmann die 5. Sinfonie sowie das Klavierwerk Beethovens auf eine Art und Weise, die fast die ganze Klaviatur romantischer (Musik-)Ästhetik abbildet.

Mit Beethoven ist ein erster wichtiger Punkt angesprochen: Die frühromantische Musikästhetik bezieht sich nicht auf Kompositionen der musikalischen Romantik, etwa solche von Franz Schubert oder Robert Schumann, sondern, wenn überhaupt (bei Wackenroder und Tieck werden kaum konkrete Komponisten genannt), auf die Wiener Klassik, vor allem Joseph Haydn, Mozart und Beethoven. Auch Hoffmann charakterisiert in seinem Text Instrumentalmusik (d.h. Beethovens Instrumentalmusik) als „reine Tonkunst“ und fordert programmatisch auch eine allgemeine derartige Sicht:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein, welche [...] das [...] nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht?<sup>608</sup>

Das „Wesen“ von Musik sei also nur in Instrumentalmusik anzutreffen. Die Begründung dafür samt einer näheren Charakterisierung von Instrumentalmusik als Gegenwelt folgt auf dem Fuß:

Sie ist [...] allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. [...] Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich [das Reich des Unendlichen; LL] auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt [...] und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.<sup>609</sup>

Instrumentalmusik ist gewissermaßen „nicht von dieser Welt“, denn sie bezieht sich auf (und eröffnet dem Musikrezipienten) „das Unendliche“, „Unbekannte“, ein Reich jenseits irdischer Wahrnehmung und Empfindung, wie es bei Wackenroder und Tieck „Land des Glaubens“ heißt. Da sie sich auf das Unendliche bezieht, ist sie „romantisch“, und zwar „allein“ – was nicht nur Instrumentalmusik von Vokalmusik unterscheidet, sondern diese auch abermals über jener stehend positioniert sowie über den anderen Künsten.

Diese Musikdeutung wird nun insbesondere an Beethovens 5. Sinfonie bzw. seiner Instrumentalmusik festgemacht: Beethovens Werke sind für Hoffmann der Inbegriff „romantischer Musik“. Hoffmann „verzaubert“ hier programmatisch Instrumentalmusik und v.a. Beethovens Musik und appelliert an die Leser seiner Rezension, Musik und insbesondere

---

<sup>608</sup> Hoffmann, E.T.A.: „Beethovens Instrumentalmusik“ (1814), in: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik* [Reclams Universal-Bibliothek 18088], Stuttgart 2013, verfügbar unter: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE (Hg.): *Beethovens Instrumentalmusik von E.T.A. Hoffmann – Text im Projekt Gutenberg*, Hamburg 2006, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3078/1> (10.6.2014).

<sup>609</sup> Ebd.

Beethovens Musik ebenfalls auf diese Weise zu aktualisieren (im rezeptionsästhetischen Sinne). Hoffmann spricht dabei explizit von „Zauber“:

So stark ist der Zauber der Musik, und immer mächtiger werdend mußte er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen.<sup>610</sup>

Dieses Plädoyer, Musik an der Spitze der Hierarchie der Künste zu sehen, wird abermals in Rückgriff auf Übernatürliches („Zauber“) legitimiert. Vor allem aber ist der Weg an die Spitze auch eine Befreiung von anderen Künsten – abermals konstruiert Hoffmann Musik als „autonom“, als unabhängig vom Wort.

[I]n dem tieferen, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumental-Musik zu der jetzigen Höhe erhoben.<sup>611</sup>

Mit der metaphysischen Deutung von Instrumentalmusik veränderte sich auch das Bild des Komponisten: Hier kommt insbesondere der Genie-Topos ins Spiel, wie er in der Klassik und Romantik sehr verbreitet und beliebt war, um Komponisten zu charakterisieren, die dabei teilweise auch religiös überhöht wurden. Über den „Beethovenschen Genius“ sagt Hoffmann beispielsweise, er rede immer in „erhabenen, herrlichen Worten“. Der Komponist wird nun als Tonkünstler, nicht mehr als Tonsetzer betrachtet. So soll die Rede vom „Erhabenen“ Größe und Bedeutung über das „nur“ Schöne hinaus sowie eine übermenschliche Relevanz nahelegen. Weil der Tonkünstler als aus der Transzendenz schöpfend betrachtet wird, lässt das „Produkt seines individuellen Geistes“ in dieser Perspektive gleichzeitig „das verborgene Ganze, die tiefere Wahrheit in sich aufscheinen“,<sup>612</sup> wie Schlüter es beschreibt. Dieses Vermögen bzw. die „Pflicht“ (Tripold) des „genialen“ Tonkünstlers, aus dem Unendlichen zu schöpfen, also das unergründliche Universum gewissermaßen in sich selbst zu verlagern, führt laut Tripold zu „Authentizität“ bzw. „Originalität“ als neuer ästhetischer Maxime (im Gegensatz zur Kopie der Natur, wie es die vorherige Nachahmungsästhetik angestrebt hatte).<sup>613</sup> „Authentizität“ spielt ebenso in der gegenwärtigen Inszenierung von Künstlern eine Rolle sowie im Spiritualitätsdiskurs, wie bereits gezeigt wurde.

Hoffmann weiß zusätzlich die „geniale Besonnenheit“, also durchaus auch eine rationale Seite des Komponierens bei Beethoven zu schätzen, nicht nur die emotional-religiöse Wirkung seiner Musik.<sup>614</sup> Dies mag daran liegen, dass Hoffmann selbst Komponist war und dadurch die handwerkliche Seite des Komponierens besser einschätzen konnte als etwa die Literaten

---

<sup>610</sup> Ebd.

<sup>611</sup> Ebd.

<sup>612</sup> Schlüter 2006, 112.

<sup>613</sup> Vgl. Tripold 2012, 30, 74f., 92ff.

<sup>614</sup> Vgl. Hoffmann 1814, in: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE 2006.

Wackenroder und Tieck. Möglicherweise war Hoffmanns musikalisch-religiöses Programm zudem nicht (mehr) so stark mit der Abgrenzung von spätaufklärerischem Rationalismus beschäftigt, wie es bei Wackenroder und Tieck zum Ausdruck kommt.

Die Programmatik Hoffmanns umfasst weiterhin die Frage des „richtigen, bequemen Vortrag[s] Beethovenscher Komposition“, also der Art und Weise, wie Interpreten sich mit dessen „genialem“ Werk auseinandersetzen haben, und zwar weniger in technischer Hinsicht als vielmehr in Bezug auf ihre grundsätzliche innere Einstimmung auf Beethoven:

Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortrag Beethovenscher Komposition nichts Geringeres, als daß man ihn begreife, daß man tief in sein Wesen eindringe, daß man im Bewußtsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. [...] Der echte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat und nun vorträgt. Er verschmäh't es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten funkelnden Kreisen umfassen und seine Fantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen.<sup>615</sup>

Hoffmann „verzaubert“ Musik hier im Kontext einer konkreten Spielanleitung: Der Interpret muss sich selbst ganz hinter dem magisch-zauberhaften Genie zurückstellen, ist nur Werkzeug, das allerdings in der Lage sein muss, sich in den Meister hineinzusetzen. Hier klingen romantische Verschmelzungswünsche an, wie sie etwa in der Idee der „Sympoesie“ oder „Symphilosophie“, dem gemeinsamen Schreiben in einem Geiste, bei Friedrich Schlegel, Novalis und Schleiermacher zum Ausdruck kommen.<sup>616</sup> Damit geht einher, dass der Interpret eine gewisse Disposition zu transzendtem Erleben haben muss, um die „heilige“, „geniale“ Musik wirklich empfinden und einem Publikum vermitteln zu können. Bereits Tieck konstatierte, nur wenige Eingeweihte verstünden die „wahre Musik“ und die Genies.<sup>617</sup> Das Ideal der Verschmelzung in „Sympoesie“ oder „Symphilosophie“, die „Sehnsucht“ nach „Unendlichkeit“ bzw. die Ausrichtung auf das Universum werden in der Forschung auch als ein Streben nach „Entgrenzung“, „Unbegrenztheit“ oder Holismus interpretiert.<sup>618</sup> Tripold nennt die Romantik daher die

<sup>615</sup> Ebd.

<sup>616</sup> Vgl. Schwering 2007, 288f.

<sup>617</sup> Vgl. Tieck 1799, in: ebd., 237.

<sup>618</sup> Vgl. z.B. Schwering 2007, 301; Tripold 2012, 26ff., 158. Zu „Entgrenzung“ siehe Görner, Rüdiger: *Die Pluralektik der Romantik. Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform* [Literatur und Leben N.F. 78], Wien/ Köln/ Weimar 2010, 277; Diehr, Achim: „Poetische Entgrenzung in der musikalischen Romantik: Vertonungen des Melusine- und Undinestoffes bei E.T.A. Hoffmann und Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: André Schnyder (Hg.): *550 Jahre deutsche Melusine - Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung der Universitäten Bern und Lausanne vom August 2006* [TAUSCH 16], Bern et. al 2008, 63-82; Hoch, Walter: „Das Namenstagsfest in Hoffmanns *Kater Murr*. Fanal einer Festarabeske zwischen barockem Schein und romantischer Entgrenzung“, in: E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. 7, Berlin 1999, 63-83; sowie Ludwigs-Maximilians-Universität München/ Studienstiftung des Deutschen Volkes (Veranstalter): *Entgrenzungen der Romantik. Die Romantik und ihre Spuren in der modernen Kunst, Literatur, Musik und Philosophie*, Tagung, München Oktober 2012.

„Epoche der Sehnsucht nach harmonischer Ganzheit“, was er als Reaktion auf die Erfahrung begreift, dass die einzelnen Lebensbereiche im Zuge der Aufklärung fragmentiert wurden.<sup>619</sup>

Warum schrieb Hoffmann so explizit programmatisch? Hoffmann musste Dahlhaus zufolge gewissermaßen Überzeugungsarbeit leisten: Das Bildungsbürgertum, das im 19. Jahrhundert kulturell den Ton angab, habe sich nämlich nur „zögernd“ unter dem Eindruck von Beethovens Instrumentalmusik an die Vorstellung gewöhnt, „[...] daß Musik als solche, ohne erklärenden und rechtfertigenden Text, eine ähnliche Bildungs- und Kulturfunktion erfüllen könne wie die Dichtung.“<sup>620</sup>

Trotz der starken und programmatischen Positionierung in Bezug auf Instrumentalmusik als „Wesen“ der Musik und höchste Kunst waren Hoffmanns Aussagen doch, wie auch diejenigen Wackenroders und anderer romantischer Literaten, durchaus heterogen, wenn nicht widersprüchlich.<sup>621</sup> Dies zeigt sich an dem ebenfalls zweifach erschienenen (1814/ 1819) Beitrag „Alte und Neue Kirchenmusik“ in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, in dem der Protestant Hoffmann Palestrinas Vokalmusik als Vorbild für eine neue Kirchenmusik darstellt bzw. fordert:

Ausgesöhnt mit der Kunst wurde nämlich der Papst, Marcellus der Zweite, der im Begriff stand, alle Musik aus den Kirchen zu verbannen, so aber dem Kultus den herrlichsten Glanz zu rauben, als der hohe Meister, Palestrina, ihm die heiligen Wunder der Tonkunst in ihrem eigentümlichsten Wesen erschloß; auf immer wurde nun die Musik der eigentlichste Kultus der katholischen Kirche, und so war damals die tiefste Erkenntnis jenes innern Wesens der Tonkunst in dem frommen Gemüt der Meister aufgegangen, und in wahrhaftiger, heiliger Begeisterung strömten aus ihrem Innern ihre unsterblichen, unnachahmlichen Gesänge. [...] Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor.<sup>622</sup>

Aus diesem Zitat spricht abermals die romantische Mittelalter-Faszination, wie sie sich auch bei Wackenroder oder in Novalis' Aufsatz zum „christlichen (katholischen) Abendland“ ausdrückt: Das Mittelalter erscheint als das Goldene Zeitalter, dem ein kultureller und geistig-geistlicher Niedergang folgte, der nun wieder rückgängig gemacht werden müsse.

---

<sup>619</sup> Tripold sieht ferner in dem neuen Verständnis von „Religion“ als der „Selbsterfahrung des Unendlichen im eigenen Ich“ das Streben nach „harmonischer Ganzheit“ gegeben. Vgl. Tripold 2012, 29. Die Unergründlichkeit des Universums habe sich in der Romantik in die eigene Natur verlagert, was Novalis etwa mit der charakteristischen Fließ- und Wassermetaphorik ausgedrückt habe. Vgl. Tripold 2012, 189.

<sup>620</sup> Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6], Wiesbaden 1980, 5.

<sup>621</sup> Vgl. auch Dahlhaus 1984, 208.

<sup>622</sup> Hoffmann, E.T.A.: „Alte und neue Kirchenmusik“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 35 (1814), 577-584, 581f. Auch der Heidelberger Jurist Justus Thibaut interessierte sich für alte Musik und sah ebenfalls in Palestrina ein Ideal für eine neue evangelische Kirchenmusik. Mit seinem legendären „Singkreis“, in dem auch Schumann als Student mitsang, studierte er überwiegend Vokalwerke von Palestrina ein. Laut Dahlhaus ebneten diese musikalisch-musikhistorischen Bestrebungen einer „Restitution der katholischen Kirchenmusik“ (Cäcilianismus) den Weg. Bachs Choralkantaten wurden übrigens erst später durch Philipp Spitta zum Vorbild für die protestantische, „liturgisch brauchbare“ Kirchenmusik entdeckt. Vgl. Dahlhaus 1984, 215.

#### 4.5 Romantische Ästhetik und religiöse Musikdeutung – Abgrenzungsfolie und Anknüpfungspunkt im 20. Jahrhundert

Nach den bereits mit den Stichworten „Programm Musik“ und „absolute Musik“ angedeuteten Auseinandersetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Thema, wie Musik sein bzw. was sie „sagen“ und bedeuten solle, sah auch das 20. Jahrhundert nach 1945 unterschiedliche, teilweise gegenläufige Strömungen in Hinblick auf das musikästhetische Verständnis in der Klassikszene, insbesondere unter Komponisten und Interpreten.<sup>623</sup> Dabei war die Frage zentral, wie mit dem musikalischen und ästhetischen Erbe des 19. Jahrhunderts umgegangen werden solle. Der 2. Weltkrieg und die *Shoah* bedeuteten auch in künstlerischer Hinsicht eine fundamentale Zäsur.<sup>624</sup> Als eine kompositorische Reaktion darauf kann die starke Aufnahme und Fortentwicklung von Schönbergs und Weberns Zwölftontechnik in den 1950er und 1960er Jahren betrachtet werden: Deren Atonalität<sup>625</sup> wurde etwa in Form des Serialismus und der Auflösung traditioneller Kategorien<sup>626</sup> weiterentwickelt;<sup>627</sup> dabei spielten die *Darmstädter Ferienkurse* und die *Donaueschinger Musiktage* eine besondere Rolle.<sup>628</sup> Auch ein starker politischer Impetus, etwa bei Luigi Nono,<sup>629</sup> sowie die Ablehnung der Ästhetik des 19. Jahrhunderts charakterisierte die Haltungen verschiedener Komponisten dieser Zeit.<sup>630</sup> Dagegen war die Musikdeutung unter Interpreten und Rezipienten klassischer Musik bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wesentlich von der (früh-)romantischen Musikästhetik geprägt.<sup>631</sup> Auf Interpretenseite formierte sich in Bezug auf die Aufführungspraxis jedoch als Gegenbewegung zur *espressivo*-Ästhetik des 19. Jahrhunderts bald die „Historische Aufführungspraxis“. Deren Vertreter setzten sich dafür ein, „Alte Musik“ auf historischen Instrumenten zu spielen und diese zunächst samt den entsprechenden Spielweisen zu rekonstruieren. Als wichtige Protagonisten dieser Bewegung gelten etwa Wanda Lewandowska, Harnoncourt, die *Schola Cantorum Basiliensis* oder Reinhard Göbel mit dem Ensemble *Musica Antiqua Köln*, um nur einige zu nennen.

<sup>623</sup> Vgl. Heister, Hanns-Werner: „Musikgeschichte als Geschichte“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005a, 9-28, hier 28; Heister, Hanns-Werner: „Progressiver und regressiver Pluralismus“, in: ders./ Decroupet 2005b, 135-146.

<sup>624</sup> Vgl. Heister 2005a, 19ff.

<sup>625</sup> Die atonale Kompositionsweise bei Schönberg und der *Zweiten Wiener Schule* hatte zuvor in den ersten zwei Dekaden des 20. Jahrhunderts ihren Durchbruch erlebt. Vgl. ebd., 19.

<sup>626</sup> Vgl. Decroupet, Pascal: „Totale Organisation und universales Material: Parameter-Denken und die Auflösung traditioneller Kategorien“, in: ders./ Heister 2005, 90-96.

<sup>627</sup> Vgl. Heister 2005a, 23f; vgl. auch Jeschke, Lydia: „Serialismus und Elektronische Musik. Paradigmenwechsel: Webern-Nachfolge – von der Reihe zum Serialismus“, in: Heister/ Decroupet 2005, 80-84.

<sup>628</sup> Vgl. Heister 2005a, 23; Hoffmann, Heike: „Das Festival als zentraler Ort der Neuen Musik“, in: Heister/ Decroupet 2005, 42-48, hier 43.

<sup>629</sup> Vgl. Heister 2005a, 24ff.

<sup>630</sup> Z.B. bei Pierre Boulez. Vgl. Reich, Wieland: „Alte und neue Bezugspunkte: Zwischen verdrängter Vergangenheit und kontinuierlicher Traditionspflege“, in: Heister/ Decroupet 2005a, 184-188, hier 184.

<sup>631</sup> Vgl. Dahlhaus 1984, 173ff.

Mit Blick auf die Musikschaffenden ist ferner festzustellen, dass es bereits seit Ende der 1950er Jahre „postserielle“ Alternativsuchen gegeben hatte, z.B. bei Mauricio Kagel, um aus dem von einigen empfundenen „Systemzwang“ auszubrechen.<sup>632</sup> Erst Recht ab Ende der 1960er Jahre gab es mit der *Minimal Music*, als deren Gallionsfigur John Cage gilt,<sup>633</sup> eine Gegenentwicklung zur Atonalität und zum Serialismus der Avantgarde, ließ die *Minimal Music* Tonalität doch wieder zu. Auch Themen wie „Ritual“, „Sakralisierung“ und „Trance“ spielten hierbei eine Rolle.<sup>634</sup> Manche Komponisten hatten den Serialismus auch gar nicht erst mitgetragen: Hans Werner Henze etwa, der den „neoklassischen“ Strawinsky bewunderte,<sup>635</sup> wollte nicht zugunsten der Serialität auf die Subjektivität des Ausdrucks verzichten und zog schon zu Beginn der 1950er Jahre nach Italien, weil er sich in Deutschland zu sehr als „Traditionalist“ abgestempelt fühlte.<sup>636</sup> Auch Kagel wurde vorgeworfen, die Idee des „Fortschritts“ verraten zu haben (obwohl er dieser nie angehangen hatte), weil er sich der „Tradition“ zuwandte, z.B. den Kompositionen Beethovens oder Brahms‘, und dabei sowohl mit Tonalität als auch mit einer neo-romantischen Ausdrucksästhetik operierte.<sup>637</sup>

Ab den 1960er Jahren wurden zudem die „Dritte Welt“ und das „Exotische“ relevant und musikalisch (u.a. in die *Minimal Music*) integriert,<sup>638</sup> wobei insbesondere „Indien“ eine zentrale Rolle spielte, v.a. aufgrund einer „Suche nach spiritueller Orientierung“. Auch „afrikanischer Musik“ wandte man sich zu, in der wiederum Impulse für die *Minimal Music* gefunden wurden.<sup>639</sup>

Die Vielfalt des kompositorischen Schaffens in der Neuen Musik der 1970er und 1980er Jahren dann sollte mithilfe von Schlagworten wie „Neue Einfachheit“, als deren bedeutendster

---

<sup>632</sup> Vgl. Heister 2005a, 24; Petersen, Peter: „Aleatorik und begrenzte Freiheitsgrade statt totaler Determination“, in: Heister/ Decroupet 2005a, 162-168; Noller, Joachim: „Klang-Räume. Ansätze eines nicht-strukturalistischen Musikdenkens“, in: Heister/ Decroupet 2005, 172-176.

<sup>633</sup> Vgl. Heister, Hanns-Werner: „Vereinfachungen. Ritualismus und Minimalismus“, in: ders./ Decroupet 2005c, 278-284.

<sup>634</sup> Vgl. ebd., 280.

<sup>635</sup> Vgl. Petersen, Peter: „Hans Werner Henze: *Das floß der Medusa* (1968)“, in: Heister/ Decroupet 2005b, 317-321, hier 317.

<sup>636</sup> Vgl. Reich 2005a, 184.

<sup>637</sup> Vgl. Reich, Wieland: „Avantgarde, Tradition, Aktualität. Fluchtpunkt Tradition“, in: Heister/ Decroupet 2005b, 325-333, hier 326.

<sup>638</sup> Vgl. Heister, Hanns-Werner: „Entdeckung der neuen ‚Dritten Welt‘ und universalistische Integration des ‚Exotischen‘“, in: ders./ Decroupet 2005d, 263-274.

<sup>639</sup> Vgl. Gertich, Frank/ Greve, Martin: „Neue Musik im postkolonialen Zeitalter“, in: Helga de la Motte-Haber/ Barbara Barthelmes (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1975-2000)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4], Laaber 2000, 51-64, hier 55f.

Vertreter Wolfgang Rihm gilt,<sup>640</sup> „Neoromantik“ – nicht zuletzt aufgrund ihrer „Absagen an Fortschritt, Rationalität und Komplexität“<sup>641</sup> – oder „Neue Subjektivität“ geordnet werden.<sup>642</sup>

Mit dem Fall der Mauer rückte im Westen zudem das Musikschaffen osteuropäischer Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, Gija Kancheli, Alfred Schnittke oder Edison Denissov stärker in den Blick, die sich häufig mit Religion befassten, ja Religion geradezu als „Basis“ ihres Komponierens betrachteten, häufig auch als Gegenreaktion zu ihrem (post-)sowjetischen Lebenskontext.<sup>643</sup> Laut Gottwald suchte die Neue Musik bzw. Avantgarde bereits in den 1960er Jahren „in vielen Werken nach einer neuen Bestimmung des Geistlichen“,<sup>644</sup> z.B. Komponisten wie Kagel, György Ligeti, Dieter Schnebel, Pierre Boulez, Heinz Holliger, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough oder Krzysztof Penderecki. Des Weiteren sind zu nennen Nono und Morton Feldman, bei denen sich ab den 1970er Jahren „meditative Musikformen“ sowie „individuelle Mythologien“ abzeichnen, die z.T. religiös rezipiert werden; explizite theologisch geprägte Kompositionen finden sich etwa bei Schnebel (evangelisch), Olivier Messiaen (katholisch)<sup>645</sup> oder Klaus Huber.<sup>646</sup> Laut Gottwald erhielt die Neue Musik als „spekulative Theologie“ – Gottwald meint mit „Spekulation“ „(Selbst)Reflexion“<sup>647</sup> – um die Jahrtausendwende bei Gubaidulina, Rihm oder Claudio Ambrosini einen besonderen Aufschwung.<sup>648</sup> Wie bereits erwähnt, spricht Cobussen geradezu von *new spiritual music*,<sup>649</sup> als deren Hauptprotagonisten er Tavener, Pärt und Kancheli sieht. Auffällig ist insgesamt, dass bei der „neuen spirituellen“ oder „neuen romantischen“ Musik Vokalwerke eine große Rolle spielen, die menschliche Stimme also offensichtlich als Medium betrachtet wird, welches in besonderer Weise religiöse Inhalte oder Wirkungen transportieren oder erzeugen kann.<sup>650</sup> Hier unterscheidet sich die „Neo-Romantik“ vom musikästhetischen Diskurs etwa bei Tieck oder Hoffmann, die eine gegenweltliche Wesenheit oder ein entsprechendes Medium insbesondere bzw. ausschließlich in Instrumentalmusik sahen.

„Romantik“ samt einer religiösen Ästhetisierung von Musik ist nicht nur Gegenstand von Kompositionen und musikästhetischen Debatten im 20. Jahrhundert. Wie bereits erwähnt, dient

<sup>640</sup> Vgl. Reich, Wieland: „Ausdruck und Innenschau zwischen Engagement und Bekenntnis“, in: Heister/ Decroupet 2005c, 345-352, hier 345.

<sup>641</sup> Heister, Hanns-Werner: „Abschied von der Avantgarde?“, in: ders./ Decroupet 2005e, 358-367, hier 361.

<sup>642</sup> Vgl. de la Motte-Haber, Helga: „Einleitung“, in: dies./ Barthelmes 2000, 13-22, hier 15; vgl. Schmitz-Stevens, Gregor: „Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung“, in: de la Motte-Haber/ Barthelmes 2000, 67-98, hier 70.

<sup>643</sup> Vgl. Reich 2005c, 350f.; Schmitz-Stevens 2000, 76ff.

<sup>644</sup> Gottwald 2003, 2.

<sup>645</sup> Vgl. Reich 2005c, 349f.; Schmitz-Stevens 2000, 79.

<sup>646</sup> Vgl. Nyffeler, Max: „Klaus Huber: ...*inwendig voller figur* (1970/71)“, in: Heister/ Decroupet 2005, 352-354.

<sup>647</sup> Gottwald 2003, 1.

<sup>648</sup> Vgl. ebd., 3.

<sup>649</sup> Vgl. Cobussen 2008, 27ff.

<sup>650</sup> Pärt etwa komponierte zahlreiche A-cappella-Werke.



sie auch der Musikwissenschaft sowohl als Gegenstand und Perspektive bzw. Haltung, z.B. bei Dahlhaus und Eggebrecht. Dies korrespondiert mit Entwicklungen in der Theologie und Religionswissenschaft zur selben Zeit, wie ebenfalls bereits angedeutet wurde: van der Leeuw und R. Otto äußerten sich sowohl romantisierend über Religion als auch über Musik, wofür ihnen Schleiermacher als Referenz diente. Neu ist an dieser Stelle die Erkenntnis, dass sich auch hinsichtlich der Abgrenzung von „Romantik“ Parallelen zwischen musikalischem/ musikwissenschaftlichem und religiösem/ religionswissenschaftlichem Bereich ergeben: So, wie im Musikschaffen, in der musikalischen Aufführungspraxis und in ästhetischen Debatten seit dem 20. Jahrhundert eine Problematisierung von Romantik stattfand, grenzten sich die meisten Vertreter der akademischen Religionswissenschaft im Zug des *cultural turn* und der Entwicklung einer kulturwissenschaftlichen Identität von Religionstheorien ab, die sich auf romantische Denkweisen bzw. Konzepte des 19. Jahrhunderts bezogen. Ebenso zeichnet sich innerhalb der letzten Jahrzehnte sowohl im musikalischen/ musikwissenschaftlichen als auch religiösen/ religionswissenschaftlichen Diskurs wieder ein verstärkter Romantikbezug ab, wovon Chiffren wie *new spiritual music*, *neo-Romanticism*, „neue Romantik“ bzw. „Rückkehr der Religion“ oder „Wiederverzauberung“ zeugen.

„Romantik“ stellte und stellt also innerhalb der letzten über zweihundert Jahre immer wieder einen Bezugspunkt dar, sowohl im Musik- als auch im Religionsbereich samt ihrer jeweiligen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Dabei brachte und bringt die jeweilige Art des Bezugs ein ganzes Spektrum hervor, das zwischen den Polen von positiver Anknüpfung, gar Idealisierung, und negativer Thematisierung bis hin zu Ablehnung aufgespannt ist.

#### **4.6 Fazit: Programmatische Musikverzauberung in der romantischen Musikästhetik**

Zusammenfassend lassen sich folgende zentralen Aspekte romantischer Musikästhetik festhalten:

- Es besteht ein Spektrum hinsichtlich der präsentierten Wirkung von Musik, das aus Elementen wie „Andacht“, „Zauber“ (im Sinne von „Verzauberung“ *durch* Musik) oder Beschreibungen eines emotional-religiösen „Rauschs“ (Schwering) besteht.
- Das „Wesen“ einer auf diese Weise wirkenden Musik wird dabei meistens transzendent gefasst: von „heiliger Musik“ bis hin zu einer „autonomen“ Instrumentalmusik, die das „Unsagbare“ ausdrücken könne, gerade weil sie keine bestimmte Bedeutung habe, und die den Kontakt zu einer Gegenwelt herstellen könne.
- In dieser letzteren Sicht ist Instrumentalmusik nicht nur der Vokalmusik überlegen, sondern auch anderen Künsten. Gleichzeitig gibt es durchaus einzelne Voten für Vokalmusik als

höchste der Künste bzw. wird auch ihr zugeschrieben, den Kontakt zur Gegenwelt des „Unendlichen“, „Ungeheuren“, „Wunderbaren“, „Phantastischen“, „Rätselhaften“, „Dunklen“, „Romantischen“ usw. herzustellen bzw. diese selbst zu enthalten. Hier lassen sich in Bezug auf denselben Autor nicht immer klare oder kohärente Positionen ausmachen, sondern es ergibt sich teilweise ein widersprüchliches Bild.

- Diese Musik- und Weltdeutung hat Konsequenzen für das Bild des Komponisten, der zum Tonkünstler wird und aufgrund seines besonderen Bezugs zur transzendenten Gegenwelt als „genial“, „originell“ und „authentisch“ attribuiert wird.
- Vom Interpreten verlangt diese Konzeption des Komponisten eine entsprechende (religiöse) Einfühlung oder Verschmelzung mit dem „Tonkünstler“. Dies kann bis hin zu einer „Entgrenzung“ reichen, was wiederum mit der romantischen Unendlichkeitsrhetorik korrespondiert.

In dieser Arbeit wird romantische Musikästhetik als ein Sinnprogramm verstanden, das auf Öffentlichkeit und Popularisierung abzielt, wenn auch in begrenzterem Maße, als dies im Zeitalter des Internets, von Massenmedien und der Omnipräsenz entsprechender Technologien möglich ist. Das Programmatische besteht im Appell an die Rezipienten, Musik religiös zu deuten und rezeptionsästhetisch zu aktualisieren, sich also durch Musik „verzaubern“ zu lassen. Mit dieser programmatischen Verzauberung *von* Musik fügten die Protagonisten romantischer Musikästhetik der Europäischen Religionsgeschichte ein weiteres Moment von (hier: musikalisch-religiöser) Sinnstiftung hinzu, indem sie es literarisch und journalistisch popularisierten. Musik erscheint dabei sowohl als Alternative zu institutionalisierter Religion als auch als wesentlicher Teil ihrer religiösen Praxis. Angesichts der insgesamt nicht eindeutigen musikalisch-religiösen diskursiven Gemengelage der jeweiligen Positionen wird umso deutlicher, dass hermeneutische Modelle wie „Säkularisierung der Gesellschaft – Sakralisierung der Kunst“ zu schematisch sind, um den (früh-)romantischen musikästhetischen Diskurs in seiner Komplexität zu erfassen.

„Romantik“ ist als „Epoche“, als musikalischer Gegenstand oder als Ästhetik im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte, insbesondere nach 1945, im musikalischen wie auch religiösen Feld stark rezipiert und debattiert worden. Auch dieser Diskurs ist sehr komplex und enthält zahlreiche unterschiedliche, auch gegensätzliche Positionen, wie sie in Kapitel 4.5 skizziert wurden. Vor dem Hintergrund dieser Debatten und des Pluralismus von Musikdeutungen und Kompositionsweisen stellen gegenwärtige Aktualisierungen romantischer Musikdeutung nur eine von mehreren Optionen dar, sich heutzutage diskursiv zu positionieren. An romantische

Motive anzuknüpfen, z.B. im Kontext von religiöser Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene, ist also in historischer und diskursiver Perspektive keine Selbstverständlichkeit, sondern ist als eine Entscheidung für eine bestimmte diskursive Position zu verstehen.

### III Empirischer Teil

---

Die Analyse und Interpretation religiöser Musikdeutung in der aktuellen Klassikszene erfolgt auf der Grundlage der medialen Inszenierung von Musikern. Diese Künstlerinszenierung kann nicht getrennt vom allgemeinen Klassikbetrieb in seiner derzeitigen Situation betrachtet werden. In vorliegender Studie wird diesem Zusammenhang Rechnung getragen, indem in Kapitel 5 zunächst aktuelle Debatten (5.1) und damit zusammenhängende Entwicklungen und Strategien (5.2) innerhalb der Klassikszene in Bezug auf ihren Status Quo und ihre Zukunft skizziert werden. Jene darzustellen, ist in Hinblick auf die Frage nach musikalisch-religiöser Künstlerinszenierung umso wichtiger, als viele Akteure die Klassikszene in einer „Krise“ sehen und sich der Klassikbetrieb seit einiger Zeit neu aufzustellen scheint, um gesellschaftlich relevant zu bleiben.

Vor diesem Hintergrund wird in Kapitel 6 das Spektrum religiöser Musikdeutung entfaltet. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Aktualisierung von Aspekten des gegenwartsreligiösen Spiritualitätstopos (6.1) und der romantischen Musikästhetik (6.2). Darüber hinaus werden am Beispiel von religionsbezogenen Musikfestivals weitere, teilweise mit jenen zusammenhängende musikalisch-religiöse Deutungen präsentiert, die ebenfalls als Facetten von Gegenwartsreligiosität und/ oder Europäischer Religionsgeschichte betrachtet werden können (6.3). Den Blick auf religionsbezogene Musikveranstaltungen, insbesondere Festivals, zu richten, ermöglicht zudem die Erkenntnis, dass nicht nur religiös über Musik gesprochen wird, sondern der musikalisch-religiöse Diskurs auch in materialer und institutionalisierter Form erscheint. Das Phänomen religionsbezogener Musikveranstaltungen indiziert zudem einen entsprechenden, umfassenderen gesellschaftlichen und kulturpolitischen Willen: Die meisten dieser Veranstaltungen tragen sich kaum selbst, sondern werden von der öffentlichen Hand und privaten Sponsoren gefördert.

Das Panorama musikalisch-religiöser Positionen im Kontext von medialer Inszenierung, Klassikbetrieb und Kulturpolitik wird in Kapitel 7 mittels zweier Porträts vertieft. Der Blick auf die öffentlich präsentierte Künstlerfigur zeigt, wie die jeweiligen Aspekte des Spektrums aktualisiert, transformiert und diskursiv fortgeschrieben werden. Porträtiert werden der Pianist Stadtfeld unter Einbezug eines Interviews mit seinem Lehrer Natochenny (7.1) und der katholische Kirchenmusiker Moosmann mit seinem religiösen Musikfestival *religio musica nova* (7.2).

## 5 Gegenwart und Zukunft des klassischen Musikbetriebs in Deutschland aus Sicht der Akteure

### 5.1 Die Debatte um eine „Krise“

Befindet sich die klassische Musik in der „Krise“? Wie ist es um ihre Zukunft bestellt? „Die Situation der klassischen Musik (einschließlich der Oper) ist seit einigen Jahren verstärkt Gegenstand kulturpolitischer Diskussionen [...].“<sup>651</sup> Dies stellte 2008 der Musiksoziologe Neuhoff in seinem Überblick über Konzertpublika für den *Deutschen Musikrat*<sup>652</sup> und das *Deutsche Musikinformationszentrum* in Bonn fest. Die teilweise sehr grundsätzlichen Diskussionen über die klassische Musikkultur sind jedoch nicht nur im kulturpolitischen Diskurs, sondern allgemein in der Klassikszene der letzten Jahre zu beobachten. So konstatiert etwa der Musiker und Kulturwissenschaftler Tröndle in dem von ihm herausgegebenen Band *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*: „Auf breiter Front gilt, dass das klassische Musikerereignis – gleich ob Konzert-, Oper- oder Kammermusik – an Relevanz verloren hat, und zwar als ästhetische wie als soziale Institution.“<sup>653</sup> In diesem Verlust- bzw. Krisendiskurs werden unterschiedliche Punkte problematisiert bzw. kritisiert. Im Wesentlichen betrifft dies 1) die von vielen geteilte Befürchtung, dass das Publikum „ausstirbt“, also der demographische Wandel zu einem Rückgang der Rezeption klassischer Musik und ihrer gesellschaftlichen Relevanz führt; 2) die Furcht (insbesondere seitens der Plattenfirmen und Musiker unter Vertrag), dass durch den Prozess der fortschreitenden Digitalisierung Musik nicht mehr gekauft, sondern illegal heruntergeladen wird und somit das Bewusstsein für den Wert von Musik verschwindet; 3) die Frage angesichts von wahrgenommenen Finanznöten, wieviel staatliche Kulturförderung der Musikbetrieb brauche bzw. verträge; und 4) die Kritik, v.a. seitens jüngerer Musiker wie auch einiger Konzert- und Festivalveranstalter, an einem „Elitismus“ und „überkommenen“ Musikpräsentationsformen, die sowohl jungen Künstlern die Entfaltung im Klassikbereich erschwerten als auch verhinderten, dass neue Publika erschlossen werden.<sup>654</sup> Die Debatte wäre

---

<sup>651</sup> Neuhoff 2008, 22.

<sup>652</sup> Dabei ist zu bedenken, dass der *Deutsche Musikrat* eine Lobbygruppe ist, Neuhoff hier also in einem bestimmten Interesserrahmen schreibt. Der *Deutsche Musikrat*, gegründet 1953, versteht sich als Dachverband aller ca. acht Millionen Laienmusiker in Deutschland und entsprechend als „größte Bürgerbewegung im Kulturbereich“. Er wird auch „ADAC der Musik“ genannt. Vgl. dazu bzw. für einen allgemeinen Überblick über den *Deutschen Musikrat* Höppner, Christian: „Musik bewegt“ – der Deutsche Musikrat“, in: Jacobshagen/ Arndt 2006, 335-341, v.a. 335f. Höppner ist der Generalsekretär des *Deutschen Musikrats*, schreibt hier also aus der Binnenperspektive. Vgl. Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Mitarbeiter*, Bonn 2014a, <http://www.musikrat.de/musikrat/mitarbeiter.html> (14.6.2014).

<sup>653</sup> Tröndle, Martin: „Worum es gehen soll“, in: ders. 2011a, 9-20, hier 9.

<sup>654</sup> Vgl. für eine historische Perspektive auf das Zustandekommen bestimmter, bis heute weitgehend geltender Verhaltensregeln im klassischen Konzert etwa Tröndle 2011b, 31f.

keine ohne 5) Gegenstimmen, die entweder gar nicht oder nur bedingt von einer Krise ausgehen. Mehr oder weniger alle Positionen scheinen geeint zu sein in 6) der Sicht auf „die Musik selbst“: Diese sei nicht das Problem, im Gegenteil: Sie habe von ihrer Kraft nichts eingebüßt und könne dem Klassikbetrieb sogar helfen, aus der „Krise“ herauszufinden.

*Ad 1) Die Befürchtung eines Rückgangs des Publikums und der gesellschaftlichen Relevanz von klassischer Musik*

In seinem Überblick über das Klassik-Publikum (je nach Studie zwischen 6% und 38% der erwachsenen Bevölkerung<sup>655</sup>) stellt Neuhoff fest, dieses sei „relativ alt und bildungshoch“.<sup>656</sup> Gleichzeitig sei die altersmäßige Streuung im Vergleich mit anderen Konzertpublika am breitesten.<sup>657</sup> Überdies nehme im Laufe eines Lebens die Zuwendung zu klassischer Musik zu (vorausgesetzt, eine entsprechende Sozialisierung in einem früheren Alter habe stattgefunden) und das Interesse an Rock und Pop ab.<sup>658</sup> Die Beobachtung, dass eher Ältere zum Klassik-Publikum zählen, kann dementsprechend auch in der individuellen Veränderung des Musikgeschmacks begründet liegen. Dennoch prognostiziert Neuhoff dem klassischen Konzert mit Blick auf die Demographie in Deutschland einen „raschen Einbruch der Besucherzahlen“ ab Ende der 2020er Jahre und somit einen „tiefgreifenden Strukturwandel“ spätestens ab 2030.<sup>659</sup> Bereits 2005 hatte Karl-Heinz Reuband im *Deutschen Jahrbuch für Kulturmanagement* die Frage: „Sterben die Opernbesucher aus?“ mehr oder weniger mit „Ja“ beantwortet: Das Opern- und Konzertpublikum drohe zu vergreisen und somit breche die „Trägergeneration“ weg, denn die Jüngeren interessierten sich weniger für klassische Musik.<sup>660</sup> Auch bei anderen Akteuren des Kulturbetriebs, z.B. den Veranstaltern des *Internationalen Musikfestivals Heidelberger Frühling*, ist von einer „Krise des Konzertwesens“ die Rede<sup>661</sup> und gilt der demographische Wandel (neben der Digitalisierung) als wesentlicher Faktor, welcher die Gesellschaft allgemein und damit auch

---

<sup>655</sup> Nach Josef Eckhardt, Erik Pawlitza und Thomas Windgasse bzw. ihrer ARD-E-Musikstudie von 2005 gehen 6% der Erwachsenen regelmäßig und 38% unregelmäßig ins klassische Konzert; Karl-Heinz Reuband kommt 2004 in Bezug auf Düsseldorf auf 19% unregelmäßige Konzertbesucher. Vgl. Neuhoff 2008, 3.

<sup>656</sup> Ebd., 5. Ein ähnlich hoher Bildungsgrad bestehe ansonsten nur beim Jazz – nicht von ungefähr sympathisierten die beiden Publika im allgemeinen Vergleich am stärksten mit der jeweils anderen Musik bzw. überschritten sich die Publika hier. Vgl. ebd., 7, 10.

<sup>657</sup> Vgl. ebd., 6.

<sup>658</sup> Vgl. ebd., 5.

<sup>659</sup> Vgl. ebd., 23.

<sup>660</sup> Vgl. Reuband, Karl-Heinz: „Sterben die Opernbesucher aus?“, *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement*, Bd. 6, Baden-Baden 2005, 123-138.

<sup>661</sup> Vgl. Kautz, Waltraut Anna: „perspektiven auf werk, inhalt und form. über das motto des heidelberger frühling 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberg (Hg.): *Festivalzeitung*, Heidelberg 2013a, 2f.

Kunst und Kultur verändere, sodass das Publikum nach und nach abnehme.<sup>662</sup> Vor dem Hintergrund dieses demographischen Szenarios prophezeit Neuhoff mit Blick auf die Diskussion über die Zukunft der Klassikszene: „[E]s ist zu erwarten, dass die Schärfe der Diskussionen zunehmen wird, wenn die Besucherzahlen weiter zurückgehen.“<sup>663</sup>

#### Ad 2) *Die Furcht vor den Konsequenzen der Digitalisierung für die Musikindustrie*

Ein weiterer Aspekt, der häufig genannt wird in Hinblick auf die Zukunft der klassischen Musik, ist die zunehmende Digitalisierung, die aus der Sicht mancher, v.a. derer, die wirtschaftliche Verluste befürchten oder erleiden, also die Plattenindustrie und teilweise auch Konzertveranstalter, den Kauf einer CD oder den Gang in den Konzertsaal immer überflüssiger mache.<sup>664</sup> Der Prozess der Digitalisierung ist natürlich nicht auf die klassische Musik oder Deutschland beschränkt, sondern betrifft auch andere Musiksparten und Länder; sie ist ein global zu beobachtendes Phänomen. Ob die Digitalisierung als in die Krise führend betrachtet wird oder nicht, ob sie überhaupt als etwas Außergewöhnliches gesehen wird, hängt vom Blickwinkel ab. So befasste sich unter dem Titel „Musikindustrie in der Krise“ zwar auch das „Themenheft Musik“ der *Zeitschrift für Kulturaustausch* im Jahr 2004 mit Digitalisierung und dem Umsatzeinbruch von Plattenfirmen. Der Einbruch wird dort jedoch auf mehrere Faktoren zurückgeführt: neben Raubkopien z.B. auf die Unfähigkeit der Plattenfirmen, (rechtzeitig) auf einen Wandel des Musiknutzungsverhaltens und der Kommunikationsmöglichkeiten einzugehen sowie auf die von den Nutzern teilweise wahrgenommene mangelhafte Qualität von Musik.<sup>665</sup>

Aus der Sicht der Musiksoziologie erscheint Digitalisierung zudem in einem größeren Zusammenhang, wie ihn etwa Neuhoff vor Augen führt: „Die Entwicklung des Konzertwesens blieb stets gekoppelt an den gesellschaftlichen und allgemeinkulturellen Wandel, insbesondere auch den technologischen Wandel.“<sup>666</sup> Bereits Schallplatte und Rundfunk hätten die Gegenwart von Musikern entbehrlich gemacht, was einerseits zu einem Konkurrenzverhältnis, andererseits aber auch zu einer stärkeren Nachfrage nach Konzerten geführt habe, v.a. jedoch nach Musik aus anderen Teilen der Erde wie Jazz oder Tango. Somit sei die Musikkultur insgesamt vielfältiger und breiter geworden. Insbesondere Rock und Pop prägten sich stark aus, was wiederum

---

<sup>662</sup> Vgl. Schmidt, Thorsten: „warum ‚festivals 3.0‘?“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, Tagungsprogrammheft, Heidelberg 2013, 3.

<sup>663</sup> Neuhoff 2008, 22.

<sup>664</sup> Vgl. z.B. Tonner, Magdalena: „‚zukunft des festivals‘. wie reagiert der heidelberger frühling auf die herausforderungen von demographischem wandel und digitalisierung?“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Festivalzeitung*), 4f.

<sup>665</sup> Vgl. Dombrowski, Ralf: „Künstler statt Klone“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 2 (2004) (= „Weltsprache Musik. Wie global klingt die Welt?“), 46-49.

<sup>666</sup> Neuhoff 2008, 1f.

mit sozialhistorischen Transformationen zusammenhänge wie „[...] Wohlstandsschub, Bildungsexpansion, Mobilitätsenerweiterung, Freizeitvermehrung, Wertewandel und Individualisierung.“<sup>667</sup> Musik wurde zum „Alltagsphänomen“ und „identitätsrelevant“. Die Tatsache, dass die Musikkultur sich seit Mitte der 1950er Jahre derart diversifizierte, hatte seine „[...]“ stärkste Triebkraft in den Aktivitäten der Medien und der Musikwirtschaft. [...] Überlokale Konzertangebote hatten [...] fast immer einen medialen Vorlauf, hinter dem die Musikwirtschaft stand.“<sup>668</sup> Diese Entwicklungen gelten laut Neuhoff zwar insbesondere für die „populären Musikarten“,<sup>669</sup> aber auch die klassische Musikkultur bleibt von technologischen Entwicklungen, entsprechenden Debatten darüber sowie damit einhergehenden wirtschaftlichen Aspekten nicht unberührt.

Diese Einsicht machen sich manche Akteure des Musikbetriebs zunutze und sehen in der Digitalisierung und in neuen Technologien auch eine Chance: Im Rahmen des *Heidelberger Frühling* 2013 z.B. wurde bei einem Symposium die Frage diskutiert, ob klassische Musik möglicherweise sehr wohl von den Jüngeren rezipiert werde, wenn auch über andere mediale Kanäle. Beim Festival wurden der Einbezug neuer technischer Medien und damit neue Formen der Partizipation und Interaktion zwischen Konzertbesuchern und Festivalveranstaltern direkt erprobt: So konnten die Besucher etwa auf bereitgestellten *Touchpads* diverse Positionen der Podiumsteilnehmer im Sinne „sozialer Medien“ kommentieren.<sup>670</sup>

Wie sich zeigt, werden die Digitalisierung sowie neue technische und kommunikative Gegebenheiten von den Akteuren unterschiedlich bewertet und eingesetzt.

### Ad 3) Die Frage des Maßes staatlicher Kulturförderung für den Klassikbetrieb

Ein weiteres Thema der gegenwärtigen Debatte betrifft die zunehmend knapper bemessenen öffentlichen finanziellen Ressourcen, die für Kulturförderung zur Verfügung stehen, und den somit zunehmenden Wettbewerb um diese Förderung unter den Veranstaltern. So ist das Konzertleben seit dem 19. Jahrhundert zwar eine „feste Institution des öffentlichen Lebens“ in Deutschland.<sup>671</sup> Während das klassische Konzert- und Opernleben sich zum Gegenstand öffentlicher Trägerschaft entwickelte, mussten und müssen sich andere Musikstile laut Neuhoff „[...]“ auf (stets turbulenten) Märkten behaupten.“<sup>672</sup> Die öffentliche Förderung von Musiktheaterbetrieben und Orchestern sinkt jedoch immer weiter.<sup>673</sup> Während die einen dies beklagen, sind

---

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Ebd.

<sup>669</sup> Ebd.

<sup>670</sup> Vgl. Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (Tagungsprogrammheft), Einlegeblatt mit entsprechender Anleitung und Zugangscode.

<sup>671</sup> Vgl. Neuhoff 2008, 1.

<sup>672</sup> Ebd.

<sup>673</sup> Vgl. Weingarten, Elmar: „Der Musiker auf dem Markt der Widrigkeiten“, in: Jacobshagen/ Arndt 2006, 154-160, hier 155; Rädels, Matthias: „Markt, Sponsoring und Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“, in: Jacobshagen/ Arndt 2006, 160-166, hier 162.



anderen Kulturverantwortlichen die staatlichen Subventionen noch zu hoch bzw. generell ein Dorn im Auge. Die Autoren von *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*<sup>674</sup> etwa fordern, finanziell „schlecht“ laufende Kultureinrichtungen zu schließen und nicht durch Subventionen am Leben zu erhalten. Sie werben insgesamt für ein stärkeres unternehmerisches Denken im Kulturbereich. Das Buch löste eine große Debatte aus und regte dabei viel Widerspruch, z.T. aber auch Zustimmung an: Während zum Beispiel Julian Schütt in der *ZEIT* vor allem einen der Autoren des Buches, Pius Knüsel von der schweizerischen Kulturstiftung *Pro Helvetia*, der bewussten Provokation bezichtigte – Knüsel inszeniere sich gern als „bad boy“<sup>675</sup> –, kritisierte ein anderer *ZEIT*-Autor, Thomas E. Schmidt, zwar u.a. einen Neoliberalismus der Autoren, stimmte ihnen aber darin zu, dass die staatliche Kultursubventionierung überdacht werden müsse.<sup>676</sup>

#### Ad 4) Kritik und Bestrebungen einer Erneuerung der Aufführungskultur

Ein weiterer Punkt des Krisendiskurses ist die Kritik an der Konzertkultur und ihrer Ästhetik. Diese Kritik findet sich insbesondere unter einer jüngeren Generation von Musikern oder auch unter Festivalveranstaltern, die jüngere Publika anziehen wollen. Exemplarisch sei hier der junge Cellist und Organisator von *PODIUM. Junges Europäisches Musikfestival*, Steven Walter, vorgestellt: Er betrachtet den klassischen Musikbetrieb als „borniert“, „eingebildet“, exklusiv im buchstäblichen Sinne von „ausschließend“, als „morsch und museal“, gar „morbide“.<sup>677</sup> „Weite Teile“ der neuen Musikergeneration seien „völlig orientierungslos“ und führen „[...] ob des gegenwärtigen Rückbaus vor allem erfolglos von Probespiel zu Probespiel [...], weil die musikalische Ausbildung auf keine andere Perspektive als eben innerhalb der gegebenen, morschen Infrastruktur hinweist.“<sup>678</sup> Sich selbst inszenierte Walter beim Symposium des *Heidelberger Frühling* 2013 in seinem Vortrag zur *best practice* entsprechend als Gegenstück zum etablierten Klassikbetrieb: als unkonventionell, locker, jugendlich, in Kontakt mit seiner Generation und ihren Themen, als experimentell.<sup>679</sup> Walter fordert eine „langsame, schleichende

<sup>674</sup> Knüsel, Pius et al.: *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012.

<sup>675</sup> Vgl. Schütt, Julian: „Der Kultur-Populist“, *ZEIT ONLINE* 27.3.2012, <http://www.zeit.de/2012/13/CH-Kultursubventionen> (14.6.2014).

<sup>676</sup> Schmidt, Thomas E.: „Schluss mit dem Theater“, *ZEIT ONLINE* 23.3.2012, <http://www.zeit.de/2012/13/L-Kulturpolitik> (14.6.2014).

<sup>677</sup> Walter, Steven: „Ich bin ein Musiker – holt mich hier raus. Thesen für und Beispiele von einer neuen Kultur klassischer Musik“, in: Raphaela Henze (Hg.): *Kultur und Management. Eine Annäherung*, Wiesbaden 2013a, 19-36, hier 19-21.

<sup>678</sup> Ebd., 21. St. Walter verweist an dieser Stelle auf Gembris, Heiner: „Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung“, in: Tröndle 2011, 61-82.

<sup>679</sup> Walter, Steven: „best practice“, Vortrag, Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling: *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, „panel 2: aufgaben und chancen von festivals“, Kongresshaus Heidelberg, 23.3.2013b, 9.30-11:00 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

Evolution von unten, nämlich von der neuen Generation“.<sup>680</sup> Walter kritisiert in diesem Zusammenhang auch die Musikausbildung, die in den Bahnen des konventionellen Musikbetriebs verlaufe und u.a. mit der Fixierung auf einige Stars zu wenig Berufsmöglichkeiten für alle anderen Hochschulabsolventen schaffe.<sup>681</sup>

Auch die Organisatoren des *Heidelberger Frühling* diagnostizierten im Rahmen ihres Symposiums zur Zukunft des Festivals eine „Krise des Konzertwesens“, die darin begründet liege, dass der Ablauf von Konzerten wie im 19. Jahrhundert aussieht, was jüngere Leute wenig anspreche.<sup>682</sup>

Der Heidelberger Frühling ist davon überzeugt, dass nicht die Musik das Akzeptanzproblem ist. Jung wie Alt fühlen sich von den Melodien von Bach, Beethoven, Mozart oder Antonín Dvořák angezogen – aber deswegen eineinhalb Stunden still sitzen, keine SMS oder Facebook-Nachrichten schreiben, wie toll der Künstler gerade spielt, nicht mit den Freunden quatschen können und nur dann klatschen, wenn alle klatschen, statt dann, wenn einem eine Passage als besonders gelungen erscheint?<sup>683</sup>

Das klassische Konzert habe ein „verstaubtes Image“, die Musik sei häufig noch im „Elfenbeinturm“ gefangen; die Konzertkultur wird – wie auch bei Walter – als elitär, unzugänglich, offiziell, steif, unzeitgemäß und das Entstehen der Musik als intransparent charakterisiert.<sup>684</sup>

Ad 5) *Gegenpositionen zur Sicht der klassischen Musik(szene) in der „Krise“*

Es gibt jedoch auch Stimmen, die zwar einzelne Missstände sehen, jedoch keine Krise, jedenfalls keine dramatische. Ein abgemildertes Krisenszenario zeichnet etwa der Musikkritiker Kaiser im „Après-lude“ seines Bändchens *Sprechen wir über Musik. Eine kleine Klassik-Kunde*. Dort beantwortet er die Frage „Ist die klassische Musik im Aussterben begriffen?“ mit „Nein“. Zwar sieht auch Kaiser immer mehr ältere und immer weniger jüngere Konzertbesucher; außerdem sei die „E-Musik“ schon einmal beliebter gewesen, zu Zeiten von Herbert von Karajan, Maria Callas oder Vladimir Horowitz etwa. „[D]iese Zeiten sind vermutlich vorbei.“<sup>685</sup> Damit die klassische Musik ihre gesellschaftliche Relevanz behalte, müsse stärker in die musikalische Bildung junger Menschen investiert werden.<sup>686</sup> Dennoch sei die klassische Musik in Deutschland nicht dabei auszusterben: Noch immer gebe es zahlreiche gute Orchester, würden die Opern subventioniert und bestehe der Ruf Deutschlands als „goldenem Land“ von Musik und Kultur.

---

<sup>680</sup> Walter, St. 2013a, 27.

<sup>681</sup> Vgl. ebd., 25f.

<sup>682</sup> Vgl. Kautz 2013a, 2f. Kautz bezieht sich hierbei auf Tröndle 2012.

<sup>683</sup> Tonner 2013, 4.

<sup>684</sup> Vgl. ebd., 4f.

<sup>685</sup> Kaiser, Joachim: *Sprechen wir über Musik. Eine kleine Klassik-Kunde*, München 2012, 173. Kaiser bezeichnet sich in diesem Zusammenhang selbst als „letzten Mohikaner“. Vgl. Kaiser, Henriette/ Kaiser, Joachim: *„Ich bin der letzte der Mohikaner“*, Berlin 2008.

<sup>686</sup> Vgl. Kaiser 2012, 174f.

Auch der Pianist Brendel ist eher zuversichtlich in Bezug auf die Zukunft der Klassik: Er sieht keine Krise.<sup>687</sup> Vielmehr hat er Hoffnung für die klassische Musik mit Blick auf den Geigerinnen-Nachwuchs, z.B. Julia Fischer, und auf Nachwuchskomponisten. Skeptisch betrachtet er dagegen die neue Pianisten-Generation, der es nur um Selbstdarstellung gehe, mit Ausnahme des Pianisten Kit Armstrong, den er selbst betreut.<sup>688</sup>

Schließlich sei Barenboim als Beispiel für einen optimistischeren Blick genannt: In einem Gespräch der *ZEIT*-Journalisten Hanns-Bruno Kammertöns und Stephan Lebert mit Barenboim eröffnen diese das Interview zunächst krisenrhetorisch: „Die klassische Musik befindet sich in einer dramatischen Krise. Nur die großen Stars, wie Sie zum Beispiel, sind gut im Geschäft. Und alles redet von Anna Netrebko. Kann sie die Klassik retten?“<sup>689</sup> Darauf erwidert Barenboim: „Ich verehere Anna Netrebko. Sie ist eine wunderbare Künstlerin, sie ist sehr fleißig und sehr genau. Aber natürlich werden die Stars die Klassik nicht retten können.“ – „Ist die Lage also hoffnungslos?“ Barenboim antwortet: „Wie kann die Lage hoffnungslos sein? Es gibt nichts Wunderbareres auf der Welt als klassische Musik.“<sup>690</sup> Auch Barenboim setzt sich jedoch dafür ein, dass Kinder stärker mit klassischer Musik in Kontakt gebracht werden. Neben der Musik „selbst“ setzt er also auf Musikvermittlung und nicht auf Stars wie Netrebko, wenn es um die Zukunft der klassischen Musik geht. Einen ernsthaften Grund zur Sorge scheint Barenboim jedoch nicht zu sehen und zwar mit dem Verweis auf die klassische Musik selbst – diese sei das „Wunderbarste“ auf der Welt. Damit ist zum letzten Punkt dieses Überblicks über die Krisendebatte hinübergeleitet: der von allen geteilten, ungebrochen positiven Sicht auf die klassische Musik „selbst“.

---

<sup>687</sup> Brendel, Alfred, in: Siemes, Christof/ Spahn, Claus: „Ich sehe das Ende klar und tränenlos“. Einer der größten lebenden Pianisten tritt ab: Im Dezember wird Alfred Brendel sein letztes öffentliches Konzert geben. Ein Gespräch über die Kunst des Abschiednehmens, eine lebenslange Suche nach dem perfekten Spiel – und allerletzte Wünsche“, *DIE ZEIT* 19 (2008), 53f., hier 54.

<sup>688</sup> Vgl. ebd.

<sup>689</sup> Der *ZEIT ONLINE*-Artikel ist an dieser Stelle verlinkt mit einem anderen Artikel von Rabea Weihser, in dem es u.a. darum geht, wie die Plattenindustrie bestimmte Musiker vermarktet, um neuen Auftrieb zu erhalten bzw. im Rennen zu bleiben. Dabei sei Netrebko eine der wichtigsten Künstlerfiguren; in der Klassikbranche spreche man sogar vom „Netrebko-Effekt“, wenn man die erfolgreiche Vermarktung eines Klassik-Stars beschreiben wolle. Vgl. Weihser, Rabea: „Klassik, jetzt für alle!“, *ZEIT ONLINE* 16.7.2007, <http://www.zeit.de/online/2007/11/klassikmarkt/komplettansicht> (24.8.2013).

<sup>690</sup> Barenboim, Daniel, in: Kammertöns, Hanns-Bruno/ Lebert, Stephan, im Interview mit Daniel Barenboim: „Klang ist Leben, Stille ist Tod“, *ZEIT ONLINE* 23.10.2007a, <http://www.zeit.de/2007/43/Barenboim> (22.8.2013). Dieses Interview erschien abgedruckt später auch in Kammertöns, Hanns-Bruno/ Lebert, Stephan (Hg.): *Was macht das Leben lebenswert? 14 legendäre Gespräche*, Frankfurt am Main 2010.

Ad 6) *Unterscheidung zwischen der Musik „selbst“ und einer „Krise“ des Klassikbetriebs*

Wie auch immer die Lage der klassischen Musik eingeschätzt wird und welche (radikalen) Forderungen auch immer erhoben werden, den Musikbetrieb zu verändern, scheint allgemeine Einigkeit in der positiven Sicht von Musik zu bestehen. Die Musik „selbst“ wird als „erhaben“ über die „äußeren“ Probleme dargestellt, als zeitlos-unabhängig von diesen, gar als Hoffnungsträgerin. Sie müsse lediglich anders vermittelt, präsentiert und rezipiert werden. So ist es etwa Walter bei aller Krisenrhetorik und Transformationsbestrebung nicht darum getan, der Musik „selbst“ die Schuld für die wahrgenommene Misere des Klassikbetriebs zuzuweisen. Das Problem liege nicht in der Musik, sondern „[...] bei den Menschen, die sie für sich und ihresgleichen usurpiert haben. Ein gutes Streichquartett vermag immer und überall zu begeistern [...]“.<sup>691</sup> Ebenso klingt in obigem Zitat von Magdalena Tonner zum Symposium des *Heidelberger Frühling* 2013 die Sichtweise an, die Musik „selbst“ bzw. die „Aura“ des unmittelbaren Musik-Erlebens werde immer eine Sehnsucht sein, umso mehr im 21. Jahrhundert. Dies sichere die Zukunft der Musik. Lediglich die Rahmenbedingungen des Erlebens müssten angepasst werden.<sup>692</sup> Schließlich scheint sich auch Brendels Optimismus aus einem solchen Musikverständnis zu speisen: „Wirkliche Meisterwerke sind unerschöpflich und ewig sprudelnde Energiequellen für den Spieler.“<sup>693</sup> Die Musik „selbst“ wird als jeglichen demographischen, finanziellen, kulturellen, sozialen oder politischen Schwierigkeiten enthoben und als leuchtender Hoffungsstern präsentiert.

So mutet die Krisendebatte, deren Protagonisten sich teilweise sehr grundsätzlich und explizit von einer Konzertkultur und einem entsprechenden Habitus verabschieden wollen, die sie als unzeitgemäßes und fortschritthemmendes Relikt des 19. Jahrhunderts wahrnehmen, nicht selten romantisierend-religiös an, wenn Musik als „erhabene“, „wunderbarste“ Kunst, als eine ahistorische, schöpferische und mit Blick auf die krisenhafte Klassikszene nahezu therapeutische Wesenheit sowie als „auratisches“ Erlebnis konzipiert wird. Gerard Mortier, der inzwischen verstorbene Kulturverantwortliche und Leiter zahlreicher namhafter Festivals und Opernhäuser, brachte dieses Musikverständnis bei einer Diskussionsrunde im Rahmen des *Heidelberger Frühling* 2013 folgendermaßen auf den Punkt: „Ich glaube an die spirituelle Kraft der Kunstwerke.“<sup>694</sup> An dieser Stelle wird greifbar, wie sehr das Thema dieser Studie, religiöse

---

<sup>691</sup> Walter, St. 2013a, 19f.

<sup>692</sup> Vgl. o.A.: „perspektiven. zum themenschwerpunkt 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *Programmbuch*, Heidelberg 2013, 9-19.

<sup>693</sup> Brendel, in: Siemes/ Spahn 2008, 54.

<sup>694</sup> Mortier, Gerard, mündliche Äußerung im Rahmen einer Podiumsdiskussion, Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling: *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, „panel 1: das publikum im informationszeitalter – das unbekannte wesen?“, Kongresshaus Heidelberg, 23.3.2013, 16:00-17:15 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

Musikdeutung, mit der kulturpolitischen Lage des Klassikbetriebs samt der aktuellen Krisen-  
debatte und entsprechenden Strategien zu ihrer Behebung in Zusammenhang steht.

### **5.2 Erneuerungswille und Strategien zur Publikumsgewinnung**

Nicht die Musik „selbst“ wird also als Problem betrachtet, vielmehr erscheint sie als Hoffnungs-  
zeichen: Man müsse nur die richtigen Umstände schaffen, damit sie ihre Wirkung erzielen,  
damit ihre „spirituelle Kraft“ sich Bahn brechen könne. So lassen sich in den letzten Jahren  
zahlreiche Entwicklungen und Strategien im Klassikbetrieb beobachten, um die wahrgenom-  
mene Krise des Musikbetriebs zu überwinden bzw. um ganz allgemein einen Wandel des Klas-  
sikbetriebs herbeizuführen. Dabei handelt es sich im Einzelnen um 1) Musikvermittlungs-Pro-  
gramme für Kinder und Jugendliche, 2) spezielle Angebote für Migranten, 3) neue Musikprä-  
sentationsformate bzw. eine neue „Aufführungskultur“ (Tröndle), die weniger beim Publikum,  
als vielmehr bei „den Ritualen, der Form und der Ökonomie des Konzerts selbst“<sup>695</sup> ansetze,  
und 4) die (gezielte) Herausbildung eines neuen Künstlertypus. Im Zentrum dieser Strategien  
und Praktiken steht „Audience Development“, wie es im Fachjargon heißt,<sup>696</sup> also das Anliegen,  
neue Publika zu gewinnen, wenngleich die Strategien sich teilweise unterscheiden.

#### *Ad 1) Musikvermittlung*

Als besonders relevant und erfolgversprechend wird Musikvermittlung (oder *Education*) be-  
trachtet: Sie soll Kinder und Jugendliche für klassische Musik sensibilisieren und so die Publika  
von morgen akquirieren. Der Unterschied zwischen Musikvermittlung und Musikunterricht als  
traditioneller Bildungsaufgabe besteht darin, dass Erstere nicht von Musikpädagogen an Mu-  
sikschulen, sondern von den Orchestern, Konzerthäusern, Festivals oder einzelnen Musikern  
selbst angeboten wird. Musikvermittlung als gezielte Vorbereitung nachwachsender Publika  
auf klassische Musik begann sich laut Ingrid Allwardt, der Geschäftsführerin des Musikver-  
mittlungs-Netzwerks *junge ohren*, um die Jahrtausendwende zu etablieren.<sup>697</sup> Inzwischen haben  
mehr oder weniger alle großen Orchester eine eigene Musikvermittlungs-Abteilung, die etwa  
musikalische Angebote für Schulen oder diverse Kooperationsprojekte ersinnt und durchführt.  
Exemplarisch sei hier als eines der bekanntesten und in Deutschland frühesten Projekte das im  
Dokumentarfilm „Rhythm is it!“ (2004) festgehaltene Ballett „Le sacre du printemps“ von Stra-  
winsky genannt. Die *Berliner Philharmoniker* führten es unter der Leitung von Simon Rattle

---

<sup>695</sup> Tröndle 2011a, 9.

<sup>696</sup> Vgl. ebd.

<sup>697</sup> Vgl. Allwardt, Ingrid: „Musikvermittlung“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in  
der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2012, 1-10,  
[http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/01\\_BildungAusbildung/allwardt.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/01_BildungAusbildung/allwardt.pdf)  
(31.12.2014).

gemeinsam mit Berliner Schülern auf, die zumeist aus „sozialen Brennpunkten“ kamen.<sup>698</sup> Die Philharmonie-eigene Abteilung *Education. Zukunft@BPhil* organisierte das Projekt. Maßgeblich finanziert werden die *Education*-Aktivitäten der *Berliner Philharmoniker* von der *Deutschen Bank*. Das *Education*-Programm soll „die Teilnehmer in ihrer Kreativität unterstützen, selbstständiges Denken vermitteln und ein kritisches Urteilsvermögen fördern [...], ihre individuellen Möglichkeiten entfalten, [...] nachhaltig wirken“ und nicht zuletzt gesellschaftsintegrativ sein.<sup>699</sup> Mithilfe von Musik sollen hier also praktisch alle aktuell sozial erwünschten Kompetenzen vermittelt werden. Die Philharmoniker und Rattle wurden für „Rhythm is it!“ von *UNICEF* ausgezeichnet, indem sie zu *UNICEF*-Botschaftern ernannt wurden.<sup>700</sup> Derartige musikalische Bildungsinitiativen werden also u.a. von finanzwirtschaftlicher und global-politischer Seite gutgeheißen und gefördert. Daran zeigt sich, wie hoch im Kurs Musikvermittlung derzeit bei allen möglichen gesellschaftlichen Akteuren steht. So verwundert es nicht, dass Musikvermittlungs-Aktivitäten auch einen festen Bestandteil des Tätigkeitsfeldes einzelner Musiker bilden. Sie stellen ihre Instrumente und verschiedene Musikstücke etwa in Schulen vor und beantworten Fragen der Schüler dazu wie auch zu ihrer Person.<sup>701</sup> Zudem haben sich übergreifende Strukturen gebildet, wie im Jahr 2008 das bereits erwähnte *netzwerk junge ohren*, das z.B. Musikvermittlungs-Materialien bereitstellt.<sup>702</sup> Schließlich sei ein Projekt mit übernationaler Reichweite genannt: das „Dvořák-Experiment“ der *ARD*. Zahlreiche Schulen in Deutschland und einige deutschsprachige Schulen im Ausland bereiteten insgesamt ca. 22.000 Schüler wochenlang auf Dvořáks 9. Sinfonie „Aus der neuen Welt“ vor, z.B. in Form von eigenem Musizieren, etwa auf Bierflaschen, oder einem selbstgedrehten Film zum Thema, um dann gemeinsam zu einem bestimmten Zeitpunkt die Aufführung der Sinfonie durch das *NDR*-Sinfonieorchester unter Thomas Hengelbrock im *Live-Stream* zu verfolgen.<sup>703</sup>

Musikvermittlung hat sicherlich nicht nur ökonomische Motive und Auswirkungen, sondern auch andere gesellschaftliche, pädagogische, individual- und sozialpsychologische oder

<sup>698</sup> Vgl. z.B. o.A.: „Neue Reihe auf der Berlinale – die Berlinale Specials“, in: Swain, Kurz und Spiegel GbR (Hg.): *Neue Reihe auf der Berlinale – die Berlinale Specials – kino-zeit.de – das Portal für Film und Kino*, Mannheim 28.1.2004, <http://kino-zeit.de/news/neue-reihe-auf-der-berlinale-die-berlinale-specials> (4.11.2009).

<sup>699</sup> Vgl. Berlin Phil Media GmbH: *Education – Berliner Philharmoniker*, Berlin 2014b, <http://www.berliner-philharmoniker.de/education/> (31.12.2014).

<sup>700</sup> Vgl. Berlin Phil Media GmbH: *Die Ära Sir Simon Rattle – Berliner Philharmoniker*, Berlin 2014a, <http://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/sir-simon-rattle/#highlight=unicef> (31.12.2014).

<sup>701</sup> Der Pianist Stadtfeld geht etwa in Schulen, um den Kindern und Jugendlichen klassische Musik nahezubringen, siehe Kapitel 7.1.1 dieser Arbeit.

<sup>702</sup> Vgl. *netzwerk junge ohren e.V.*: *netzwerk junge ohren*, Berlin 2014, [http://www.jungeohren.com/netzwerk-junge-ohren-intro\\_9.htm](http://www.jungeohren.com/netzwerk-junge-ohren-intro_9.htm) (31.12.2014).

<sup>703</sup> Vgl. Norddeutscher Rundfunk: *Das „Dvořák-Experiment“ | ardschulkonzert*, Hamburg 2014, <http://schulkonzert.ard.de/ardschulkonzert/> (24.9.2014).

körperliche Gründe und Effekte. Es wird im Klassikbetrieb jedoch insbesondere als eine Möglichkeit gesehen und strategisch eingesetzt, ein zukünftiges Konzertpublikum und eine CD-Käuferschaft von morgen zu erreichen bzw. zu bilden. Diese Bestrebung zeigt, dass der gegenwärtige Klassikbetrieb offensichtlich nicht selbstverständlich davon ausgeht, ein Publikum zu haben, sondern sich um dieses bemühen zu müssen, was wiederum Konsequenzen für die Sicht auf religiöse Musikdeutung im Rahmen von Künstlerinszenierung hat.

#### Ad 2) *Gezielte Angebote für Migranten*

Des Weiteren sind Programme und Formate für „Menschen mit Migrationshintergrund“ zu beobachten, welche jene als potentiell Publikum adressieren. So steht auf der Homepage des *Deutschen Musikrats* unter „Kulturpolitik“ gleich als erstes Anliegen „Kulturelle Vielfalt“, gefolgt von „Musikalische Bildung“ – in beiden Fällen geht es um den Kontakt mit zukünftigen Musikrezipienten.<sup>704</sup> Ferner bietet die Berliner *Komische Oper* seit der Spielzeit 2011/12 türkische Untertitel in ihren Opernproduktionen an.<sup>705</sup> Darüber hinaus hat sie das Projekt „Selam Opera!“ entwickelt, das „ein umfangreiches Vermittlungsangebot mit Workshops und informativen Veranstaltungen der verschiedensten Art“ bereithalte. „Das zentrale Element des Projekts [...] ist der Dialog, die Gelegenheit zu einem offenen Austausch.“<sup>706</sup> Es wird von der *Deutsche Bank Stiftung*, der *Robert Bosch Stiftung* und der *Mercedes-Benz Niederlassung Berlin* gefördert.<sup>707</sup> Abermals zeigt sich die Zuschreibung einer hohen gesellschaftlichen Relevanz an Musikvermittlungs-Programme – diesmal für „Menschen mit Migrationshintergrund“ –, und zwar sowohl seitens des Musikbetriebs als auch der Finanzwirtschaft und Industrie, die sich vermutlich ein entsprechendes Renommé von derartigen Aktivitäten einer *corporate social responsibility* versprechen.

#### Ad 3) *Ansätze und Praktiken einer neuen „Aufführungskultur“ von Musik*

In Zusammenhang mit diesen zwei Punkten und darüber hinaus sind des Weiteren neue Musikpräsentationsformate entwickelt worden. Ein grundlegendes Ziel scheint dabei zu sein, den Klassikbetrieb zu ent-elitarisieren, indem die wahrgenommenen Grenzen zwischen „Hoch-“ und „Alltagskultur“ aufgehoben werden. Dies lässt sich auf der Ebene von Musikveranstaltungen,

---

<sup>704</sup> Vgl. Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Kulturelle Vielfalt*, Bonn 2014b, <http://www.musikrat.de/musikpolitik/kulturelle-vielfalt.html> (15.3.2014); Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Musikalische Bildung*, Bonn 2014c, <http://www.musikrat.de/musikpolitik/musikalische-bildung.html> (15.3.2014).

<sup>705</sup> Vgl. o.A.: „Komische Oper mit türkischen Untertiteln“, *DIE WELT* 21.3.2011, <http://www.welt.de/kultur/article12906083/Komische-Oper-Berlin-mit-tuerkischen-Untertiteln.html> (19.2.2014).

<sup>706</sup> Vgl. Komische Oper Berlin. Stiftung Oper in Berlin: *Komische Oper Berlin – Selam Opera!*, Berlin 2014, [http://www.komische-oper-berlin.de/oper-entdecken/selam\\_opera/](http://www.komische-oper-berlin.de/oper-entdecken/selam_opera/) (19.2.2014).

<sup>707</sup> Vgl. ebd.

z.B. dem *Heidelberger Frühling*,<sup>708</sup> feststellen wie auch im musikjournalistischen Diskurs. So bezeichnet z.B. Rabea Wehser in der *ZEIT* den „Gedanken: Klassik und Pop, ernste und unterhaltende Musik seien unvereinbar“, als „töricht“ und „überkommen“.<sup>709</sup> In vielerlei Hinsicht sollten die Grenzen zwischen „E- und U-Musik“ daher bewusst verwischt bzw. aufgelöst werden: So berichtet Wehser in ihrem Artikel von Popmusikern, die klassische Musik machen (z.B. Sting, der Werke von John Dowland aufnahm), und klassischen Musikern, die Popmusik machen (z.B. Thomas Quasthoff, der auch Jazz singt). Zu ergänzen wären in Bezug auf Letzteres Netrebko, die es mit ihrem „Verdi“-Album in die *Top Ten* der *Albumcharts Pop* schaffte,<sup>710</sup> oder die Pianistin Valentina Lisitsa, die über *YouTube* bekannt und erfolgreich wurde.<sup>711</sup> Schließlich zeugt von solchen gezielten Grenzüberschreitungen bzw. -auflösungen das Phänomen des musikalischen *Crossover* (z.B. bei dem Geiger David Garrett<sup>712</sup>), die Integration von Klassik- und Popmusikszene etwa im Rahmen von Musikfestivals oder die Herausbildung des Musiksektors *classic* (statt „Klassik“), der u.a. Filmmusik umfasst und laut der Musikwissenschaftlerin Schlüter den Zugang zu klassischer Musik so niedrighschwellig wie möglich gestalten soll, sodass er mehr Rezipienten erreicht.<sup>713</sup>

Die Art und Weise, wie Musikpräsentation weniger „elitär“ gestaltet, die Grenze zwischen „E- und U-Musik“ verwischt und generell eine neue Aufführungskultur eingeführt werden soll, lässt sich an folgenden strategischen Faktoren ablesen: a) an „alternativen“ Aufführungsorten, b) an einer angestrebten „lockeren“ Konzertatmosphäre, c) am Einbezug anderer Künste sowie d) neuer Technologien und Medien in den Bereich klassischer Musik, e) an einer ausgeprägten Erlebnis- und Eventorientierung, v.a. durch das Format „Festival“, und f) an der Setzung von bestimmten Themen für Konzertreihen oder Musikfestivals.

#### Ad 3.a) „Alternative“ Aufführungsorte

Konzerte werden inzwischen nicht mehr nur in Konzerthäusern, sondern auch an anderen Orten angeboten: in Clubs, Fabrikhallen, Restaurants und Cafés, Industriegebäuden, alten Schwimm-

---

<sup>708</sup> Vgl. o.A., in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Programmbuch*), 16.

<sup>709</sup> Wehser 2007.

<sup>710</sup> Vgl. o.A.: „Das Album Verdi ist in der Top Ten der Albumcharts“, in: Universal Music GmbH (Hg.): *ANNA NETREBKO | Das Album Verdi ist in der Top Ten der Albumcharts | News*, Berlin 20.8.2013, <http://www.klassikakzente.de/anna-netrebko/news-und-rezensionen/detail/article:223846/das-album-verdi-ist-in-der-top-ten-der-albumcharts> (23.8.2013).

<sup>711</sup> Vgl. o.A.: „YouTube-Star Valentina Lisitsa debütiert bei Staatskapelle Dresden“, *Sächsische Zeitung. SZ-ONLINE.DE* 16.1.2014, <http://www.sz-online.de/nachrichten/youtube-star-valentina-lisitsa-debuetiert-bei-staatskapelle-dresden-2753025.html> (31.12.2014).

<sup>712</sup> Vgl. z.B. Pirich 2013; Lemke-Matwey, Christine: „Geschichte des Klassikpop“, *DIE ZEIT* 6 (2013), 15-17.

<sup>713</sup> Vgl. Schlüter 2007, 9f.



bädern, ehemaligen Zechen oder botanischen Gärten. Die *Berliner Morgenpost* stellte 2009 unter der Überschrift „Best of Berlin“ einmal einige Orte zusammen, an denen man klassische Musik „in überraschendem Rahmen“ hören könne:<sup>714</sup>

- Seit 1996 im Kunstsalon bzw. beim Festival „Musik in den Häusern“, bei dem alle möglichen Musikstile, u.a. Klassik, in privaten Werkräumen, Ateliers, Lofts, Geschäften oder Clubs zu erleben sind.
- In der „Klassik Lounge“ des *DeutschlandRadioKultur*, die sechs Mal jährlich im Club *Watergate* stattfindet. Christian Detig, der Musikverantwortliche beim Radiosender, glaubt, so „Hemmungen“ vor den „Ritualen“ der Klassikszene abzubauen. Eine ordentliche Garderobe, Pünktlichkeit und zwei Stunden ruhig zu sitzen schrecke Neulinge ab. Daher treten die Künstler drei Mal für jeweils 20 Minuten auf; dazwischen könne man reden, trinken und lachen. Man müsse ferner nicht die ganze Zeit da sein, sondern könne später kommen und früher gehen. Musikalisch sei das Programm, etwa mit Werken von Béla Bartók, György Kurtág oder Lachenmann, jedoch durchaus anspruchsvoll.
- Seit 2001 im Rahmen der „Yellow Lounge“, einer Kooperation der *Deutschen Grammophon* mit *Universal Music*, die auch als „Mutter der Idee: Klassik im Club“ bezeichnet wird und in den Clubs *Cookies* und *Berghain* stattfindet.
- Im Rahmen der Reihe „KlangBilder“, veranstaltet von der *roc berlin (Rundfunk Orchester und Chöre GmbH)*, den *Staatlichen Museen zu Berlin* und der *Stiftung St. Matthäus*. Dabei werden in der Berliner *Gemäldegalerie* die kunsthistorisch-theologische Bildbetrachtung und die Aufführung von klassischer, sowohl zeitgenössischer als auch älterer Musik miteinander verknüpft.
- Bei der „Arte Lounge“, für die der TV-Sender *Arte* unter dem Motto „Classic goes Clubbing“ in Clubs einlädt, in denen sowohl Interpreten klassischer Musik als auch Pop-Musiker auftreten. Damit will auch *Arte* „frischen Wind“ in die „scheinbar festgefügtten Rituale der Klassikszene“ bringen.
- Im Club *Radialsystem V*, wo u.a. die „Barock Lounge“ oder der „Dasch Salon“ mit der Sängerin Annette Dasch stattfinden, deren Gäste bereits der Sänger Quasthoff oder die Schauspieler Ben Becker und Julia Jentsch waren. Im *Radialsystem V* wurde auch das „Weihnachtsoratorium“ von Bach als szenische Aufführung „begehrbar“ gemacht, indem die Mitwirkenden über das ganze Haus verteilt einzelne Szenen darstellten.

---

<sup>714</sup> Vgl. o.A.: „Hören Sie Brahms und Mozart einmal anders“, *Berliner Morgenpost* 13.11.2009, <http://www.morgenpost.de/berlin/best-of-berlin/article1206656/Hoeren-Sie-Brahms-und-Mozart-einmal-anders.html> (31.12.2014).

- Bei den sonntäglichen „KlassikKonzerten im Spiegelsaal“ in *Clärchens Ballhaus*.
- Bei der „Palmensinfonie“ im *Botanischen Garten*, wo die Besucher mit ihren Getränken durch die Gewächshäuser wandeln und an fünf verschiedenen Orten klassische Musik hören können.
- Oder bei den „Konzerten im Schlüterhof“ des *Deutschen Historischen Museums*, aufgeführt vom Berliner *Rundfunk-Sinfonieorchester (RSO)*, jeweils drei Mal im Monat Mai.

Ein immer öfter zu beobachtendes Format, insbesondere Opern auf andere Art und Weise zu präsentieren, ist ferner die Live-Übertragung von Operninszenierungen im Kino. So überträgt beispielsweise die *Metropolitan Opera* in New York regelmäßig Produktionen wie „Macbeth“ von Giuseppe Verdi oder „Le Nozze di Figaro“ von Mozart in Kinosäle weltweit.<sup>715</sup>

#### Ad 3.b) *Das Ziel, eine „lockere“ Atmosphäre zu kreieren*

Einigen Veranstaltern geht es explizit darum, eine „lockere“ Atmosphäre zu schaffen, z.B. dem *Heidelberger Frühling* mit seinem Angebot der „Late Night Lounge“ mit einem „[...] inoffiziellen, weniger steifen Charakter, wenn die klassische Frontalsituation von Bühne und Publikumsraum aufgelöst wird, wenn die Künstler erzählen, was sie selbst bei dieser Musik bewegt, wenn dabei am Wein oder Cocktail genippt werden darf.“<sup>716</sup> Die Organisatoren betonen, wie wichtig ihnen Kreativität, Experimentieren und ein „offener Laborcharakter“ bei der Musikpräsentation seien.<sup>717</sup> Auch das bereits erwähnte *PODIUM*-Festival scheint eine ungezwungene Stimmung schaffen bzw. vermitteln zu wollen: Das Programm für 2014 etwa liest sich eher wie eines, das man in der jugendorientierten Popkultur als in der Klassikszene vermuten würde. Auch die Ästhetik der Homepage trägt zu diesem Eindruck bei.<sup>718</sup>

#### Ad 3.c) *Der Einbezug anderer Künste und Musikstile*

Insbesondere bei Musikfestivals lässt sich ferner der Einbezug anderer Musikstile und Künste wie Tanz oder visuelle Medien beobachten.<sup>719</sup> Im Programm des *Heidelberger Frühling* etwa finden sich neben klassischer Musik auch HipHop, Jazz oder „U-Musik“ auf klassischen Instrumenten, wie *Dreamers Circus* oder *BrandtBrauerFrick* sie kreieren. Zu Letzteren heißt es:

---

<sup>715</sup> Vgl. The Metropolitan Opera: *2014-15 Live in HD Season Schedule*, New York 2014, <http://www.metopera.org/metopera/liveinhd/LiveinHD.aspx?src=wluc> (9.10.2014).

<sup>716</sup> Tonner 2013, 4.

<sup>717</sup> Vgl. o.A., in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Programmbuch*), 19.

<sup>718</sup> Vgl. PODIUM Musikstiftung: *Programm | PODIUM Festival*, Esslingen 2014, <http://podiumfestival.de/programm/>, / (8.4.2014).

<sup>719</sup> Vgl. Kautz 2013a, 2f.

„Vielleicht liegt die Zukunft des klassischen Konzerts [...] darin, zunächst einmal das verstaubte Image, das auf den Instrumenten liegt, wegzuwischen.“<sup>720</sup> Die Musik solle aus dem „Elfenbeinturm“ hinaus „direkt zu den Leuten“ kommen, „wo sie heutzutage sein soll“.<sup>721</sup> Dieses Statement zeugt ebenso von Ent-Elitarisierungs-Bestrebungen wie die Äußerung: „die Musik will visualisiert sein, um zugänglicher zu werden“,<sup>722</sup> mit der auf die Tanzperformance des *Bundesjugendballetts* hingewiesen wird.

Mit dem Einbezug anderer Musikstile sowie weiterer Kunstformen transformiert sich das traditionelle Konzertprogramm zu einer Syntheseveranstaltung, bei der die klassischen Musikstücke selbst nur ein Element von mehreren darstellen.

#### Ad 3.d) *Technologische und kommunikative Innovationen*

Eine weitere Strategie, sich der Jugend- und Populärkultur stärker zu öffnen, besteht im stärkeren Einbezug neuer Technologien und Kommunikationsformen wie den „sozialen Medien“. Dies zeigt sich an der fast 50-jährigen Musikmesse MIDEM in Cannes, die sich laut *Klassik-Akzente* seit 2012 stark auf die zunehmende Digitalisierung ausgerichtet hat, da Streaming im Trend liege und Musik so immer „mobiler und aufgefächerter in spezialisierte Angebote und Geschmäcker“ werde. Entsprechend wurden verschiedene Programme vorgestellt, „[...] die es schaffen, in der Vielfalt des digitalen Angebots den einzelnen Hörer emotional wieder mehr an Musik zu binden.“ Dies soll nicht zuletzt durch digitale Angebote geschehen, bei denen der „Konsument“ selbst zum „Produzenten“ werde, etwa, indem er klassische Musik selbst bearbeite und zu etwas Eigenem „mixe“.<sup>723</sup> Hier zeigt sich die Integration der Idee von Interaktion, wie sie konstitutiv für die „sozialen Medien“ ist, auch im Bereich der klassischen Musik. Wie bereits erwähnt, konnte ebenso das Publikum beim *Heidelberger Frühling* im Jahr 2013 über bereitliegende Touchpads das Festivalgeschehen kommentieren. „Und wenn jemand [bei der „Late Night Lounge“, LL] ein ‚Tolle Musik, schöner Abend #hdfruehling‘ twittert, dann ist auch die Form des Konzertes im neuen Jahrtausend angekommen.“<sup>724</sup>

---

<sup>720</sup> Tonner 2013, 5.

<sup>721</sup> Ebd.

<sup>722</sup> Ebd.

<sup>723</sup> Vgl. o.A.: „Lang Lang. Midem 2013 – Musikmesse im Wandel“, in: Universal Music GmbH (Hg.): *LANG LANG | Midem 2013 – Musikmesse im Wandel*, Berlin 31.3.2013, <http://www.klassikakzente.de/aktuell/klassik-news/artikel/article:212073/midem-2013-musikmesse-im-wandel> (9.11.2013). Vgl. hierzu auch den „Remix-Wettbewerb“ des *Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin*: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH: *Deutsches Symphonie-Orchester Berlin – Remix-Wettbewerb des DSO*, Berlin 2.5.2014, <http://www.dso-berlin.de/content/e36466/e54173/e54177> (9.11.2013).

<sup>724</sup> Tonner 2013, 4.

Ad 3.e) *Emphase des Erlebens und des Musikfestivals als Event*

Die bisher genannten Punkte implizieren teilweise bereits, was in der Musikpräsentationsform des Festivals in besonderer Weise zum Ausdruck kommt: die Betonung des (temporären) Erlebens von Musik. Festivals gelten als massentaugliche Events, mit denen man der „Erlebnisgesellschaft“ entgegenkommt und somit eine Alternative zu traditionellen Konzerten anbietet.<sup>725</sup> Besonders hierzulande sprießen die Klassikfestivals aus dem Boden und erfreuen sich derart großer Beliebtheit, dass manchmal sogar von „Festivalitis“<sup>726</sup> die Rede ist. „Festspiele sind eine deutsche Erfindung“,<sup>727</sup> stellt Franz Willnauer in seinem Artikel „Festspiele und Festivals“ fest, den er für den *Deutschen Musikrat* und das *Deutsche Musikinformationszentrum* verfasste. Als „Inbegriff“ des Festspiels nennt er – selbst lange Zeit im Festspielwesen und zuletzt als Intendant der *Internationalen Beethovenfeste Bonn* tätig<sup>728</sup> – die *Bayreuther Festspiele*, die Wagner 1876 aus der Taufe gehoben hatte, um seine Musikdramen aufzuführen. Musikfestspiele hatten sich jedoch schon seit dem 17. Jahrhundert im höfischen Bereich entwickelt und zugleich dem entstehenden Bürgertum als Möglichkeit gedient, sich zu emanzipieren.<sup>729</sup> Diesem musikalischen Veranstaltungstypus der Musikfestspiele „mit hohem Kunstanspruch“ und „darum heute eher als elitär empfunden[...]“, der sich im „ebenso fortschrittsgläubig[en] wie restaurativ[en]“ Deutschland des 19. Jahrhunderts gebildet hatte, sieht Willnauer das „Festival“ gegenüberstehen, das sich vor ca. 60 Jahren im Zuge der „Amerikanisierung des ‚alten Europa‘“ entwickelt habe: Das Festival richte sich eher an ein „touristisches Massenpublikum als an kulturelle Eliten“, sei inhaltlich weniger an „Kunstgattungen als an Marketingstrategien“ orientiert und betrachte „den ‚Event‘ als Sinnerfüllung und Erfolgsgarantie“.<sup>730</sup> Musikfestivals konstituieren auch laut Frieder Reininghaus seit etwa Mitte der 1980er Jahre „[...] einen Wachstumsmarkt par excellence: der Boom zeitigte Höhenflüge.“<sup>731</sup> Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gebe es mehrere hundert Klassikfestivals in Europa,<sup>732</sup> die ein Bedürfnis nach neuen Formen der Unterhaltung erfüllten.<sup>733</sup> Auf solche neuen Unterhaltungsformen zielen auch die Beobachtungen zum Status Quo des Klassikbetriebs, die Visionen, Forderungen und Erneuerungsstrategien für die

<sup>725</sup> Vgl. Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2010, 1-15, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf) (31.12.2014).

<sup>726</sup> Umbach, Klaus: „Junge Musiker nicht einfach verheizen. SPIEGEL-Gespräch mit Musikrat-Präsident Professor Franz Müller-Heuser über die Festival-Schwemme“, *DER SPIEGEL* 31 (1989), 134-137, hier 137.

<sup>727</sup> Willnauer 2010, 1.

<sup>728</sup> Vgl. ebd., 11.

<sup>729</sup> Vgl. ebd., 1f.

<sup>730</sup> Alle Zitate ebd., 1.

<sup>731</sup> Reininghaus 2006, 289.

<sup>732</sup> Vgl. ebd., 287.

<sup>733</sup> Vgl. ebd., 287ff.

Zukunft des Klassikbetriebs in dem von Tröndle herausgegebenen Sammelband *Das Konzert* ab: Das Musikerlebnis solle (wieder) sinnlicher, präsenter, körperlicher, unmittelbarer, improvisierter, „auratischer“ und „magischer“ werden.<sup>734</sup> Der begrenzte Zeitraum des Festivals, sein Event-Charakter sowie die Möglichkeit, verschiedene Themen zu setzen und dabei auch mit anderen Musikstilen und Kunstformen zu experimentieren – all dies scheint seitens der Veranstalter, des Publikums und anderer beteiligter Akteure wie Sponsoren oder lokale Kulturpolitiker als besonders attraktiv wahrgenommen zu werden.

#### Ad 3.f) *Themensetzung*

Festivals sind zudem ein besonders geeigneter Rahmen, um wechselnde Themen zu bearbeiten. So fanden etwa die *Dresdner Musikfestspiele* in den letzten Jahren zu den Themen „Goldene 20er“, „Empire“, „Herz Europas“, „Fünf Elemente“, „Russlandia“ oder „Neue Welt“ statt.<sup>735</sup> Themen zu setzen ist dabei laut Walter vom *PODIUM*-Festival essentiell für die Erneuerung des Klassikbetriebs. So nennt er „Themenfelder besetzen“ gleich als erste seiner „Thesen für ein zeitgemäßes Veranstalten klassischer Musik“:

Themen sind wichtiger als Angebote. Inhalte und Identität sind wichtiger als Präsenz. Es erscheint zunehmend wesentlich, dass sich Konzert-Institutionen nicht nur als Anbieter von Live-Musik präsentieren, sondern mit ihrem Angebot und allem, was sie kommunizieren, Themenfelder besetzen und bearbeiten müssen. Ein Haus, ein Festival, ein Ensemble, etc. muss für irgendetwas stehen und kann nicht einfach ein anonymer Veranstalter von Konzerten ohne inhaltliche Wiedererkennung und Identität sein.<sup>736</sup>

Diese These oder Strategie ist besonders interessant für die vorliegende Studie, da „Religion“ und „Spiritualität“ Themen sind, die seit der Jahrtausendwende einen Aufschwung bei Musikfestivals und Konzertreihen erfahren, worum es in Kapitel 6.3 gehen wird.

Die Punkte 3.a-f) zeigen insgesamt, dass die Rahmenbedingungen für die Präsentation und Rezeption von klassischer Musik immer stärker an das angepasst werden, was dem anvisierten Publikum als vertraut und angenehm angenommen wird, um einen niedrighschwelligem Zugang zu klassischer Musik für mit dieser bislang eher Unvertraute zu bewirken. Denn all diese Angebote scheint das Ziel zu einen, klassische Musik aus ihrem traditionellen Habitus und den gewohnten Örtlichkeiten herauszuheben und in die *Lifestyles* anderer Szenen (darunter auffallend häufig die Clubkultur) zu integrieren, um Klassik populärer zu machen.

---

<sup>734</sup> So etwa G. Schulze zur „Erfindung des Musik Hörens“, Susanne Keuchels Feststellung, dass das Publikum nicht mehr „High Tech“, sondern „Live Event“ will, Matthias Rebstocks „Strategien zur Produktion von Präsenz“ sowie die diversen Überlegungen zur Publikumsentwicklung, zu ökonomischen Aspekten, zum Verhältnis zur Popkultur, zur Angemessenheit von tradierten Konzert-„Ritualen“, zu den Aufführungsräumen, zur Relevanz von „Körperlichkeit“, zur „Yellow Lounge“, zur „eventorientierten Musikvermittlung“ sowie zum Status Quo des Konzertbetriebs und zu seinen Akteuren in Tröndle 2011.

<sup>735</sup> Vgl. *Dresdner Musikfestspiele: Startseite | Dresdner Musikfestspiele*, Dresden 2013, <http://www.musikfestspiele.com/de/musikfestspiele/> (6.9.2014).

<sup>736</sup> Walter, St. 2013a, 24.

Ad 4) *Die Herausbildung eines neuen Künstlertypus*

Schließlich fällt auf, dass das Bild des Künstlers bzw. die Anforderungen an ihn sich gewandelt haben: Der Künstler soll nicht mehr nur Ausführender sein, der als Person in großer Distanz zum Publikum steht. Vielmehr soll er nahbar sein, etwas von seiner Persönlichkeit, seiner Biographie preisgeben, seine Identität und Subjektivität als Basis seiner musikalischen Interpretation spürbar machen und darüber mit dem Publikum kommunizieren können, wie es z.B. aus dem Programmheft des *Heidelberger Frühling* von 2013 hervorgeht.<sup>737</sup> Besonders plastisch bringt diesen Wandel des Künstlertypus ein *ZEIT*-Porträt über Maximilian Hornung, den Ersten Solocellisten im *Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks*, auf den Punkt, dem hier zugetraut wird, mit seiner Musikergeneration zusammen ein neues Publikum zu erschließen:

Die alten Abonnenten kennen noch die Zelebritäten: Menschen wie aus einem anderen Jahrhundert, Kunstmönche und Hohepriester der strengen und anstrengenden Sorte. Dann kamen Epigonen, etliche nicht ganz durch die Bank legitimierte Exzentriker – und manches schwer medienmanipulierte Blendwerk war auch dabei. Hornung zählt zu einer Handvoll Hochbegabungen [...].<sup>738</sup>

Die bekannten Mechanismen des Startups und seiner Herstellung greifen also seit einiger Zeit auch in der Klassikszene verstärkt: das Interesse des Publikums an der Privatperson des Künstlers, die Suggestion von „Authentizität“ oder Image-Bildung durch biographisches *storytelling* (siehe 2.2.3). Es geht inzwischen sehr stark um die Sichtbarkeit der Person, die die Musik macht, nicht mehr nur um die Rezeption von Musik.

So erklärt sich auch die auffallende mediale Präsenz von klassischen Musikern in Zeitungen, in Zeitschriften, in Film und Fernsehen, im Radio oder auf Webseiten, wie sie den Ausgangspunkt und die Materialgrundlage dieser Studie bilden. Dabei sind bekannte klassische Musiker nicht nur in denjenigen Medien präsent, die sich an ein eher gebildetes und potentiell klassikaffines Publikum wenden, wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *DIE ZEIT*, die *Neue Zürcher Zeitung* oder bestimmte Musikzeitschriften wie die *Neue Musikzeitung*, sondern sie werden auch in auf Breitenwirkung abzielenden Medien wie der *BUNTEN* (z.B. Kent Nagano), der *Brigitte* (z.B. Rolando Villazón), oder *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* (z.B. Anne-Sophie Mutter oder Garrett) präsentiert. Insbesondere in letzteren Zeitschriften werden Musiker auffallend häufig und intensiv zu ihrem Privatleben befragt – manchmal in größerem Maße als zu ihrem Beruf bzw. zu klassischer Musik. So wurde etwa Nagano 2002 von Paul Sahner für die *BUNTE* interviewt, und zwar unter der Überschrift „Musik kann so erotisch sein“.<sup>739</sup> Im

---

<sup>737</sup> Vgl. o.A., in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Programmbuch*), 18f.

<sup>738</sup> Weber, Mirko: „Begabung als Verpflichtung. Der Cellist Maximilian Hornung ist Hoffnungsträger einer neuen Musikergeneration“, *DIE ZEIT* 50 (2012), 60.

<sup>739</sup> Sahner, Paul, im Interview mit Kent Nagano: „Musik kann so erotisch sein“, *BUNTE* 4.4.2002, 96f.

Interview fragte Sahner nach der Erotik von Musik und der *sexiness* von Dirigenten und bezeichnete Nagano als „durchtrainierten Beachboy“. Im weiteren Verlauf des Gesprächs bewegte Sahner sich über einige klischeehafte Zuschreibungen (Nagano als „Wunderkind“ oder als „weise wie ein Buddhist“) hin zu Fragen wie derjenigen, welche Musik Nagano jenseits von Klassik möge, ob die „Liebe zur Klassik die Zuhörer zu besseren Menschen mache[n]“ oder ob ein Dirigent „unsterblich“ werden könne wie ein Komponist. Das *framing* bestand also überwiegend aus Fragen, die nicht im engeren Sinne auf Naganos Beruf bzw. klassische Musik abzielten, sondern auf Privates, das die Leserschaft der *BUNTEN* interessieren könnte. Nagano reagierte dabei allerdings meistens mit Antworten, die das Gespräch auf Musik und seine Tätigkeit als Dirigent zurückführten.<sup>740</sup>

Auf andere Weise wird die Persönlichkeit des Musikers bei dem seit 2007 existierenden Musikwettbewerb „Ton und Erklärung – Werkvermittlung in Musik und Wort“ vom *Kulturkreis der deutschen Wirtschaft* in den Fokus gerückt: Junge Musiker müssen hier nicht nur spielen oder singen, sondern zunächst über die Musik sprechen, die sie interpretieren werden. Diese Konzerteinführungen werden ebenso bewertet wie die musikalische Interpretation selbst. Damit soll die Kommunikationsfähigkeit und der Kontakt zum Publikum sowie die Entwicklung einer Gesamt-„Bühnenpersönlichkeit“ trainiert und gefördert werden.<sup>741</sup>

Kommunikation, Nahbarkeit und Transparenz spielen auch beim *Heidelberger Frühling* eine Rolle, wenn das Publikum „hinter die Kulissen“ mitgenommen wird: „Nicht mehr nur das Ergebnis soll dem Publikum präsentiert werden, es möchte den Entstehungsprozess mitverfolgen können.“<sup>742</sup> Bei den Akademien des Festivals kann die Probenarbeit beobachtet werden und kann man sich von jungen Komponisten deren Werke erläutern lassen.<sup>743</sup> Passend zu dieser angestrebten Transparenz und Offenheit heißt es über den Pianisten Igor Levit, der dem *Heidelberger Frühling* bereits seit mehreren Jahren verbunden ist, er sei der „[...] Gegenentwurf zu jenem scheuen Künstlertypus, den der Volksmund gerne im Elfenbeinturm ansiedelt. Gerade seine Dialogfreudigkeit macht ihn zum perfekten Artist in Residence des Festivals.“<sup>744</sup>

---

<sup>740</sup> Vgl. ebd.

<sup>741</sup> Vgl. Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V.: *Kulturkreis – Musikpreis*, Berlin 2014, [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=168&Itemid=296](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=168&Itemid=296) (7.9.2014).

<sup>742</sup> Tonner 2013, 4.

<sup>743</sup> Vgl. ebd.

<sup>744</sup> Kautz, Waltraut Anna: „erleben der musik geht über alles. igor levit: leiter der kammermusik akademie und artist in residence 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013b (*Festivalzeitung*), 7f., hier 8.

Nahbar und zu einem Spaß aufgelegt zeigte sich auch das *Konzerthaus Berlin*, als es im September 2014 auf dem Gendarmenmarkt Passanten dazu aufforderte, das Orchester zu dirigieren. Die Resultate können in einem Video betrachtet werden.<sup>745</sup>

Darüber hinaus wird die Person des Musikers in den Blick gerückt, wenn sie dabei gezeigt wird, wie sie sich sozial engagiert, insbesondere in Form der erwähnten Musikvermittlung. So gehen auch Musiker, z.B. Stadtfeld, in Kindergärten oder Schulen, um ihr Instrument vorzustellen und Kinder und Jugendliche für klassische Musik zu begeistern<sup>746</sup> – und dabei natürlich ihr Image zu kreieren oder zu pflegen, und zwar das Image des gesellschaftlich engagierten, nahbaren, persönlichen Künstlers, der über seinen Tellerrand hinausschaut, der vielseitiger ist als nur zu üben und Konzerte zu geben. Manch einen Klassik-Interpreten hat es auf diese Weise auch schon in populäre TV-Talkshows mit einer hohen Zuschauerquote geführt, z.B. Stadtfeld zu Harald Schmidt oder Thomas Gottschalk.<sup>747</sup>

Der Wandel des Künstlertypus hin zu einer nahbaren, kommunikativen, authentischen Persönlichkeit mit dem Zurschaustellen seiner privaten Biographie, die mehr umfasst als „nur“ Musik zu machen, stellt die Grundlage dar für diverse (Selbst-)Inszenierungen, z.B. als musikalisch-religiöse Künstlerfigur. Die damit verbundene Suggestion, bei Musik gehe es um mehr als „nur“ ein ästhetisches Erlebnis, sie betreffe den Künstler in seiner ganzen Person und er teile dieses Erlebnis mit seinem Publikum – all das kann als Element einer diskursiven Aufwertung von klassischer Musik und ihrer Akteure betrachtet werden, die dem gegenwärtigen Klassikbetrieb angesichts einer wahrgenommenen Krise sicherlich entgegenkommt.

### 5.3 Zusammenfassung

Der religiöse Musikdiskurs und eine entsprechende Künstlerinszenierung in der medialen Präsentation der Klassikszene muss im Kontext der allgemeinen Situation gesehen werden, in der sich der klassische Musikbetrieb sieht bzw. befindet. Aktuell spielen insbesondere eine von vielen Akteuren wahrgenommene „Krise“ sowie damit verbundene Strategien eine Rolle, dieser „Krise“ entgegenzuwirken, um die Klassikszene zukunftssicher zu machen. In Bezug auf die Krisendebatte wurden in Kapitel 5.1 folgende sechs Positionen identifiziert:

- die Befürchtung, das klassische Konzert verliere an Bedeutung, weil ihm aufgrund des demographischen Wandels das Publikum wegbreche;

---

<sup>745</sup> Vgl. o.A.: „Wenn das Publikum das Orchester dirigiert“, *Berliner Morgenpost* 4.9.2014, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article131921657/Wenn-das-Publikum-das-Orchester-dirigiert.html> (24.9.2014).

<sup>746</sup> Siehe das Musikvermittlungsprogramm des Konzerthauses Dortmund, in dessen Rahmen junge Interpreten („Junge Wilde“) in Schulen gehen: Konzerthaus Dortmund GmbH: *Konzerthaus Dortmund – Junge Wilde*, Dortmund 2014, <http://www.konzerthaus-dortmund.de/jungewilde.html> (31.12.2014).

<sup>747</sup> Vgl. o.A.: „Martin Stadtfeld interpretiert die Goldberg-Variationen“, *regiolive.ch/ ztonline* (Hg.): *regiolive.ch – Martin Stadtfeld interpretiert die Goldberg-Variationen*, Zofingen 24.10.2012, <http://regiolive.ch/?rub=0&id=117829> (31.12.2014).



- eine Furcht v.a. seitens der Musikindustrie vor wirtschaftlichem Verlust durch Raubkopien infolge der Digitalisierung von Musik;
- eine Debatte um bzw. Kritik an (zu viel) staatlicher Kulturförderung des Musikbetriebs;
- und die Ablehnung von als elitär und unzeitgemäß empfundenen Musikpräsentationsformen.
- Andere Akteure sehen dagegen keine Krise oder nur geringfügige Schwierigkeiten.
- Allgemeine Einigkeit besteht in der Sicht, nicht die Musik „selbst“ sei das Problem, sondern, wenn überhaupt, die Art und Weise ihrer Präsentation.

In den letzten Jahren zeichnen sich entsprechende Entwicklungen ab, die auf eine Erneuerung des Klassikbetriebs ausgerichtet sind. In Kapitel 5.2 wurden die folgenden vier zentralen Punkte vorgestellt:

- Musikvermittlungs- oder *Education*-Programme für Kinder und Jugendliche, z.B. seitens der großen Orchester und populärer Interpreten;
- spezielle Angebote für Migranten, z.B. türkische Untertitel in der Oper;
- neue Formen der Musikpräsentation, z.B. klassische Konzerte in Clubs;
- und die Entwicklung eines neuen Künstlertypus, der seinem Publikum gegenüber nahbar sein soll.

Der Krisendiskurs und die jeweiligen Erneuerungsstrategien, insbesondere hinsichtlich eines neuen Künstlertypus und der Betonung von Erleben, Erfahrung und Event, werden von manchen Akteuren offenbar als Ausgangspunkt genommen, Musik im Rahmen von medialer Inszenierung religiös zu deuten. Dies ist das Thema der folgenden Kapitel 6 und 7.

## 6 Das Spektrum religiöser Musikdeutung in öffentlicher Inszenierung

Mit dem vorhergehenden Kapitel 5 wurde zusätzlich zu den (wissenschafts-)historischen Kontexten, wie sie in den Kapiteln 3 und 4 herausgearbeitet wurden, auch der kulturpolitische und musikwirtschaftliche Rahmen abgesteckt, in welchem im Folgenden das Spektrum der religiös-musikalischen Elemente und Positionen im Musikdiskurs der Klassikszene gesehen werden muss. Entsprechend der leitenden These dieser Studie, dass insbesondere Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses und romantischer Musikästhetik dabei eine Rolle spielen, werden diese beiden Deutungsfelder ausführlich vorgestellt (6.1 und 6.2). Sie werden hier zu Analyse Zwecken separat dargestellt. Bei bestimmten Aspekten ist eine Zuordnung zu nur einem der beiden Diskurse jedoch fast unmöglich – vielmehr greifen die Diskurse häufig ineinander. Dies wird entsprechend markiert. Wenngleich Spiritualitätsdiskurs und romantische Musikästhetik im gegenwärtigen Musikdiskurs besonders prominent aktualisiert werden, umfasst das Spektrum religiöser Musikdeutung in Verbindung damit sowie darüber hinaus weitere Elemente. Einige der prägnantesten, die sich ebenfalls den Bereichen von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte zuordnen lassen, werden anhand von religionsbezogenen Musikveranstaltungen vorgestellt (6.3). In der Zusammenfassung (6.4) werden die Ergebnisse noch einmal vergegenwärtigt, bevor es in Kapitel 7 um die Vertiefung des Spektrums anhand der Fallbeispiele zweier Musikerporträts geht.

### 6.1 Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses

„Spiritualität“ ist einer der am häufigsten aktualisierten Diskurse, wenn sich Musiker oder andere Akteure öffentlich auf religiöse Art und Weise über Musik äußern. Die jeweiligen Bedeutungszusammenhänge und Konnotationen sind vielfältig. Im Folgenden werden einige prägnante Kombinationen von Aspekten des Spiritualitätsdiskurses und von Musikdeutung präsentiert. Ausführlich thematisiert werden die Figur „spirituell, aber nicht religiös“ mit den Aspekten einer Distanz zu Religion und einer religiösen Selbstbestimmtheit (6.1.1); eine Erlebnis- und Erfahrungsorientierung am Beispiel des „Aura“-Topos (6.1.2); das Streben nach „Ganzheitlichkeit“ (6.1.3); sowie eine musikalisch-religiöse Suchhaltung samt dem Fokus auf das „innere Selbst“ (6.1.4).

### 6.1.1 Distanz zu „offizieller Religion“ und religiöse Souveränität des Individuums – musikbezogene Variationen von „spirituell, aber nicht religiös“

Wie in Kapitel 3.3 vorgestellt, ist ein wesentlicher Aspekt des gegenwartsreligiösen Spiritualitätsdiskurses eine überwiegende „Distanz zum offiziellen Modell der Religion“, wie sie insbesondere in der rhetorischen Figur „spirituell, aber nicht religiös“ (vgl. Fuller, Wuthnow oder Heelas und Woodhead) zum Ausdruck kommt. Anstatt sich mit partikularer, institutionalisierter Religion zu identifizieren, reklamieren Akteure für sich, auf eine subjektive, individuelle und gleichzeitig auf Universalität ausgerichtete Art und Weise für Transzendenz empfänglich zu sein. Während „religiös“ in diesem „Thema“, um in musikalischer Terminologie zu sprechen, zur Abgrenzung dient, kommt „spirituell“ die Funktion der Identifikation zu. Diese Figur lässt sich teils wortwörtlich, teils strukturell auch im musikalischen Diskurs in verschiedenen „Variationen“ antreffen.

In einem *WELT*-Artikel über die *Salzburger Festspiele* im Jahr 2010, der mit „Spiritualität für Nicht-Gläubige“ überschrieben ist, heißt es beispielsweise über Rihms Kantate „Quid est deus?“:

Das „SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg“ und das „SWR Vokalensemble Stuttgart“, souverän dirigiert von Sylvain Cambreling, machen die Aufführung auch für Nicht-Gläubige zum spirituellen Erlebnis. Türmen sich zum Schluss die Cluster, ist es, als hätten sich Töne in gleißendes Licht verwandelt.<sup>748</sup>

Bei dieser Variation, die sich mit „spirituell, aber nicht unbedingt gläubig“ auf eine Formel bringen lässt, mit der Rihms Stück und dessen Aufführung durch die SWR-Musiker unter Cambreling charakterisiert werden, unterscheidet Ulrich Weinzierl von der *WELT* zwischen „Glaube“ und „spirituellem Erleben“ mittels Musikrezeption. Dabei wird unter „Glaube“ offenbar etwas Ähnliches wie unter „religiös“ in der Figur des „Themas“ verstanden: eine grundsätzliche religiöse Gewissheit, möglicherweise auch ein bestimmtes religiöses Wissen, das fast automatisch zu einer religiösen Rezeption von (hier: „religiöser“) Musik führt. „Spirituelles Erleben“ von bzw. durch Musik scheint in dieser Lesart hingegen keine derartige Voraussetzung zu brauchen. Die („religiöse“) Musik teile sich vielmehr jedem Zuhörer unmittelbar in ihrer spirituellen Qualität mit, und zwar im punktuellen „Erlebnis“ – ein weiteres charakteristisches Motiv des Spiritualitätsdiskurses. Bei dieser Vorstellung von Erleben scheint zudem ein sinnliches gemeint zu sein. Darauf deutet jedenfalls die Licht-Metapher für die Schluss-Cluster hin. Wie auch im allgemeinen Spiritualitätsdiskurs wird „Spiritualität“ durch Musik also als etwas Universales gefasst, verknüpft mit der Idee von unmittelbarer, temporärer und sinnlicher

<sup>748</sup> Weinzierl, Ulrich: „Spiritualität für Nicht-Gläubige; Auf den Salzburger Festspielen ist das gewaltige Oeuvre der Neo-Moderne zu entdecken“, *DIE WELT* 5.8.2010, 22.

Erfahrung. „Glaube“ erscheint dagegen als etwas Partikulares, verbunden mit der Vorstellung von konstanter religiöser Gewissheit, was diesem Universalen gegenübergestellt wird.

Eine andere Spielart zeigt sich an einem Zitat des japanischen Dirigenten Masaaki Suzuki, der vor allem als Bach-Interpret bekannt ist. Laut *ZEIT*-Autor Emanuel Eckardt ist Suzuki ein „gläubiger Christ“ und auch Suzuki selbst positioniert sich hier in Bezug auf Musik entsprechend:

Ich kann nicht beurteilen, wie es möglich ist, ohne Glauben zu musizieren [...] der Glaube ist der Grund für das ganze Leben. Es muss nicht der Glaube an die Kirche sein. Calvin sagt: Niemand lebt ohne Glauben. Viele Musici glauben an das, was sie tun. Das ist der Wert der Musik an sich.<sup>749</sup>

Hier ist zwar nicht von „Spiritualität“ die Rede, aber diese Aussage kann trotzdem als strukturelle Variation der Figur „spirituell, aber nicht religiös“ betrachtet werden, zumal in Hinblick auf Musik. Denn auch hier wird Musik, vor allem Bachs Werk, auf einer ganz grundsätzlichen Ebene mit Glaube in Verbindung gebracht: So, wie der Glaube die Basis des Lebens darstelle, wobei Johannes Calvin als Referenz für diese Weltsicht dient, sei er auch Voraussetzung für das Musizieren. Glaube erscheint also nicht nur in religiöser Hinsicht als universal, sondern auch in musikalischer – oder anders ausgedrückt: Musik wird durch dieses universale Moment von Glaube ebenfalls zu etwas religiös Universalem. Mit „Glaube“ sei jedoch nicht nur der (partikulare) kirchliche Glaube gemeint – die Variation muss also lauten: „gläubig, aber nicht unbedingt kirchlich“ –, sondern etwa auch der Glaube an die Musik. Dies lässt auch Musik zu einer Art universaler, sinngebender Instanz werden. Gerade diese Sinnggebung sei ihr „Wert an sich“. Musik wird in Suzukis Lesart somit selbst zum Glaubensobjekt und so in letzter Konsequenz auch zu einer Alternative zum Gegenstand kirchlichen Glaubens. Damit klingt auch ein Bekenntnis zu individueller religiöser Souveränität und somit zu (musikalisch-)religiösem Pluralismus strukturell an: Suzuki positioniert sich selbst als Christ, lässt aber auch andere religiöse bzw. religiös-musikalische Positionen gelten. Einmal mehr sei darauf verwiesen, dass Suzukis Aussagen als Positionierungen einer sich im Rahmen von medialer Inszenierung äußernden Künstlerfigur untersucht werden, nicht als Zeugnis der Privatperson Suzuki.

„Kirche“ als etwas Partikulares einem Universalen gegenüberzustellen, findet sich auch in einem Interview mit der Cellistin Sol Gabetta. Dort erklärt sie:

Ich gehe nicht oft in die Kirche, aber ich bin ein religiöser Mensch. Es gibt etwas Größeres als das, was man selbst leistet oder verstehen kann. Auch die Musik hat eine größere Bestimmung, als die Zuhörer zu

---

<sup>749</sup> Suzuki, Masaaki, zit. nach Eckardt, Emanuel: „Johann Sebastian Superstar. Er bleibt das Fundament aller Musik. Bachs Werke berühren jeden, es sind die meistgespielten auf der Welt. Porträt eines Universalgenies“, *ZEIT ONLINE* 22.6.2006, <http://www.zeit.de/2006/26/Bach> (1.1.2015).

unterhalten. [...] Musik erinnert die Menschen daran, dass sie ein Herz haben. Und dass es Dinge, Gefühle, Spiritualität gibt, die ihren Verstand übersteigen.<sup>750</sup>

Gabetta positioniert sich hier also als „religiös, aber nicht sehr kirchlich“, eine wiederum von dem Anspruch religiöser Souveränität des Individuums zeugende diskursive Position, wie sie charakteristisch für den Spiritualitätsdiskurs ist. In dieser Variation ist „religiös“ allerdings nicht das Distanzierungs-, sondern das Identifikationskriterium, das dem „spirituell“ des „Themas“ entspricht, indem Gabetta es eher als etwas Subjektiv-Individuelles charakterisiert, das auf etwas „Größeres“ ausgerichtet sei. Mit „religiös“ scheint also weniger „offizielle“ Religion gemeint zu sein – diese wird vielmehr mit „kirchlich“ angedeutet. Strukturell ergibt sich jedoch auch hier die Unterscheidung zwischen einem subjektiv-individuellen „religiösen“ Erleben und öffentlicher „kirchlicher“ Religion. Musik kommt nun ins Spiel, indem sie mit diesem subjektiven Religiös-Sein in Zusammenhang gebracht wird, wodurch beide – sowohl Musik als auch Religion in diesem Sinne – näher charakterisiert werden: Gabetta verwendet „religiös“ im Sinne von „den Verstand übersteigend“, „zu Herzen gehend“, „das Fühlen betreffend“. An dieser Stelle spricht sie auch explizit von „Spiritualität“, möglicherweise gar als Synonym zu „Religion“ oder „Religiosität“, jedenfalls nicht als Gegensatz dazu. Musik wiederum erscheint als Medium des „Größeren“, als Gegenstand von Religiös-Sein bzw. „Spiritualität“, und somit als etwas, das sowohl emotional als auch (in Zusammenhang damit) religiös-spirituell berühre. Diesen subjektiv-individuellen religiösen Zugang in eine derart starke Verbindung mit „Gefühl“ zu setzen, entspricht wiederum dem Spiritualitätsdiskurs wie auch der romantischen Ästhetik und Religionstheorie, in denen das Gefühl sehr stark betont wird, insbesondere im Gegensatz zu Ratio und offiziellem Dogma.

Eine vierte Spielart, die sich ebenfalls gleichzeitig als Aktualisierung eines Aspekts romantischer Musikästhetik deuten lässt, klingt bei Oswald Beaujean an, der sich in der *ZEIT* über die CD „Tune thy Musicke to thy Hart“ von *Stile Antico/ Fretwork (harmonia mundi)* mit englischer Vokalmusik von William Byrd, Thomas Tallis und Orlando Gibbons folgendermaßen äußert: „Sehr, sehr andächtig wird man da in der Tat. Religiös muss man nicht unbedingt sein.“<sup>751</sup> „Andächtig, aber nicht unbedingt religiös“: Um diese Musik mit transzendierendem Mehrwert rezipieren zu können, bedürfe es auch laut Beaujean einer subjektiv-individuellen, möglicherweise auch emotionalen Empfänglichkeit, nicht jedoch zwangsläufig „offizieller“ religiöser Koordinaten. „Andacht“ im Zusammenhang mit Musikrezeption erinnert dabei an Herders Rede von Musik als „religiöser Andacht“. Hier legt sich nicht nur strukturell, sondern auch

<sup>750</sup> Feldrapp, Margita: „Sind Sie ein kleines Mädchen, Frau Gabetta?“, *Berliner Morgenpost* 11.4.2010, <http://www.morgenpost.de/printarchiv/biz/article1289509/Sind-Sie-ein-kleines-Maedchen-Frau-Gabetta.html> (31.12.2014).

<sup>751</sup> Beaujean, Oswald: „Eine Klasse für sich“, *DIE ZEIT* 12/2012, 68.

terminologisch eine Nähe von empfindsam-romantischem und Spiritualitäts-Diskurs nahe. Gleichzeitig gibt es durchaus Unterschiede zwischen der Position „spiritual, but not religious“ und romantischer Religionstheorie: Schleiermacher z.B. ging es mit seiner auf individuelle Subjektivität abzielenden Religionsbestimmung letztlich um einen neuen Zugang zu und eine Aufwertung von institutionalisierter Religion.

Ebenfalls in der *ZEIT* beantwortet auch der Dirigent und Pianist Barenboim die Frage, ob er religiös sei, explizit mit „Nein.“ Mit Blick auf Musik spricht er jedoch von der „Magie des Klangs“, von der „metaphysischen Dimension“ von Musik, die aus dem Verhältnis von Klang (als Leben) und Stille (als Tod) erwache,<sup>752</sup> was Musik überhaupt erst ausmache, sowie von der Fähigkeit der Musik, „[...] alle Aspekte des Menschen auszudrücken – das Animalische, die Emotion, den Intellekt und die Spiritualität.“<sup>753</sup> Barenboim präsentiert sich also zwar als „religiös unmusikalisch“, jedoch als „musikalisch spirituell“. Dies kann als eine weitere, auf Musik bezogene Variation des Themas „spirituell, aber nicht religiös“ verstanden werden, bei der „religiös“ zur Abgrenzung und „Magie“, „metaphysisch“ und „spirituell“ zur Identifikation dienen. Dabei präsentiert Barenboim seine individuelle Spiritualität als auf Musik beschränkt bzw. überhaupt erst durch diese ausgelöst. Gleichzeitig deklariert er „Spiritualität“ – wie Suzuki den „Glauben“ – zu einer anthropologischen Konstante, also zu etwas Universalem. Die Variation muss insofern folgendermaßen erweitert werden: „Religiös unmusikalisch, aber musikalisch (und als Mensch ohnehin) spirituell“.

In Reinform begegnet die Figur „religiös unmusikalisch, aber musikalisch religiös“ bei Martin Schulz, der zwar nicht Musiker, sondern Präsident des *Europäischen Parlaments* ist, aber hier trotzdem bzw. umso mehr von Interesse ist, da er sich als diskursiv äußerst wirkmächtiger Akteur zu einem prägnanten Aspekt des musikalisch-religiösen Diskurses äußert. Schulz antwortet in einem *chrismon*-Interview auf die Frage „An welchen Gott glauben Sie?“ wie folgt:

Als Kind glaubte ich an Gott, doch der ist mir mit den Jahren verloren gegangen. Für mich sind wir Menschen das Resultat eines natürlichen Prozesses, mit unserem Tod hört unsere hiesige Existenz auf. Es gibt eine Ausnahme, die für mich beweisen könnte, dass es doch einen Gott gibt: die Musik. Sie entsteht aus Materiellem, ist aber weder sichtbar noch greifbar. Aber sie existiert. Wenn es etwas Göttliches gibt, dann ist es für mich Musik.<sup>754</sup>

Schulz bezeichnet sich – vermutlich in Reaktion auf die entsprechend rahmende Frage des evangelischen Magazins nach seinem „Gottesglauben“ – als „nicht mehr an Gott glaubend“,

<sup>752</sup> Alle Zitate Barenboim, in: Kammertöns/ Lebert 2007a.

<sup>753</sup> Barenboim, Daniel, in: Clauß, Ulrich: „Klang ist Leben“. Daniel Barenboim über das Wesen der Musik“, *DIE WELT* 301/2007b, 29.

<sup>754</sup> Schulz, Martin, in: von Nayhauf, Dirk: „Fragen an das Leben. ‚Ich muss noch mal mit meiner Frau telefonieren...‘. Martin Schulz, Präsident des Europäischen Parlaments“, *chrismon. Das evangelische Magazin* 1 (2014), 22.

was er spezifiziert als „nicht an eine postmortale Existenz glaubend“. Er hat die Deutungshoheit über seine individuelle religiöse Haltung also der Kirche entzogen und sich selbst zugeteilt. Auf dieser Grundlage positioniert sich Schulz dann folgendermaßen: Allein Musik lege ihm nahe, doch einen „Gott“ bzw. „etwas Göttliches“ anzunehmen. Schulz begründet diesen Schluss folgendermaßen: Die Musik sei „weder sichtbar noch greifbar“, existiere aber dennoch und sei aus der Materie entstanden. Zu existieren, ohne visuell und haptisch erfahrbar zu sein, scheint für Schulz den entscheidenden Hinweis auf die Möglichkeit der Existenz von „Gott“ bzw. „etwas Göttlichem“ zu geben. Musik ist also einziger Anlass für Schulz, eventuell doch von einem „Gott“ auszugehen. Darüber hinaus erscheint sie selbst als „etwas Göttliches“. Schulz grenzt sich in seinem Statement also einerseits grundsätzlich von „offizieller“ Religion ab, jedenfalls im Sinne von „Gottesglaube“. Andererseits verwendet er die Terminologie christlicher Religion, wenn er seine übersinnliche Erfahrung („weder sichtbar noch greifbar“) von und durch Musik beschreibt. Schulz bezeichnet diese Art der „musikalisch religiösen“ Erfahrung nicht als „spirituell“, „metaphysisch“ oder „magisch“, wie es bei anderen Akteuren der Fall ist, um die Abgrenzung von Religion sowie die positive Identifikation mit einer religiösen „Alternative“ wie Spiritualität zu markieren. Insofern kann Schulz' Position nur bedingt als Variation des „Themas“ „spirituell, aber nicht religiös“ gelten; vielmehr handelt es sich, wie gesagt, um die generelle Figur „religiös unmusikalisch, aber musikalisch religiös“. Beide haben strukturell jedoch das Moment der Distanzierung von partikularer, „offizieller“ Religion gemein sowie den Aspekt einer Alternative dazu: Spiritualität bzw. Musik, welche in den geschilderten Beispielen in diesem Kapitel ohnehin häufig zusammenfallen.

Mit dem folgenden Beispiel kehren wir zum „Thema“ im engeren Sinne zurück: In der *Neuen Musikzeitung* schreibt Rohde über die Musik des französischen Komponisten Henri Dutilleux:

Seine organisch gewachsene, filigran gearbeitete Musik entfaltet sich mit poetischer Klarheit, fernab von traditionellen Formen. Obwohl sie keine Botschaften verkünden will, ist sie von großer Spiritualität bewegt, als ob sie auf eine äußerst feinfühlig Weise die Frage nach der menschlichen Existenz stellen möchte.<sup>755</sup>

„Musik als spirituell, aber nicht (religiös im Sinne von) verkündigend“ könnte hier die Variation lauten, bei welcher „Spiritualität“ in Bezug auf Musik abermals mit Gefühl, Sensibilität, den Sinnen wie auch einem universalen Gegenstand – der menschlichen Existenz – in Verbindung gebracht wird. „Botschaften verkünden zu wollen“ wird als Gegensatz dazu konstruiert, welcher der Vorstellung von „offizieller Religion“ als dogmatisch-missionarisch entspricht, wie sie im Thema „spirituell, aber nicht religiös“ mitschwingt.

<sup>755</sup> Rohde, Gerhard: „Von großer Spiritualität bewegt“, *Neue Musikzeitung* 2 (2005a), <http://www.nmz.de/artikel/titelbild-henri-dutilleux> (26.8.2013).

„Spiritualität“ kann in Bezug auf Musik in den Augen mancher Musiker auch die „Seele“ zum Gegenstand haben, wie es in einem Porträt des deutschen Geigers Christian Tetzlaff im *New Yorker* zum Ausdruck kommt: In einem Interview lobt Jeremy Eichler Tetzlaffs Fähigkeit, ein Fenster zum Innenleben des Komponisten zu öffnen. Diesen Vorgang bringt Eichler in Verbindung mit „Spiritualität“: Tetzlaff sei zwar kein „religiöser Mensch“ (*religious man*), aber er beschreibe seine Kunst auf spirituelle Art und Weise. Musizieren, so zitiert Eichler Tetzlaff, sei diejenige Tätigkeit, die am meisten mit dem Glauben an die Existenz einer Seele zu tun habe. Eichler verknüpft Tetzlaffs Seelenglauben also mit „Spiritualität“ und sieht diese Verknüpfung bei Tetzlaff insbesondere in musikalischer Hinsicht am Werke.<sup>756</sup> Auch Tetzlaff selbst sieht seine Aufgabe als Musiker darin, sich beim Musizieren mit den Seelen der jeweiligen Komponisten zu befassen: „I deal in Berg’s soul, in Brahms’s soul – that’s my job.“<sup>757</sup> Entsprechend solle Interpretation laut Tetzlaff letztlich ein „Akt des Mitempfindens“ (*act of compassion*)<sup>758</sup> sein. Das Interesse an den „großen Komponisten“ sei in Tetzlaffs Leben früh entstanden. Beim Lesen eines biographischen Lexikons als Kind habe er gemerkt: „I really felt so in tune with them [...]. They were always my heroes, creating something fantastic against all odds, and against their real life.“<sup>759</sup> Tetzlaff spricht hier nicht selbst von „spirituell“, sondern beschreibt seinen Zugang zu Musik bzw. zu Musikschaffenden eher auf romantische Art und Weise: Komponisten als „Helden“ kreierte eine „fantastische“ Gegenwelt; als Musiker könne und solle man sich in das Innenleben dieser „Helden“ einfühlen. Eine gewisse Überhöhung von Musik und Musikschaffenden klingt bei Tetzlaff durchaus an. Aber letztlich ist es Eichler, der Tetzlaff dezidiert als „musikalisch spirituell, aber nicht religiös“ porträtiert. Die Tatsache, dass diese Art der Inszenierung im *New Yorker* stattfindet, verweist einmal mehr darauf, dass Musikdeutung, Spiritualitätsdiskurs und ihre Kombination im deutschen Diskurs nicht grundsätzlich anders verlaufen als woanders, z.B. im US-amerikanischen Kontext. Dies liegt auch nahe angesichts der Tatsache, dass der gegenwärtig populäre Spiritualitätsdiskurs aus dem US-amerikanischen Diskurs in den europäischen bzw. deutschen Diskurs gelangte (siehe 3.1).

So nimmt es nicht Wunder, dass man dem „Thema“ auch in einem der Interviews mit Absolventen von *Juilliard* begegnet. Wissend, dass sich das Forschungsinteresse vorliegender Studie insbesondere auf religiöse Musikdeutung bezieht, womit bereits eine inhaltliche Rahmung gegeben war, äußerte ein Pianist (hier mit „J1“ anonymisiert) in Bezug auf das Musizieren:

<sup>756</sup> Vgl. Eichler, Jeremy: „String Theorist. Christian Tetzlaff rethinks how a violin should sound“, *The New Yorker* 27.8.2012, 34-39, hier 35.

<sup>757</sup> Tetzlaff, in: ebd.

<sup>758</sup> Eichler 2012, 38.

<sup>759</sup> Tetzlaff, in: ebd., 36.



I've never been involved seriously with the religion, but I think it's a very spiritual thing, because, it's like this invisible force, that touches you, [...] like that feeling of being carried by the music – you want to have that when you're playing, you don't want to be focussed on any of the structural elements [...].<sup>760</sup>

Weiterhin antwortete er auf die Frage, ob er der Ansicht zustimme, ein guter Musiker müsse u.a. eine gewisse spirituelle Empfindsamkeit besitzen.<sup>761</sup>

I think everybody has a spirit, if they are aware of it or not, you know? And I think, why music is so important, is, because it speaks to that part of us, it keeps us vital, it doesn't shut that part off of us. When I think about religion, it's about the connection to something outside of yourself and to other people. And I think music is the same thing – connecting to something that is bigger than you and that everybody can participate in and that speaks so deeply to us. I don't know exactly what spiritual sensitivity comprises, but I think everybody has that, whether they're aware of it or not. Maybe, it has something to do with realizing our [...] transits of life or realizing that [...] life is [...] nothing [...] permanent, everybody has mortality. I think that music has something to do with dealing with that, that it makes sense of our existence and makes it feel like there's something to it, it's not just we're born and then we die.<sup>762</sup>

„Spirituell, aber nicht religiös“ klingt hier wortwörtlich an. Von „spirituell“ redet J1 insbesondere in Hinblick auf die Situation des Musizierens, wenn er von einer Art „unsichtbarer Macht berührt“ werde, „getragen“ sei von der Musik und nicht mehr auf die Noten achten müsse. Auch J1 geht von einem *homo religiosus* bzw. *spiritualis* aus und wie etwa Gabetta von Musik als Möglichkeit, mit dieser inneren spirituellen Dimension in Kontakt zu kommen und somit „lebendig“ zu bleiben. Musik wie auch Religion (hier verwendet er „Religion“ synonym zu „Spiritualität“, nicht als Gegensatz dazu) würden außerdem eine Verbindung zu anderen Menschen schaffen, darin seien sie sich ähnlich. Schließlich bringt J1 ähnlich wie Suzuki „spirituelle Empfindsamkeit“ und Musik in Verbindung mit einem Sterblichkeitsbewusstsein, weshalb Musik wiederum Sinn stifte.

Es gibt allerdings durchaus Musiker, die sich nicht nur als „spirituell“ und/ oder „musikalisch religiös“, sondern auch dezidiert als „religiös“ (i.S. von partikularer Religion) und „religiös musikalisch“ präsentieren: Die Geigerin Mutter etwa antwortet auf die wiederum (christlich-)rahmende Frage von *chrismon*, an welchen Gott sie glaube: „Ich hadere und zweifele auch, aber letztendlich fühle ich mich geleitet, ich fühle mich in meinem Glauben aufgehoben: im Wissen, dass ich angenommen bin als Kind Gottes, dass ich Schutz finde in ihm.“<sup>763</sup> Mutter präsentiert sich also – möglicherweise gegenüber dem dezidiert christlichen Magazin im Sinne angenommener sozialer Erwünschtheit – mehr oder weniger als gläubige Christin und zwar

---

<sup>760</sup> J1, in: Interview mit J1 (*Juilliard School of Dance, Drama, and Music*, Absolvent im Fach Klavier), New York 16.5.2011, Abschnitt 2.

<sup>761</sup> Diese Ansicht wird etwa von der Bratschistin Rivka Golani, dem Pianisten Anton Kuerti oder der Sängerin Teresa Stratas vertreten, vgl. ihre Aussagen in Colgrass, Ulla: *For the love of music, interviews with Ulla Colgrass*, Toronto/ New York 1988, 69, 97, 161, 163, 167. Im Interview wies ich diese Annahme in meiner Frage fälschlicherweise Yo-Yo Ma zu.

<sup>762</sup> J1 2011, Abschnitt 6.

<sup>763</sup> Mutter, Anne-Sophie, in: von Nayhauß, Dirk: „Da ist immer noch Spielraum, weiß die Geigerin. Nichts findet Anne-Sophie Mutter schlimmer als Stillstand und Genügsamkeit“, *chrismon. Das evangelische Magazin* 11 (2011), 24.

auch in Bezug auf Musik, beschreibt sie das Musizieren doch als Dankgebet an Gott: „Für mich ist jedes Konzert ein Gebet, mein Dank an Gott, dass ich meiner Berufung folgen darf, denn es ist ja doch ungewöhnlich, dass man sich mit fünf Jahren für einen Berufsweg entscheidet.“<sup>764</sup> Mutter bekennt sich also explizit zu „offizieller“ Religion, auch in ihrer religiösen Musikdeutung, ohne ein (musikalisch-)religiöses Abgrenzungsszenario im Sinne von „spirituell, aber nicht religiös“ erkennen zu lassen. Der Spiritualitätsdiskurs ist also mitnichten der einzige, der bei religiöser Musikdeutung aktualisiert wird, sondern auch „traditionelle“ religiöse Interpretationen spielen eine Rolle.

Von Mutters Position abgesehen, zeigt die Analyse der anderen vorhergehenden Beispiele also, dass die aus dem Spiritualitätsdiskurs bekannte Figur „spirituell, aber nicht religiös“ auch den Musikdiskurs in unterschiedlichen Variationen durchzieht. Das ausgewählte Sample der hier untersuchten Beispiele lässt sich folgendermaßen tabellarisch darstellen:

Akteur	Variation von „spirituell, aber nicht religiös“	Auf Musik bezogen
Var. 1: Ulrich Weinzierl	„Spirituell, aber nicht unbedingt gläubig“	Spirituelles Erleben von (als „religiös“ konnotierter) Musik sei allen möglich, nicht nur Gläubigen.
Var. 2: Masaaki Suzuki	„Gläubig, aber nicht unbedingt kirchlich“	(Christlicher) Glaube sei die Grundlage für das Musizieren. Musik könne selbst zum Gegenstand von Glauben werden.
Var. 3: Sol Gabetta	„Religiös (bzw. spirituell), aber nicht sehr kirchlich“	Musik löse Ersteres aus bzw. habe den gleichen Gegenstand – etwas „Größeres“ – wie das, worauf sich Gabettas Religiosität (bzw. Spiritualität) beziehe.
Var. 4: Oswald Beaujean	„Andächtig, aber nicht unbedingt religiös“	Spielart von Variation 1 unter Verwendung einer aktualisierten Herder’schen Formulierung (siehe 4.4.1)
Var. 5: Daniel Barenboim	„Religiös unmusikalisch, aber <i>musikalisch</i> (und ohnehin) spirituell“	Musik (als „magisch“ und „metaphysisch“ gedeutet) könne u.a. „Spiritualität“ ausdrücken, die wiederum als anthropologische Konstante erscheint.
Var. 6: Martin Schulz	„Religiös unmusikalisch, aber <i>musikalisch</i> religiös“	Musik eröffne die Möglichkeit für grundsätzlich nicht an „Gott“ Glaubende, die Existenz von „etwas Göttlichem“ annehmen zu können.
Var. 7: Gerhard Rohde	„Spirituell, aber nicht (religiös-)verkündigend“	Musik sei von „Spiritualität“ bewegt, ohne „verkündigen“ zu wollen.
Var. 8: Jeremy Eichler	„( <i>Musikalisch</i> ) spirituell, aber nicht religiös“	„Spirituell“ zu sein impliziere einen „Glauben an die Existenz einer Seele“, insbesondere an diejenige von Komponisten.
Var. 9: J1 ( <i>Juilliard</i> )	„( <i>Musikalisch</i> ) spirituell, aber nicht religiös“	„Spirituelles“ Empfinden (als anthropologische Konstante) sei insbesondere beim Musizieren möglich; dabei gehe es um die Verbindung zu etwas „Größerem“. Musik berühre auch existentielle Fragen wie (Post-)Mortalität.

<sup>764</sup> Ebd.

Die Analyse dieser Variationen des populären gegenwartsreligiösen Themas „spirituell, aber nicht religiös“, wie sie im Musikdiskurs aktualisiert, fortgeschrieben und popularisiert wird, fördert eine grundlegendere diskursive Struktur des Themas zutage: die Konstruktion eines Gegensatzes von etwas Partikularem, Offiziellem („Religion“) und etwas Universalem, Subjektivem („Spiritualität“), wobei Ersteres meistens mit Dogma, Kognition, Ratio, Wissen, Reflexion und Letzteres eher mit unmittelbarem, sinnlich-emotionalem Erleben in Verbindung gebracht wird. Die unterschiedliche Verwendung aller möglicher Chiffren bis hin zu Konstellationen, in denen das, wofür im „Thema“ „Spiritualität“ steht, mit „Religion“ zum Ausdruck gebracht werden soll (wobei für „Religion“ dann wiederum etwa „Kirchlichkeit“ eingesetzt wird), verweist auf den fluiden, dynamischen und transformativen Charakter von Diskursen, in denen unterschiedliche Chiffren von den Diskursakteuren verschieden gefüllt werden. Dabei sind die Chiffren offensichtlich austauschbar. Daraus ergibt sich ein Spektrum, das terminologisch als widersprüchlich empfunden werden könnte. Aus diskurstheoretisch-positionierungsanalytischer Perspektive lösen sich solche vordergründigen Widersprüche allerdings auf, da die jeweiligen Äußerungen als diskursive Positionierungen, Abgrenzungen und Identifizierungen, auch die Pflege von Images, verstanden werden, die mit dem Gebrauch der Chiffren verbunden sind.

Musik spielt in diesen Variationen eine zentrale Rolle, wird manchmal gar zur Kernchiffre. Sie kommt zumeist in Bezug auf den strukturellen Aspekt von „spirituell“, also das Universale, Subjektive, ins Spiel und wird dabei als eine Möglichkeit transzendenter Erfahrung auch unabhängig bzw. jenseits von „offizieller Religion“ beschrieben. Nicht nur erscheint das Thema „spirituell, aber nicht religiös“ also im Kontext des Musikdiskurses, sondern Musik wird teilweise selbst zur Ersatz-Variablen für „Spiritualität“ und somit zur Alternative zu „Religion“. Diese Variabilität der Verwendung von Chiffren wie „Religion“ oder „Spiritualität“ im Akteursdiskurs zum Zwecke der jeweiligen Positionierung führt einmal mehr zu folgender methodologischer Konsequenz: Wissenschaftliche Fixierungen oder Ontologisierungen diskursiver Bedeutungszuschreibungen und Positionierungen durch Akteure verfehlen ihren Gegenstand. Sie werden vielmehr selbst zum Gegenstand einer Wissenschaft, die diesem dynamischen und fluiden Charakter des diskursiven Feldes Rechnung trägt. So unterscheidet sich Heelas‘ und Woodheads Schlussfolgerung aus ihren Akteursbefragungen im englischen Kendal, die „spirituelle Revolution“ löse Religion ab (und nicht: im Diskurs der Akteure sei die Behauptung einer solchen Ablösung und die Positionierung als „spirituell, aber nicht religiös“ zu beobachten), nicht wesentlich von derjenigen Fergusons, die bereits in den 1980er Jahren eine „spirituelle Revolution“ konstatiert und eine „spirituelle Wende“ angekündigt hatte.

Zudem lassen sich einige Motive der variierten Figur „spirituell, aber nicht religiös“ als Aktualisierung romantischer Musikästhetik verstehen. Dies bestätigt die Ausgangsthese, dass aktualisierte Elemente romantischer Musikästhetik häufig kombiniert mit dem Spiritualitätsdiskurs im gegenwärtigen Musikdiskurs auftreten.

Das Variationsspektrum zeigt schließlich, dass die jeweiligen Diskursakteure sich als religiös souverän positionieren, die „für sich“ bestimmen, was „Religion“, „Spiritualität“, „Musik“ usw. für sie bedeutet. Die meisten Formulierungen enthalten entsprechend Wendungen wie „Ich denke, dass...“ oder „Für mich...“. Hier wird, wie es in Kapitel 3.3.1 als Charakteristikum für den Spiritualitätsdiskurs herausgestellt wurde, die Deutungshoheit über die eigene religiöse Haltung beansprucht und dabei potentiell auch religiös-musikalischer Pluralismus anerkannt, in jedem Fall diskursiv produziert.

### 6.1.2 Die „Aura“ des Erlebens von Live-Musik

Als ein weiterer zentraler Aspekt des Spiritualitätsdiskurses gilt die bereits erwähnte Betonung des unmittelbaren, eigenen spirituellen Erlebens, der Erfahrung aus erster Hand, nicht vermittelt durch andere oder anderes (vgl. etwa Flory/ Miller, McGuire oder Ebertz). Dabei spielt in der Sicht vieler Akteure insbesondere der Körper als Erfahrungsinstrument eine wesentliche Rolle, weniger der Verstand. Diese Betonung des individuell-subjektiven spirituellen bzw. religiösen Erlebens ist nicht nur ein Spezifikum des gegenwärtigen westlichen Spiritualitätsdiskurses, sondern spielte bereits etwa in der Religionstheorie Schleiermachers eine zentrale Rolle (siehe 4.4.3). Möglicherweise kann dieser Aspekt des heutigen Spiritualitätsdiskurses auch als Aktualisierung u.a. von romantischer Religionsdeutung betrachtet werden.

Unmittelbare Erfahrung und ein solches Erleben spielen im gegenwärtigen Musikdiskurs eine besondere Rolle. Nicht selten gehen die Beschreibungen dessen in Richtung einer im weitesten Sinne religiösen Semantik. Dabei ergeben sich unterschiedliche diskursive Konstellationen. Eine erste Spielart lässt sich am Resümee von Barbara Eckle in der *Neuen Musikzeitung* über das *Lucerne Festival* 2012 zum Thema „Glauben“ exemplifizieren, in welchem sie sich insbesondere auf die Komponistin Gubaidulia bezieht:

Die musikalische Auseinandersetzung mit Glaubensinhalten jeglicher Art führt im Kontext der zeitgenössischen Programme beim Lucerne Festival immer wieder zum Eindruck, dass sich eine spirituelle Ebene nur erfahren, von einem rein intellektuellen Prozess aber nicht erfassen lässt, genauso wenig wie die Wirkung der Musik selbst. Und immer wieder fühlt man sich dabei an Sofia Gubaidulinas Vorstellung erinnert von einer Musik als „eine Art göttlicher Vibration, die mit dem Menschen in Korrespondenz tritt“.<sup>765</sup>

---

<sup>765</sup> Eckle 2012.

Eckle betont das „Erfahren“ als Methode, sich Spiritualität und musikalische Wirkung überhaupt erschließen zu können. Wie im Spiritualitätsdiskurs üblich, konstruiert sie dieses „Erfahren“ als Gegensatz zu einem intellektuellen Zugriff auf eine spirituelle Essenz oder auf die Wirkung von Musik. Eckle setzt voraus, Musik habe eine spirituelle Dimension. Diese Deutung verstärkt sie noch, indem sie Gubaidulinas religiöses Musikkonzept zitiert, demzufolge Musik als ein von etwas „Göttlichem“ ausgehendes Medium („Vibration“) zu den Menschen komme.

Eine andere Art und Weise, „Erleben“ und „Erfahren“ zu betonen, die allerdings mit Ersterer zusammenhängt, liegt darin, dem Live-Konzert einen Vorrang gegenüber Musikaufnahmen zuzuschreiben. So soll etwa der Dirigent Sergiu Celibidache, dessen Gesamtwerk ein Jahr nach seinem Tod auf CD erschien, kritisch gegenüber der technischen Reproduktion von Musik gewesen sein. Es töte Spontaneität ab, verlocke zu passivem Musikverhalten. Musik müsse unmittelbar erlebt und nicht verstanden werden, zitiert ihn der Journalist Mario Gerteis. Gleichzeitig soll Celibidache jedoch weder testamentarisch ein Veröffentlichungsverbot festgelegt noch etwas gegen die Mitschnitte seiner späteren Münchner Konzerte unternommen haben. Auch Radio- und Videolivemitschnitte habe er erlaubt. Sein Sohn habe die Aufnahmen für die Veröffentlichung freigegeben. Gerteis selbst bezeichnet die Aufnahmen als eine „Sensation“. Er scheint den Vorbehalt Celibidaches gegenüber aufgenommener Musik also nicht zu teilen, allerdings deutet sich in seiner Aussage: „Jetzt also wird Eingefrorenes aufgetaut“<sup>766</sup> an, dass auch er in Live-Musik das Unmittelbare, Lebendige, Eigentliche sieht, das eine Aufnahme eben nur „einfrieren“ bzw. „auftauen“, aber nicht ersetzen könne. Der generelle musikalisch-religiöse Deutungsrahmen sowohl seitens Celibidaches (in der Präsentation von Gerteis) als auch seitens Gerteis‘ selbst, in dem diese Aussagen stehen und zu verstehen sind, ergibt sich aus Bemerkungen wie etwa derjenigen, man beginne bei Celibidaches extrem langsamer Interpretation von Modest Mussorgskis „Bildern einer Ausstellung“ schließlich zu hoffen, „dass sich diese Töne in die Unendlichkeit fortsetzen“. Dies kann als Aktualisierung frühromantischer Musikästhetik gedeutet werden und hat entsprechend transzendente Konnotationen. Ein anderer Hinweis auf den religiösen Deutungsrahmen ergibt sich aus Gerteis‘ Zuschreibung an Celibidache, sich bzw. seine „Magie“ stets seiner musikalischen Botschaft untergeordnet zu haben, nämlich der Verbindung von „Verführung und Spiritualität“. Dabei habe er sich den Noten als „Testament eines Komponisten“ (Celibidache) verpflichtet gefühlt.<sup>767</sup> Celibidache sei außerdem Zen-Anhänger gewesen und habe Musik entsprechend wahrgenommen und umgesetzt, insbesondere die Musik von Bruckner. Jener sei für ihn der größte Sinfoniekomponist gewesen, bei

<sup>766</sup> Gerteis, Mario: „Das aufgetaute Erlebnis“, *Tages-Anzeiger* 25.11.1997, 79.

<sup>767</sup> Vgl. ebd.

dem jeder Takt „über sich hinaus in die Ewigkeit weist“ (Celibidache). Celibidache habe hier „seine Art des quasispontanen Schöpfungsprozesses aus der wissenden Intuition heraus“ am einleuchtendsten umgesetzt: „Es ist, als würde die Musik hier und jetzt entstehen [...]. Aus dem Moment geboren, für den Moment bestimmt [...].“<sup>768</sup> Gerteis betont an dieser Stelle seiner Inszenierung von Celibidache als (gegenwarts-)religiösem Komponisten abermals die Besonderheit unmittelbaren Musik-Erlebens. Er beschreibt es als Zeugnis eines intuitiven „Schöpfungsprozesses“ und gleichzeitig als eine Art von (Zen-)Meditation bei Celibidache, worauf die „hier und jetzt“- und „Moment“-Rhetorik hinweist.

Ein Schlüsselwort im Diskurs der Klassikszene hinsichtlich des unmittelbaren Erlebens von Musik ist „Aura“. Dieses diskursive Phänomen geht zurück auf Benjamin, der mit seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) eine Bestimmung von „Aura“ prägte, die ins Metaphysische weist: Das Kunstwerk verliere seine Aura, d.h. seine „Echtheit“, seine zeitliche und historische Einmaligkeit im Prozess der technischen Reproduktion (wie auch Celibidache es Gerteis zufolge befürchtete). Mit dieser werde das Kunstwerk nicht nur endgültig aus seinem Herkunftsbereich des Religiösen gelöst, sondern verliere auch den „Kultwert“, den es selbst zu Zeiten der Säkularisierung noch gehabt habe.<sup>769</sup> Später definierte Benjamin „Aura“ etwas kryptisch zudem als „Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.<sup>770</sup> „Aura“ diente Benjamin also dazu, Kunst und Musik metaphysisch zu überhohen; seine Charakterisierung mutet romantisch an.

Auch im heutigen Kulturmanagement und Konzertbetrieb ist „Aura“ eine zentrale Chiffre. Ihre Verwendung deutet allerdings auf eine diskursive Akzentverschiebung hin: Wenn z.B. Tröndle vom „auratischen“ Moment in dem bereits erwähnten von ihm herausgegebenen Sammelband *Das Konzert* spricht, will er damit, anders als Benjamin, nicht die „Aura des Kunstwerks“, sondern diejenige des „Moments“ adressieren. Tröndle geht es dabei um das „gemeinsame Erleben dieses Moments“, des einmaligen Augenblicks, wie auch Gerteis ihn bereits in Bezug auf Celibidache etwa mit dem Verweis auf Zen herausstellte. Tröndle zufolge muss das Konzert von seiner Standardisierung befreit werden und wieder zum unmittelbaren, intuitiven, dabei durchaus improvisierten „auratischen“, „magischen“ Konzerterlebnis finden, das Zuhörer zu euphorisieren vermag.<sup>771</sup> Dies ist es auch, was z.B. die Geigerin Mutter auf die Frage nach dem „Besondere[n] eines klassischen Konzerts“ angibt: „Es ist zunächst die Wucht des Werks, seine emotionale Kraft und Tiefe, idealerweise mit großer Leidenschaft vorgetragen.

---

<sup>768</sup> Ebd.

<sup>769</sup> Vgl. Benjamin 1980.

<sup>770</sup> Benjamin, Walter, zit. nach Simonis, Annette: Art. „Aura“, in: Nünning 2008, 38.

<sup>771</sup> Vgl. Tröndle 2011b, 24-26.

Die Symbiose aus einem Meisterwerk und der Live-Erfahrung macht es so besonders.<sup>772</sup> Starke Emotionen und das Live-Erlebnis des Konzerts stehen also auch bei Mutter im Fokus. Eine solche „sinnliche Intensität“ des Konzerts will auch Tröndle, die er übrigens nicht zuletzt durch die Körpersprache der Musizierenden entstehen sieht. Sein Sammelband ist denn auch dem Konzert als „ästhetisch-soziale[m] Ereignis“ gewidmet.<sup>773</sup>

Auch der bereits erwähnte Soziologe Schulze, dessen Name mit dem Schlüsselkonzept der „Erlebnisgesellschaft“ verbunden ist, steuerte einen Aufsatz zu Tröndles Band bei, in welchem er ebenfalls von „Aura“ in Bezug auf Musikhören und -erleben im Konzert spricht. „Aura ist der Hauch des Singulären.“<sup>774</sup> Zusätzlich sei der Aspekt von Öffentlichkeit relevant. So versteht Schulze „Aura“ als einen „Dreiklang“: Ein Ton ergebe sich aus dem individuellen und somit einzigartigen „Innenleben“ des Zuhörers; ein zweiter aus den Umständen des Hörens, ob etwa im Konzertsaal oder im Auto; und der dritte aus der öffentlichen Aufmerksamkeit. Hierzu gehörten nicht nur die Anwesenheit eines Publikums (die ein besonderes „Charisma“ erzeuge), sondern auch das Gebäude mit seiner Geschichte, der „Ruhm von Interpreten“, die musikalische Rezeptionsgeschichte, der „Kanon der großen Namen in der Musikgeschichte“ und die Musikkritik.<sup>775</sup> Die technische Reproduzierbarkeit habe der „Aura“ übrigens nicht geschadet – im Gegenteil, sie habe die Sehnsucht der Menschen nach der „Aura“ des Live-Erlebens von Musik sogar noch befeuert.<sup>776</sup> Hier zeigt sich abermals die sich bereits bei Gerteis abzeichnende Transformation von „Aura“ beim Vergleich von aufgenommener Musik mit Live-Musik: Anders als bei Benjamin wird der soziale und historische Kontext von Musikrezeption viel stärker in Betracht gezogen und die technische Reproduktion nicht unbedingt als Problem, sondern sogar als Chance für die Weitergabe von Musik betrachtet. Gleichzeitig zeichnet sich grundsätzlich jedoch auch hier die Zuschreibung ab, das Erleben von Live-Musik sei das eigentliche Ziel der Rezipienten. Dabei machen der singuläre Moment und die individuell-subjektive Disposition auch in Schulzes Sicht wesentliche Aspekte eines „auratischen“ Musikerlebnisses aus.

Schulzes „Aura“-Verständnis wurde wiederum im Konzertbetrieb rezipiert. Dies zeigt etwa das Programmheft des *Heidelberger Frühlings* im Jahr 2013, in welchem in einer Reflexion über (die eigene) erfolgreiche Musikpräsentation explizit auf Schulze rekurriert wird.<sup>777</sup>

<sup>772</sup> von Klot, Kristina, im Interview mit Anne-Sophie Mutter: „Die Unerreichbare. Seit mehr als 30 Jahren gilt Anne-Sophie Mutter als Wunder an der Geige. Vor der neuen Konzertsaison fragte *mobil* die weltberühmte Violinistin nach dem Geheimnis ihrer Kunst und der Kehrseite der Perfektion“, *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 6 (2010), 6-8, hier 8.

<sup>773</sup> Vgl. Tröndle 2011b, 24-26.

<sup>774</sup> Schulze, G. 2011, 50.

<sup>775</sup> Vgl. ebd.

<sup>776</sup> Vgl. ebd., 52.

<sup>777</sup> Vgl. o.A., in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Programmbuch*), 14.

Auch die Veranstalter des Festivals sind sich sicher: „Aura“ sollte „eine erfolgreiche Konzertveranstaltung, ein Veranstaltungswochenende oder sogar ein ganzes Festival prägen“. Als eine Konsequenz daraus wird die Notwendigkeit einer „ganzheitliche[n] Inszenierung des Konzertes“ als Aufgabe der Organisatoren gezogen. Hier verbindet sich „(auratisches) Erleben“ mit „Ganzheitlichkeit“, einem weiteren Motiv des Spiritualitätsdiskurses. Es ist auffallend, wie populär die Chiffren „Erleben“, „Aura“ und „Ganzheitlichkeit“ im Musikdiskurs sind, hier insbesondere bei Akteuren, die über eine (nicht zuletzt auch ökonomisch) erfolgreiche Präsentation von Musik nachdenken. Es sei wichtig, dass Veranstalter sich mit den „Bedürfnissen eines Publikums“ und entsprechend mit „Konzertformaten und Präsentationsformen“ auseinandersetzen.<sup>778</sup> Unmittelbares, körperlich-sinnliches, „ganzheitliches“, „auratisches“ Erleben wird also als „Bedürfnis“ des Publikums angenommen, wie es auch Schulze mit seiner romantisierenden Prognose nahelegt, das Konzertpublikum habe eine „Sehnsucht“ nach „Aura“: Laut Schulze ist „Aura“ ein wesentliches Moment, das die Erlebnisgesellschaft anstrebe und für das sie auch ökonomischen und zeitlichen Aufwand in Kauf nehme. Für das Erlebnis der „persönlichen Nähe“ seien die Konzertbesucher bereit, immer höhere Eintrittspreise zu bezahlen.<sup>779</sup> Diese Perspektive bzw. Hoffnung findet sich auch beim *Heidelberger Frühling*,<sup>780</sup> was mit dem bereits erwähnten Ergebnis der Publikumsforschung korrespondiert, das Klassikpublikum sei für eine „Transzendenzfunktion“ von Musik offen. Das „auratische Erlebnis“ wird von den Veranstaltern des *Heidelberger Frühlings* 2013 (und Schulze) gar als entscheidender Gegenwarts- und Zukunftstrend präsentiert:

Die Entwicklung des Musikhörens im 21. Jahrhundert wird geprägt sein von dem einzigartigen Erlebnis, wie die Entwicklung des Musikhörens im 20. Jahrhundert geprägt war von der Faszination der technischen Verfügbarkeit in Form von Schallplatten und CDs, von DVDs oder Live-Streams.<sup>781</sup>

Die Tatsache, dass wissenschaftliche Akteure, Kulturmanager und Festivalveranstalter das sinnliche und kollektive Erleben von Live-Musik und „Ganzheitlichkeit“ betonen und dabei u.a. auf „Aura“ zurückgreifen, die bei Benjamin eindeutig transzendente Konnotationen hatte, zeigt, wie populär diese auf Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Nicht-Alltägliches bezogene Musikdeutung und -präsentation bei den Kulturverantwortlichen und vermutlich auch bei relevanten Teilen des anvisierten Publikums derzeit ist. Dabei wird ein transformiertes Benjamin'sches Auraverständnis verwendet, sodass etwa von einer Kritik an der Aufnahmetechnik weniger die Rede ist (von Gerteis' ambivalenter Sicht auf Celibidache abgesehen). Im Gegenteil: Die Klas-

---

<sup>778</sup> Vgl. ebd., 15.

<sup>779</sup> Vgl. Schulze, G. 2011, 52.

<sup>780</sup> Vgl. o.A., in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling 2013 (*Programmbuch*), 16.

<sup>781</sup> Ebd., 16.



sikszene rüstet technisch-medial gerade auf, um etwa die *social media*-Generation anzusprechen. Und die Werbung für den Besuch von Live-Konzerten wird nicht gegen den Kauf von CDs ausgespielt. Auch wird „Aura“ nicht so explizit dem Bereich des Religiösen zugeordnet wie Benjamin es tat. Allerdings klingen mit „Erleben“, „Ganzheitlichkeit“ oder „Sehnsucht“ Motive an, wie sie im Spiritualitäts- und Romantikkdiskurs zentral sind.

### 6.1.3 „Ganz“ durch Musik – Chöre als Ab- und Vorbild einer harmonischen Menschheit und Welt

Im vorhergehenden Kapitel bereits thematisiert, geht es im Folgenden ausführlich um das Streben nach „Ganzheitlichkeit“ und eine holistische Menschen- und Weltsicht, die ebenfalls sowohl als Charakteristikum des Spiritualitätsdiskurses als auch romantischer Perspektiven gefasst werden können. Wie in Kapitel 3.3.6 dargelegt, kann sich ein solches Streben auf eine persönlich-individuelle, eine soziale und universale Ebene beziehen.

Im Musikdiskurs zeichnet sich das Streben nach „Ganzheitlichkeit“ in unterschiedlichen Ausprägungen ab, ohne dass dabei immer explizit die Rede von „Ganzheitlichkeit“ ist. Das folgende Beispiel ist insbesondere auf der zweiten und dritten Ebene der diskursiven Bestimmung von „Ganzheitlichkeit“ angesiedelt: Hier wird das Chorsingen als Spiegel und gleichzeitig als Ideal für das menschliche Zusammenleben konzipiert, und zwar sowohl in gesellschaftlicher als auch kosmischer Perspektive. Dabei spielen spirituelle Zuschreibungen eine Rolle. In einem Artikel für *DIE WELT* berichtet Thomas W. Schmidt von einer Veranstaltung, bei welcher der bereits erwähnte Behrendt, dessen holistische Musik- und Weltsicht *par excellence* in *Nada Brahma* zum Ausdruck kommt, über Chormusik in aller Welt sprach.<sup>782</sup> Neben seinem Engagement für Jazz setzte sich Behrendt nämlich auch für die Rezeption von „Weltmusik“ ein, v.a. für Chormusik aus unterschiedlichen Kulturen.<sup>783</sup> Behrendt äußerte laut Schmidt bei besagter Veranstaltung die These, Chöre seien „ein Gesellschaftsentwurf“: Im Chor sei der „Traum von menschlicher Gemeinschaft“ verwirklicht, ein „Traum, der Klang wird“, „eine ‚Mini-Gesellschaft‘ im Dienste der Harmonie“.<sup>784</sup> Der Chor sei ein Wesen, das wie der Körper mehr sei als die Summe seiner Teile.<sup>785</sup> Dieses Konzept von Behrendt, wie Schmidt es hier kolportiert, spricht Musik, v.a. Chormusik, dem Zusammenschluss von Menschen zu einem Chor sowie dem Singen zu, grundlegend Gutes zu bewirken; ganze Gesellschaften, gar „die“

<sup>782</sup> Vgl. Schmidt, Thomas W.: „Der Chor als Gesellschaftsentwurf“, *DIE WELT* 11.11.1999.

<sup>783</sup> Vgl. Wendler, Lutz: „Prophet der Weltmusik; Jazz-Papst Joachim-Ernst Behrendt ist an den Folgen eines Verkehrsunfalls in Hamburg gestorben – Ein Leben für die ‚Welt des Klangs‘“, *Hamburger Abendblatt* 5.2.2000.

<sup>784</sup> Schmidt, Th. W. 1999.

<sup>785</sup> Vgl. ebd.

menschliche Gesellschaft im Allgemeinen, sollten nach diesem Vorbild leben. Dies begründet Behrendt mit dem Moment des Klangs bzw. der Harmonie, die das Individuum und die Summe der Individuen zu etwas Größerem transzendiere. Laut Lutz Wendler vom *Hamburger Abendblatt* spielte für Behrendt dabei insbesondere das Hören eine Rolle: Das „richtige Hören“ sei bei Behrendt ein „kontemplative[s] Hören“, so Wendler.<sup>786</sup> Eine ganz ähnliche Idee äußerte übrigens auch Abbado, als er das gegenseitige Zuhören im Orchesterspiel betonte: Laut Claus Spahn von der *ZEIT* verfolgte Abbado hier das „Konzept vom inspirierten Musizieren durch offenes, konzentriertes, wirkliches Zuhören“, eine Sensibilisierung, „[...] eine Art Utopie zartfühlender Welthellhörigkeit, die in der Musik Schönstes hervorbringt.“<sup>787</sup> So schien auch Abbado (Spahns Darstellung zufolge) in musikalischem Zuhören ein Vorbild für gelingendes gesellschaftliches Leben bzw. für einen sensiblen Weltbezug zu sehen, welcher wiederum auf das Musizieren zurückwirke. Soweit zur Vorstellung von (Chor-)Musik bzw. Klang und damit verbundenem gegenseitigen Zuhören als Form gesellschaftlicher Harmonie und Ganzheit.

Behrendt ging es jedoch nicht allein um die Ethik der (Chor-)Musik bzw. die ethische Dimension von Chören und dem Singen selbst. Vielmehr stand eine spirituelle Ebene im Zentrum von Behrendts Interesse. So zitiert Schmidt ihn folgendermaßen: Fast alle „größten Chöre in allen Kulturen“ seien „spiritueller Art“.<sup>788</sup> Einen solchen spirituell-musikalischen Ansatz habe Behrendt bereits in den 1960er Jahren an den Tag gelegt, als er mit dem Jazz-Saxophonisten Coltrane über die „spirituellen Kräfte des Jazz“ sinniert habe, wie Wendler herausstellt.<sup>789</sup> Damit traf Behrendt offenbar einen Nerv in Jazzkreisen, wie Wendler an folgendem Beispiel verdeutlicht:

Ein Kritiker beschrieb die besondere Wirkung des Jazzpapstes trefflich: „Es war die sanfte Stimme des Propheten, der die Gemeinde zusammenrief. Jazz schien plötzlich mehr zu sein als eine Musikgattung – eine Art Glaubensbekenntnis, auch ein Beitrag zur Weltverbesserung.“<sup>790</sup>

Später sei Behrendt über den Trompeter Don Cherry mit „indischer Philosophie“ in Berührung gekommen, was schließlich zu dem bereits erwähnten *Nada Brahma* geführt habe, einer holistischen Sicht der Welt als Musik bzw. Klang (siehe 2.1.1.4). Schon früh habe sich Behrendt für „Weltmusik“ engagiert und sei „New-Age-Themen“ zugeneigt gewesen. Wendler hält fest:

<sup>786</sup> Vgl. Wendler 2000. Behrendt schrieb auch ein Buch über seinen umfassenden Hör-Ansatz: Behrendt, Joachim-Ernst: *Ich höre – also bin ich. Hör-Übungen, Hör-Gedanken*, Freiburg im Breisgau 1989.

<sup>787</sup> Spahn, Claus: „Ein glücklicher Gärtner. Claudio Abbado, ein ganz Großer unter den lebenden Dirigenten, hat im Luzerner Festivalorchester seine musikalische Erfüllung gefunden“, *DIE ZEIT* 33 (2010), 52.

<sup>788</sup> Behrendt, zit. nach Schmidt, Th. W. 1999.

<sup>789</sup> Vgl. Wendler 2000.

<sup>790</sup> Ebd.

Behrendt predigte, oft in Kirchen, das kontemplative Hören, die Welt als Klang über alle Grenzen und Religionen hinweg. Er entdeckte die Spiritualität der menschlichen Stimme und propagierte den Chor als Gesellschaftsutopie [...].<sup>791</sup>

Der Journalist berichtet hier unter der Verwendung des Verbs „predigen“ sowie mittels der Zitation eines anderen Kritikers, der Behrendt als „Propheten“ und Jazz als „Credo“ bezeichnet, nicht nur religiös rahmend über Behrendts religiöses Musikverständnis. Er reproduziert mit dieser Terminologie auch die (Selbst-)Inszenierung Behrendts als musikalisch-religiöse Leitfigur. Die Tatsache, dass Behrendt dabei (Chor-)Musik, den Chor als Kollektiv und das Singen derart idealisierte und spirituell auflud, verweist auf einen weiteren auffallenden Aspekt des Spektrums gegenwärtiger religiöser Musikdeutung: Nicht allein Instrumentalmusik – wie insbesondere in und seit der Frühromantik – wird hier als transzendent bzw. transzendierend charakterisiert, sondern gerade auch Vokalmusik, etwa im Bereich von Weltmusik und Neuer Musik (siehe 4.5).

Der Ganzheitlichkeitsdiskurs erhält bei Behrendt überdies eine kulturkritische und okzidentalistische Note, die wiederum mit der Betonung von „Erleben“ zusammenhängt: An jenem Abend, von dem Schmidt berichtet, brachte Behrendt im Verlauf des Vortrags die Chormusik aus aller Welt zu Gehör und lud dabei zum Tanzen ein, denn Musik werde „in allen Völkern und Kulturen“ außerhalb der westlichen Zivilisation „ganzheitlich“, also auch körperlich erfahren. Wenn man die klassische Musik, den „edelsten Schatz, den das Abendland besitzt“, weiterhin „in der geistig-seelischen Nische“ ließe, verlöre man ihn. Alle „anderen [nicht-westlichen] Zivilisationen“ seien „ganzheitlich“, also u.a. körperlich orientiert und hätten somit etwas Wesentliches verstanden, nämlich das Bewahren des kulturellen Schatzes der Musik. Dem „Westen“ drohe dieser Schatz hingegen wegen seines Mangels an „Ganzheitlichkeit“, v.a. an „Körperlichkeit“, verloren zu gehen. Der „Westen“ erscheint also defizitär bei Behrendt: nicht „körperlich“ genug, zu „geistig-seelisch“ orientiert. Die klassische Musik zu bewahren bedürfe dagegen eines „ganzheitlicheren“, v.a. „körperlicheren“ Ansatzes, und zwar nach dem Vorbild „aller anderen Zivilisationen“. Auch hier ergibt sich eine Parallele zum oben geschilderten diskursiven Fokus auf dem „Erleben“: In beiden Fällen wird dieser mit der Frage nach der Zukunft (westlich-)klassischer Musik verknüpft und die Relevanz bzw. Attraktivität des körperlich-sinnlichen Erlebens von Musik betont, sei es durch Live-Konzerte oder Tanz. Behrendt bezeichnet die klassische Musik als „edelsten Schatz“. Damit stellt er eine Rangordnung der Künste auf und setzt (Vokal-)Musik an ihre Spitze – eine programmatische Konzeption, wie sie insbesondere in der romantischen Musikästhetik popularisiert wurde. Dort galt diese Wertung allerdings insbesondere Instrumentalmusik – wenn auch nicht ausschließlich –, weil gerade die

---

<sup>791</sup> Ebd.

Abwesenheit von partikularer Sprache ermögliche, das „Unsagbare“ auszudrücken (siehe 4.4.2).

Eine ähnlich auf Holismus abzielende Musikkonzeption wie Behrendts religiös gefärbtes Modell vom Chor als Gesellschaftsentwurf zeigt sich in den Äußerungen des Dirigenten Nagano. Im bereits in Kapitel 5.2 erwähnten *BUNTE*-Interview erwidert Nagano auf Sahnners Frage nach der Erotik des Dirigierens bzw. der Musik:

Musik stellt die Menschheit dar, also sind auch große Emotionen und Leidenschaft in ihr enthalten. Sinnlich überwältigend sein können auch die tiefe Spiritualität und körperliche Kraft der Musik.<sup>792</sup>

Nagano sublimiert hier zunächst Sahnners Erotik-*frame* durch den Verweis auf „tiefe Spiritualität“. Auf diese Weise stellt er „Sinnlichkeit“ in einen anderen semantischen Kontext. Gleichzeitig entwirft Nagano Musik als Abbild „der Menschheit“ und will so die musikalische Präsenz von (dramatischen) Emotionen erklären. Die „Menschheit“ wird von ihm also insbesondere mit dem Verweis auf Gefühle, körperliche und sinnliche Erfahrungen charakterisiert, für welche Musik sowohl Abbild als auch Auslöser sei. Entsprechend müsse Musik bzw. Kunst Gefühle beinhalten – an anderer Stelle sagt Nagano: „Kunst ohne Emotion geht gar nicht.“<sup>793</sup> – wie auch Spiritualität, Poesie und Intellektualität, weil Musik nicht an der „Oberfläche“ bleibe.<sup>794</sup> Musik ist bei Nagano also der Inbegriff des allgemein Menschlichen, wozu für ihn offenkundig genuin auch „Spiritualität“ zählt. In Naganos Antwort auf Sahnners Frage „Kann die Liebe zur Klassik die Zuhörer zu besseren Menschen machen?“ wird zudem ein weiterer Aspekt von Naganos ganzheitlichem Kunstverständnis deutlich: „Kunst zu erfahren, ermöglicht, alles zu erkunden, was im Menschen nach Erfüllung strebt.“<sup>795</sup> Diese Sicht könnte als eine auf Kunst gemünzte Variante von Flanagans Konzept der „holistischen Spiritualität“ verstanden werden: Musik bzw. Kunst hilft dem *homo spiritualis*, ganz zu werden. Auch der Wunsch nach Unterhaltung könne hier erfüllt werden. Wenn man sich statt von klassischer Musik jedoch etwa von *Football* unterhalten lasse, so Nagano, könne es zum Anstieg von Gewalt und Drogenkonsum kommen. Nagano schreibt also Kunst bzw. klassischer Musik (im Gegensatz zu *Football*) zu, auch eine grundlegende ethische Funktion für „die“ Menschen zu haben, sogar im Moment der Unterhaltung. *Football* als Negativfolie verdeutlicht umso mehr seine hohe Meinung von klassischer Musik und ihrer Wirkung in der Welt. Schließlich sieht er sich als Musiker im Dienste einer größeren Sache: Er habe zunächst Diplomat werden wollen, habe dann jedoch erkannt, es sei

<sup>792</sup> Nagano, in: Sahnner 2002, 96f.

<sup>793</sup> Etscheit, Georg, (dpa) im Interview mit Kent Nagano: „Musik ist keine Schönheitsoperation“, *Neue Musikzeitung* 23.7.2013, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/nagano-musik-ist-keine-schoenheitsoperation> (26.8.2013).

<sup>794</sup> Vgl. ebd.

<sup>795</sup> Nagano, in: Sahnner 2002, 96f.

besser, „die Musik als großen Botschafter zu nutzen“.<sup>796</sup> Musik wird folglich auch von Nagano nicht lediglich als Abbild des Menschlichen, sondern auch als Vorbild für die Menschheit konzipiert, was mit Behrendts Idee vom Chor als idealem Gesellschaftsmodell korrespondiert. In der Vorstellung von Musik als „Botschafter“ schwingt zudem die Sicht von klassischer Musik als universal verständlicher „Sprache“ mit, die interkulturelles Verständnis fördern und möglicherweise gar Konflikte lösen könne.

Ferner schildert der Pianist und Dirigent Barenboim in seinem Buch *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*<sup>797</sup> ein solche holistische Vision: „Die Idee der Musik“ sei ein „Modell für die menschliche Gemeinschaft“, weil sie das Zusammenspiel von Transparenz, Macht und Kraft lehre. Musik entspreche der menschlichen Würde und Existenz und so solle sie auch betrachtet werden.<sup>798</sup> Wie oben bereits angedeutet, definiert Barenboim Musik in einem *ZEIT*-Interview als „Beziehung zwischen Klang und Stille“, wobei Klang dem Leben, Stille dem Tod entspreche. Aus dieser Beziehung erwachse der Musik eine „metaphysische Dimension“: „Musik gibt einem die Möglichkeit, in bestimmter Weise übermenschlich zu sein.“<sup>799</sup> Musik ist demzufolge auch für das Individuum Vorbild, nicht nur für Kollektive wie bei Behrendt oder Nagano. Die persönliche, die soziale und politische<sup>800</sup> Ebene seien aber ohnehin nicht voneinander zu trennen, denn: „Musik lehrt uns, dass alles mit allem zusammenhängt.“<sup>801</sup> Barenboim formuliert diese globale Vorbildfunktion von Musik an anderer Stelle im Interview wie folgt:

Die Welt kann lernen von der Musik. Ich meine, die Herren Beethoven und Bach oder heute jemand wie Boulez sind nicht nur Experten in Kontrapunkt, Rhythmus und schönen Tönen. Nein, sie haben eine wichtige inhaltliche Aussage. Deshalb hören Millionen Menschen ihnen seit Jahrhunderten zu. Das hat mit einem tief menschlichen Inhalt zu tun.<sup>802</sup>

Was genau die „wichtige inhaltliche Aussage“ sei, könne man „mit Worten nicht erklären“.<sup>803</sup> Wie bereits bei Behrendt klingt an dieser Stelle auch bei Barenboim der empfindsam-romantische Unsagbarkeitstopos an: Die Botschaft der Musik könne nur in ihrer musikalischen, nicht jedoch in menschlicher Sprache vermittelt werden; sie allein könne das Unsagbare „sagen“.

---

<sup>796</sup> Ebd.

<sup>797</sup> Barenboim, Daniel: *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*, München 2008.

<sup>798</sup> Vgl. Barenboim, in: Clauß 2007b. Bei dem Artikel handelt es sich um einen Vorabdruck aus Teilen von Barenboims Buch.

<sup>799</sup> Barenboim, in: Kammertöns/ Lebert 2007a.

<sup>800</sup> Diese Äußerungen sind auch vor dem Hintergrund von Saids und Barenboims Projekt des *West Eastern Divan Orchestra* zu sehen, in welchem sowohl israelische als auch palästinensische junge Musiker mitspielen. Ziel ist es, durch Musik bzw. gemeinsames Musizieren zwischen Israelis und Palästinensern zu vermitteln. Vgl. DANIEL BARENBOIM STIFTUNG: *West-Eastern Divan Orchestra*, Berlin 2014, <http://www.west-eastern-divan.org/> (12.12.13).

<sup>801</sup> Barenboim, in: Kammertöns/ Lebert 2007a.

<sup>802</sup> Ebd.

<sup>803</sup> Ebd.

In Zusammenhang mit Musik als Vorbild sieht Barenboim in Musik auch ein Abbild „des Menschlichen“, was er in einem *WELT*-Interview fast wortgleich mit Nagano folgendermaßen formuliert: „Die Kraft der Musik liegt in ihrer Fähigkeit, alle Aspekte des Menschen auszudrücken – das Animalische, die Emotion, den Intellekt und die Spiritualität.“<sup>804</sup> Barenboim betrachtet entsprechend nicht nur u.a. Spiritualität als anthropologische Konstante, sondern spricht auch Musik zu, jene sowie die anderen Kriterien seines anthropologischen Katalogs widerspiegeln und erfahrbar werden zu lassen. Barenboim formuliert hier auffallend ähnlich wie Nagano. Das lässt einmal mehr vermuten, dass es ein bestimmtes diskursives Repertoire an (religiösen) Phrasen über Musik gibt, auf das in der Öffentlichkeit stehende Interpreten bzw. ihre Schreiber immer wieder zurückgreifen. Die jeweiligen Äußerungen sind also diskursiv geprägt und stellen öffentliche Positionierungen dar, die mit den Ansichten der Privatpersonen Barenboim oder Nagano zwar zusammenhängen können, jedoch nicht automatisch damit in Eins gesetzt werden dürfen.

Explizit in einem spirituell-holistischen Deutungsrahmen präsentiert schließlich die Komponistin Gubaidulina ihre Arbeit, und zwar passend zu ihrer Funktion als *composer in residence* beim *Lucerne Festival 2012* zum Thema „Glauben“. Sie sagt von sich:

Ich schreibe keine weltliche Musik, weltliche Probleme sind für den kompositorischen Prozess uninteressant [...]. Komponieren ist immer eine spirituelle Arbeit. Ich möchte eine Einheit schaffen zwischen meiner Existenz und einer übergeordneten, der göttlichen. Insofern verstehe ich Komponieren als Gottesdienst. Und begreife die Spiritualität als Wurzel und Sinn des Lebens.<sup>805</sup>

Gubaidulina wurde international bekannt mit ihrem ersten Violinkonzert „Offertorium“, das sie für Gidon Kremer schrieb. Sie hat inzwischen ein Gesamtwerk geschaffen, das fast alle musikalischen Gattungen umfasst. So unterschiedlich ihre einzelnen Stücke sind, gilt für die Komponistin grundsätzlich:

Für mich ist die Musik in erster Linie ein Spiegel der Seele und des Geistes [...]. Sie führt mich tief in mein Inneres – und öffnet doch eine Pforte, die mich mit der Aussenwelt verbindet: mit der Menschheit als Ganzes, mit dem Kosmos. Und die Hörer sollen dieses Erlebnis im Konzert nachvollziehen: die universelle Erfahrung eines Einklangs jenseits der Grenzen von Nationen, Religionen und Sozialisation.<sup>806</sup>

Gubaidulina, die von den Veranstaltern als sich „ideal“ in das Glaubensthema einfügend präsentiert wird,<sup>807</sup> inszeniert sich hier als spirituelle und auf Ganzheitlichkeit ausgerichtete Musikschaffende. So sieht sie nicht nur eine Einheit zwischen allem, insbesondere dem „Inneren“

<sup>804</sup> Barenboim, in: Clauß 2007b.

<sup>805</sup> Gubaidulina, Sofia, in: Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Artikel > Sofia Gubaidulina*, Luzern 2013b, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/artikel/Sofia\\_Gubaidulina/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/artikel/Sofia_Gubaidulina/) (27.9.2013).

<sup>806</sup> Ebd.

<sup>807</sup> Vgl. ebd.

des Menschen, wie es im Spiritualitätsdiskurs so häufig betont wird, und einer „göttlichen Existenz“ bzw. dem „Kosmos“, was für sie Synonyme zu sein scheinen. Mit ihrer Musik strebt sie zudem die „universelle Erfahrung“ genau dieses „Einklangs“ an – und zwar sowohl in Bezug auf sich selbst, als auch auf ihre Rezipienten, die ebenfalls dieser umfassenden Einheit über alle sozialen und kulturellen Grenzen hinweg gewahr werden sollen.

Anhand all dieser Beispiele werden unterschiedliche Varianten der Konzeption von Musik als einer „Ganzheitlichkeit“ entsprechend bzw. diese bewirkend deutlich, und zwar auf die individuelle, vor allem aber auf die soziale und universal-kosmische Ebene bezogen. Dabei geht es neben ethischen Aspekten wie dem gegenseitigen „Zuhören“, einer Sensibilität füreinander wie auch für „die Welt“, insbesondere um eine „spirituelle“, „magische“, „metaphysische“ oder „göttliche“ Dimension von Musik, die wiederum mit einer spirituellen Konstante im Menschen korrespondiere. Diese holistische Sicht, in der Musik, Mensch und Kosmos als miteinander verbunden erscheinen, kann möglicherweise als Aktualisierung von seit der Antike immer wieder rezipierten und transformierten Vorstellungen einer umfassenden „Sphärenmusik“ betrachtet werden, wie sie auch in der Romantik im Sinne eines Verständnisses von Musik als Gegenwelt<sup>808</sup> oder in gegenwartsreligiösen Zusammenhängen rezipiert wurden.<sup>809</sup> Dabei klingt zusätzlich ein Verständnis von Musik als höchster, wertvollster und wirkmächtigster Kunst im Vergleich zu den anderen Künsten an, was sich als Aktualisierung einer insbesondere in der romantischen Musikästhetik zu Tage tretenden programmatischen Hierarchisierung interpretieren lässt. Damit einhergehend wird der empfindsam-romantische Unsagbarkeitstopos aufgegriffen: Gerade weil Musik das „Unsagbare“ ausdrücken könne, sei sie den anderen Künsten überlegen. Außerdem zeigt sich schließlich, dass religionswissenschaftliche Spiritualitätskonzepte wie Flanagans „ganzheitliche Spiritualität“ mit Perspektiven nicht-wissenschaftlicher Akteure korrespondieren, woran die diskursive Wechselwirkung zwischen wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Akteuren greifbar wird.

#### 6.1.4 Musik als Suche nach und Weg zum „inneren Selbst“

Im Zusammenhang mit „Ganzheitlichkeit“ deutete sich bei Gubaidulina bereits ein weiteres Element des Spiritualitätsdiskurses an: die Zuwendung zum Inneren, zum Selbst. Für die Komponistin ist Musik – immer als „spirituell“ qualifiziert – der Weg oder das Vehikel, zu ihrem

<sup>808</sup> Vgl. Eggebrecht 1991, 592ff.

<sup>809</sup> Eine emische Rekonstruktion der Rezeptionslinie, welche die pythagoräische „Sphärenharmonie“ mit Behrendts *Nada Brahma* zu verbinden sucht, findet sich z.B. bei Klinksiek, Andreas: „Der Klang der Welt. Die Rhythmen der Erde und des Menschen“, in: AKADEMIE DER HARMONIK (Hg.): *DER KLANG DER WELT › Ganzheitliches Bewusstsein*, Reichertshausen 12.10.2013, <http://www.harmonic21.net/programm/die-matrix-des-lebens/der-klang-der-welt/> (15.1.2014).

Inneren zu gelangen, bei gleichzeitiger „ganzheitlicher“ Verbindung mit der Menschheit und dem Kosmos.

Auf ähnliche Weise formuliert es der Tenor Villazón in einem Interview mit der Zeitschrift *Brigitte*, die ihn zu Weihnachten 2012 fragt: „Warum ist Klassik festtauglich?“. Villazón, der Weihnachten für eine „mystische“, nicht unbedingt „religiöse“, aber „spirituelle“ Zeit hält (siehe 6.1.1), in der man sich „besinne“, „in sich gehe“ und „sich mit nahestehenden Menschen, mit Gott oder der Natur verbinde[t]“, antwortet:

Ich glaube, dass klassische Musik nicht nur oberflächliche Emotionen auslöst, sie geht auch tiefer. Sie holt Gefühle aus unserem Inneren hervor, eigene Freuden, eigene Traurigkeiten, eigene Zweifel und so weiter. Und Weihnachten ist eben eine Zeit, in die Tiefe zu gehen. Dabei hilft Klassik, sie bringt uns auf eine andere Stufe. Klassische Musik ist so komplex wie der Mensch. Anders gesagt: Der Mensch selbst ist eher eine Symphonie als ein Popsong.<sup>810</sup>

In dieser weihnachtlich gerahmten Musikdeutung kommen mehrere Aspekte zusammen: Villazón bedient – insbesondere zu Weihnachten – das Image des gefühlsbetonten, ja leidenschaftlichen Tenors, das auch mit der Ästhetik der meisten Bilder korrespondiert, die von ihm in medialem Umlauf sind. Entsprechend werden Emotionen im Zusammenhang mit klassischer Musik und die Fähigkeit von Musik betont, „tief ins Innere“ zu gelangen und Gefühle zu mobilisieren. Diese Musikdeutung erhält nun im Kontext von Weihnachten eine religiöse bzw. spirituelle Qualität: Musik ver helfe dazu, die Tiefen der weihnachtlichen „Mystik“ und „Spiritualität“ erleben zu können. Damit kommt ein Aspekt des christlichen Diskurses hinzu, nämlich Advent bzw. Weihnachten als Zeit der Einkehr und Besinnung zu begehen. Villazón spricht allerdings mit populärkulturkritischen Untertönen lediglich klassischer Musik diese Fähigkeit zu – sie allein entspreche dem Menschen in seiner Komplexität, ein Popsong nicht. Als den Komponisten, der „wie kein anderer“ mit seiner Musik Gefühle erzeugen könne, nennt Villazón Verdi, und zwar mit folgender Begründung:

Verdi ist modern. Er ist authentisch, er hat sich nicht angepasst oder verstellt. Seine Musik geht tief in die Seele der Menschheit, in ein kollektives Unbewusstes. Deshalb versteht sie nicht jeder.<sup>811</sup>

Villazón kombiniert hier das Motiv, Musik führe einen tief ins Innere, mit der Rezeption von Carl Gustav Jungs Annahme eines kollektiven Unbewusstes<sup>812</sup> und mit dem sowohl im Spiritualitätsdiskurs als auch in der Künstlerinszenierung populären Authentizitätstopos (vgl. Borgstedt und Ruchatz in 2.2.3 und Knoblauch in 3.3.4). Verdis Musik vereint Villazón zufolge all dies in sich. Aufgrund ihrer Tiefe sei sie jedoch nicht für jedermann leicht zugänglich. Mit

<sup>810</sup> Villazón, Rolando, in: Ehrhardt, Doris, im Interview mit Rolando Villazón: „Der Mensch ist eher eine Symphonie als ein Popsong“. Der mexikanische Star-Tenor Rolando Villazón über gute Geschenke und Gedudel zur Weihnachtszeit“, *Brigitte* 25 (2012), 154-158, hier 156.

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Siehe Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* [Edition C.G. Jung: Gesammelte Werke 9/1], Ostfildern <sup>5</sup>1995.



dieser Begeisterung für Verdi positioniert sich Villazón abermals als gefühlsbezogener und für die Untiefen der (kollektiven) Seele sensibler Musiker, der gerade deshalb in der Lage sei, Verdi und dessen Musik zu verstehen.

Nicht nur Verdi, auch Beethoven oder Schubert gelten im medialen Klassikdiskurs als Komponisten, deren Musik einen nachhaltig im tiefsten Inneren berühren kann. So schwärmt Alexander Cammann in der *ZEIT*, während er Beethoven und Schubert mit Frédéric Chopin zu Ungunsten des Letzteren vergleicht (was zwar nicht im folgenden Zitat, aber im gesamten Artikel zum Ausdruck kommt):

Beethovens herrlich endlose letzte Sonaten [...] sind natürlich die weitaus anbetungswürdigere Klaviermusik. Und Schuberts große, in heftiger Verzweiflung flackernde, zugleich zart seufzende B-Dur-Sonate erschüttert unser Inneres fürs ganze Leben.<sup>813</sup>

Beethovens und Schuberts Klavierwerke sind aus Cammans Sicht im Vergleich zu denjenigen Chopins also die eigentlich „große“ Musik, weil sie „herrlich endlos“, „anbetungswürdig“ und innerlich „erschütternd“ seien. Hier verbindet sich die Perspektive auf Musik als Vehikel tiefen inneren Erlebens mit einer Aktualisierung des romantischen Beethoven-Bildes als *dem* genialen Komponisten, dessen Musik zeitlos sei und gar Anbetung auslöse (siehe 4.4.4).

Demgegenüber stellt Wolfram Goertz in einem anderen *ZEIT*-Artikel gerade Chopin als Komponisten dar, der einen im Tiefsten berühre, woran allerdings einer seiner Interpreten, der Pianist Rafał Blechacz, einen wesentlichen Anteil habe:

Jetzt klingt Musik auf einmal wieder pur, gänzlich authentisch, die Botschaft der Musik, die da erklingt, kommt aus ihrem Innersten, und manchem scheint es, dass Chopin selbst zum Publikum spricht – hell, lebhaft, fesselnd und doch melancholisch bis ins Mark.<sup>814</sup>

Goertz rühmt Blechacz' klares, transparentes Spiel, das sich nicht – wie das vieler anderer – in Gefühllichkeit verliere. Dies sagt er in Bezug auf das G-Dur-„Prélude“ von Chopin.<sup>815</sup> Blechacz' Interpretation ermögliche, dass Chopins Musik bzw. Chopin selbst sich unmittelbar mitteilt. Hoffmanns Anforderung an den Interpreten (insbesondere von Beethovens Instrumentalmusik) wird hier offenbar trefflich eingelöst (siehe 4.4.4). Chopins „Botschaft“ kann laut Goertz jedenfalls ganz „authentisch“ und rein unmittelbar aus ihrem Zentrum, dem „Innersten“, fließen, weil Blechacz so klar und unverstellt spiele. Authentizität, Klarheit, Transparenz, Reinheit werden hier also in einen direkten Zusammenhang mit dem „Innersten der Musik“ gebracht. Bei dieser Musikdeutung geht es auf den ersten Blick nicht um das subjektive Innere, zu dem Musik einen führen könne, sondern um das Zentrum der Musik selbst. Allerdings legt der Fortgang

<sup>813</sup> Cammann, Alexander, in: ders. et al.: „Mein Chopin. Schmachternde Liebe, Horror in fis-moll, vorweggenommene Zukunft – was man bei dem großen Polen alles hören kann“, *DIE ZEIT* 8 (2010), 52.

<sup>814</sup> Goertz, Wolfram: „Früh vollendet. Der Pianist Rafał Blechacz kann mehr als großartig Chopin spielen“, *DIE ZEIT* 12 (2012), 64.

<sup>815</sup> Vgl. ebd.

des Satzes die Annahme nahe, die „Sprache“ der Musik habe durchaus einen subjektiven „Sprecher“, in diesem Fall Chopin. Es könnte also auch dessen Innerstes sein, das zum Publikum spreche, so ließe sich Goertz' Darstellung interpretieren. Mittels ihrer Wirkung berühre die Musik schließlich „bis ins Mark“, also buchstäblich bis ins körperliche Innerste auch der Rezipienten.

An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs in die popularmusikalisch-gegenwartsreligiöse Szene erlaubt, um ein besonders prägnantes Beispiel für die musikalisch-spirituelle Suche nach dem Inneren, dem Selbst vorzustellen, das dieses Motiv, wie es auch im Klassikdiskurs erscheint, besonders plastisch werden lässt: In seinem Buch *The Music Lesson: A Spiritual Search for Growth Through Music* beschreibt der Bassist Victor L. Wooten die Suche nach einem erfüllten Musiker-Leben. In der entsprechenden *Amazon*-Produktbeschreibung heißt es dazu:

From Grammy-winning musical icon and legendary bassist Victor L. Wooten comes *The Music Lesson*, the story of a struggling young musician who wanted music to be his life, and who wanted his life to be great. Then, from nowhere it seemed, a teacher arrived. Part musical genius, part philosopher, part eccentric wise man, the teacher would guide the young musician on a spiritual journey, and teach him that the gifts we get from music mirror those from life, and every movement, phrase, and chord has its own meaning... All you have to do is find the song inside.<sup>816</sup>

Im Zentrum des Buches steht laut *Amazon*-Beschreibung die Suche nach dem Inneren und der Reise ins Innere, und zwar mithilfe von Musik. Dabei werden Musik und das Leben als Entsprechungen vorgestellt; in beiden habe jedes Detail seine Bedeutung. Ähnlich wie bei *Nada Brahma* wird Musik zu etwas Existentiellern, etwas Umfassendem aufgebaut; und das Leben zu etwas ebenso sinnhaft „Komponiertem“ wie Musik. Diese Sicht auf Musik bzw. das Leben ist nicht profan, sondern es geht um „spirituelles Wachstum“ (*spiritual growth*) mit dem Ziel, das „authentische“ innere Selbst zu finden, „das innere Lied“ (*the song inside*). Die spirituelle Suche bzw. das Finden wird einerseits durch Musik als Vehikel ermöglicht; andererseits ist sie das Ziel der Suche selbst, zumindest, wenn *the song inside* wörtlich genommen wird. Die Bewertungen zum Buch bei *Amazon* adressieren übrigens fast allesamt die Parallelisierung oder Identifizierung von Musik und Leben und empfehlen das Buch gerade deshalb. Eine Nutzerin sieht in dem Buch gar eine praktische Umsetzung dessen, was etwa Eckart Tolle in seinem Buch *The Power of Now* zum Ausdruck bringe; dies weist auf die Rezeption von *The Music Lesson* im gegenwartsreligiösen Milieu hin.<sup>817</sup>

Auf der Suche zu sein als das, worum es bei Musik neben der Erkenntnis „des Wahren“ und der Erfahrung von „mehr“ gehe, gibt auch der Geiger Daniel Hope in einem Interview mit

<sup>816</sup> Amazon Europe Core S.à r.l.: *Music Lesson: A Spiritual Search for Growth Through Music: Amazon.de: Victor L. Wooten: Fremdsprachige Bücher*, Luxemburg 1998-2014b, <http://www.amazon.de/The-Music-Lesson-Spiritual-Through/dp/0425220931> (18.7.2013).

<sup>817</sup> Vgl. ebd.

Roger Willemsen an. Sein Engagement für die Rettung jüdischer Musik entspringe immer „aus dem Innern der Musik, nicht aus der Beobachtung des Marktes“, so Hope. Das „wahre Innere der Musik“ hat Hope zufolge mit ökonomischen Interessen nichts zu tun. Darin sind sich Willemsen und Hope einig wie auch darin, dass es vielmehr um eine „Ethik der Musik“ gehen muss.<sup>818</sup> Wie bei Heelas, der einen „ethisch-humanistischen“ Ansatz in seiner Spiritualitätsforschung verfolgt und „Spiritualität“ dabei als grundsätzlich *non-consumerist* charakterisiert (siehe 3.3.9), gilt offenbar auch in Teilen des Musikdiskurses das „Reine“, „Authentische“, „Wahre“ und damit „Innere“ der Musik als inkompatibel mit materiellem Gewinnstreben. Diese Sicht hat auch romantisierende Implikationen (siehe 3.3.9).

Damit deutet sich an, dass auch „das Innere“ als Fluchtpunkt des Subjekts sowie die Rede vom Inneren oder Innersten der Musik als Aktualisierung eines Elementes von Spiritualitätsdiskurs und Romantik betrachtet werden kann. Manchmal werden im gegenwärtigen Musikdiskurs sogar explizit entsprechende Verbindungen hergestellt. So charakterisiert Volker Hagedorn in der *ZEIT* die Interpretation des Geigers Thomas Zehetmair von Niccolò Paganinis „Capricci“ als der Musikästhetik Hoffmanns nahe: Er blicke in einen „[...] Abgrund [...], in dem sich die Dämonen des Italieners mit denen der deutschen Romantik treffen, wo sich Schatten jagen und die Virtuosität mitunter nach innen bohrt, als gebe es nur dort einen Ausweg.“<sup>819</sup> Hier ist Hoffmann die Referenz für „Romantik“. Auch ein bekanntes Diktum von Novalis lautet ganz ähnlich: „Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“<sup>820</sup> Dieses Drängen nach innen, um letztlich zum „Ausweg“ oder zur „Ewigkeit“ zu gelangen, ist bei Hagedorn in Bezug auf Zehetmairs Paganini-Interpretation nun musikalisch konnotiert: Virtuosität wird als Mittel vorgestellt, um nach innen und so zu Transzendenz zu gelangen.

Insgesamt zeigen die betrachteten Beispiele, dass sich auch im Musikdiskurs die spirituelle und romantische Suche nach dem „inneren Selbst“ ausspricht: Musik ist entweder das Vehikel, um dorthin zu gelangen, oder das Ziel selbst. Das „Innere“ kann dabei auf das Subjekt oder die Musik bezogen sein. Zentral sind zudem Qualifizierungen von Musik und/ oder ihrer Performanz als „authentisch“, „wahr“, „klar“, „transparent“ und „rein“. Teilweise kommen ethische Konnotationen hinzu.

<sup>818</sup> Vgl. Willemsen, Roger: „Warum machen Sie das? Wider das Vergessen. Daniel Hope bewahrt jüdische Musik vor dem Vergessen. Roger Willemsen erklärte er, warum“, *ZEITmagazin* 24 (2009), 54.

<sup>819</sup> Hagedorn, Volker: „Dem Freak ganz unschuldig kommen. Julia Fischer entdeckt in Paganinis mörderischen ‚Capricci‘ Momente von Unschuld und Harmonie“, *DIE ZEIT* 41 (2010a), 56.

<sup>820</sup> Novalis: „Blütenstaub“ (mit vier Fragmenten von F. Schlegel), *Athenäum* 1/1 (1797/98), § 16.

## 6.2 Aktualisierungen romantisch-religiöser Musik- und Weltdeutung

Akteure der Klassikszene greifen, teilweise verwoben mit Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses, zudem zentrale Elemente romantischer Musikästhetik auf, wenn sie sich öffentlich unter Verwendung einer religiösen Terminologie über Musik äußern. Dabei werden in Bezug auf Musik insbesondere folgende Motive thematisiert: der Genietopos (6.2.1); „Magie“ und „Verzauberung“ hinsichtlich Musikern und der Wirkung von Musik (6.2.2); die Rede von „Mystischem“, „Geheimnisvollem“ oder „Wunderbarem“ (6.2.3); Beschreibungen von musikalischen Entgrenzungserfahrungen wie Rausch, „Flow“ oder Trance (6.2.4); musikalische Gegenwelt-Szenarien (6.2.5); und die Begeisterung für Gregorianik bzw. das Mittelalter (6.2.6).

### 6.2.1 Alte und neue musikalische „Genies“

Wie in Kapitel 4 erwähnt, war der Genietopos zwar bereits vor 1800 im Umlauf, erlangte jedoch insbesondere im romantischen Kunst- und Musikdiskurs besondere Beliebtheit. Dem von Hof und Kirche emanzipierten Tonkünstler wurde zugesprochen, aus Intuition, Inspiration, Kreativität und/ oder höheren Sphären heraus Musik zu empfangen und zu komponieren. Das „Originalgenie“, das aus sich und damit aus musikalischen Gegenwelten schöpft, ist ein omnipräsenter Topos in (früh-)romantischen musikästhetischen Schriften. Auch im heutigen Musikdiskurs ist der Genietopos populär.

So spricht der Musikkritiker Kaiser, der während seines jahrzehntelangen musikjournalistischen Wirkens einer derjenigen war, die den Ton im Diskurs über klassische Musik angaben, in seinem bereits erwähnten Büchlein *Sprechen wir über Musik* in Bezug auf Schumann von „Genie“ und „Wahnsinn“,<sup>821</sup> rühmt Mozarts „Jeunehomme“-Klavierkonzert als „geniale[s ...] Meisterwerk“,<sup>822</sup> nennt ferner Schubert<sup>823</sup> und Haydn<sup>824</sup> „genial“, aber stellt auch eine „Genialität“ des Dirigenten von Karajan fest.<sup>825</sup> Warum er z.B. Mozarts Konzert als „genial“ charakterisiert, führt er folgendermaßen aus: „Das Besondere an diesem genialen, jugendlich-frisch komponierten Meisterwerk ist der riesige seelische Ambitus zwischen entfesseltem, spirituellem Schwung und tief-schmerzlicher Dramatik.“<sup>826</sup> Als „reine Bekenntnismusik des jungen Mozart“, da „ein einziges melancholisches Wunder“, bezeichnet Kaiser konkret den zweiten Satz, ein Andantino in c-Moll, während er sinniert: „Aber was mag aus solchen Tönen sprechen? Ein tief bewegter Mensch? Oder erklingt da die Gestimmtheit eines Weltschmerzes, der alles

<sup>821</sup> Vgl. Kaiser 2012, 38.

<sup>822</sup> Ebd., 23.

<sup>823</sup> Vgl. ebd., 29, 120.

<sup>824</sup> Vgl. ebd., 117.

<sup>825</sup> Vgl. ebd., 75f.

<sup>826</sup> Ebd., 23.

Menschliche und Irdische gleichsam hinter sich lässt?<sup>827</sup> Kaiser verweist in diesem Zusammenhang auf einen bestimmten Doppelschlag, der den ganzen Satz durchziehe und gegen Ende „immer heftiger und dramatischer“<sup>828</sup> werde. Die Genialität, das Meisterhafte scheint für Kaiser also insbesondere in der intensiven Emotionalität der Musik zu liegen mit ihrem „spirituellem Schwung“ als heiterem Pol des seelischen Gestimmtheitsspektrums und mit Schmerz, der sich in einen transzendierenden „Weltschmerz“ wandeln könne, als dem entgegengesetzten Pol. Die Gefühle können in dieser Sicht also an beiden Enden des Spektrums ins Übersinnliche, Übermenschliche kippen, ganz so, wie es das romantische Geniekonzept vorsieht (bzw. wie es rezipiert wurde): Der Komponist hat Zugang zu transzendenten Sphären und vermittelt diese durch seine Musik. Auch generell lässt sich Kaisers Betonung des subjektiven Gefühlslebens als Ausgangspunkt ästhetischer und religiöser Erfahrung als Aktualisierung romantischer Religionstheorie und Musikästhetik deuten, wie sie sich bei Schleiermacher oder Wackenroder („Die Musik aber halte ich für die wunderbarste dieser Erfindungen, weil sie die menschlichen Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert [...]“) abzeichnen (siehe 4.4.3).

Wackenroders Zitat geht weiter mit der Charakterisierung von Musik als „Sprache der Engel“. Dieses Motiv von Musik als Tonsprache, die einem die Gefühlslage des Komponisten und sogar Transzendenz-Momente vermitteln könne, taucht so ähnlich auch bei Kaiser auf, wenn er fragt, „was aus solchen Tönen“ spreche. Damit sind bereits mehrere Aspekte, die mit dem Genietopos zusammenhängen, auch im gegenwärtigen Musikdiskurs aktualisiert: Das Genie schafft, inspiriert von der eigenen Subjektivität und gleichzeitig von etwas Überweltlichem, eine Musik, die von dieser Gegenwelt wiederum zu den Rezipienten „sprechen“ kann. So weit, so romantisch. Wie gesagt, bleibt bei Kaiser das Attribut „Genie“ jedoch nicht auf Komponisten beschränkt, sondern wird auch auf Interpreten ausgeweitet, in diesem Beispiel konkret auf Karajan. Hoffmann hingegen sah den Interpreten lediglich als eine Art verlängerten Arm des genialen Komponisten (siehe 4.4.4).

Mit dieser Karajan-Bewunderung ist Kaiser nicht allein. Der Pianist Evgeny Kissin etwa, selbst ehemals als „Wunderkind“ bezeichnet, schreibt Karajan eine besondere Wirkung auf ihn zu: „Seine Anwesenheit inspirierte mich und öffnete ein verborgenes Potential in mir.“<sup>829</sup> Karajan habe sehr langsame Tempi gewählt, was seinem Alter geschuldet gewesen sei. (Dies ist eine interessante Deutung, gilt Karajans Ästhetik doch als Paradebeispiel für die zu seiner Zeit

---

<sup>827</sup> Ebd., 24.

<sup>828</sup> Ebd.

<sup>829</sup> Kissin, Evgeny, in: Spinola, Julia, im Interview mit Evgeny Kissin: „Kann Musik das Leben ersetzen, Herr Kissin?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 134 (2009), Z 6.

noch geltende 19. Jahrhundert-Ästhetik, die mit „monumental“ und „langsam“ umrissen werden könnte.<sup>830</sup>) Diese Ästhetik habe ihn, Kissin, aber dennoch überzeugt, weil sie „mit der Kraft einer großen Künstlerpersönlichkeit gefüllt“ gewesen sei. „Er war ein Genie.“<sup>831</sup> Zu dieser Genieästhetik passt Kissins Beschreibung der Art und Weise, wie er sich ein Stück erarbeitet: Auf Julia Spinolas Frage, wie er an ein neues Stück herangehe, ob er analysiere, sich die Skizzen anschau, antwortet er: „Die Skizzen? Nein. Analysieren? Was meinen Sie? Ich kenne das Repertoire der Meisterwerke für Klavier. Also setze ich mich einfach hin und beginne zu arbeiten. Dann sagt mir die Musik schon selber, was zu tun ist.“<sup>832</sup> Kissin lässt sich für seine Interpretation also sowohl von Genies wie Karajan als auch von der Musik „selbst“ inspirieren. Diese Darstellung eines intuitiven Erschließens von Musik, die seine Interpretation als alleinige Autorität bestimme, ohne dass das Analytische eine Rolle spiele, dethematisiert die handwerkliche Dimension von Musikeignung und -interpretation (wohingegen Hoffmann auch Beethovens kompositorische „Besonnenheit“, also handwerklich-rationale Kunstfertigkeit gelobt hatte, siehe 4.4.4). Kissin stilisiert Musik außerdem zu einer eigenen Wesenheit, die zu ihm „spreche“. Mit dieser Art von Selbstinszenierung aktualisiert Kissin wesentliche Aspekte der romantischen Musikästhetik: den Genietopos (wenn auch auf den Dirigenten Karajan, nicht auf einen Komponisten angewendet), ein ontologisches Konzept von Musik und eine Interpretationsästhetik, die an Hoffmanns Spielanleitung für Interpreten denken lässt: Der Interpret müsse das Genie des Komponisten bzw. der Musik in sich wirken lassen und zu Gehör bringen (siehe 4.4.4). Auch Wackenroders „elendes Gewebe von Zahlenproportionen“ (siehe 4.4.3) klingt in Kissins Abneigung gegen die Werkanalyse an. Kissin präsentiert sich kohärent mit seinen Romantik-Aktualisierungen auch im gesamten Interview als weltfremder und nostalgischer Künstler.

Nicht nur Dirigenten wie Karajan, auch Instrumentalisten können als „genial“ inszeniert werden, so etwa die Violinistin Mutter, die auf einem Titelblatt von *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn*, als „Genie an der Geige“<sup>833</sup> tituiert wird. Die Interviewerin Kristina von Klot charakterisiert Mutter weiterhin als „Unerreichbare“ und „Wunder“ und fragt sie nach dem „Geheimnis ihrer Kunst“.<sup>834</sup> Mit diesen wenigen Chiffren ist bereits ein semantisches Feld geschaffen, das ebenfalls als Aktualisierung des romantisch-musikästhetischen Genietopos verstanden werden kann: Das Genie ist unerreichbar, übermenschlich und umgeben von einer Aura

<sup>830</sup> Vgl. z.B. o.A. (dpa): „Herbert von Karajan: Multimedia-Pionier und Klanggenie“, *ZEIT ONLINE* 15.7.2014, <http://www.zeit.de/news/2014-07/15/musik-herbert-von-karajanmultimedia-pionier-und-klanggenie-15122202> (13.11.2014).

<sup>831</sup> Kissin, in: Spinola 2009.

<sup>832</sup> Ebd.

<sup>833</sup> O.A.: „Anne-Sophie Mutter. Genie an der Geige“, *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 6 (2010), Titelblatt.

<sup>834</sup> Vgl. von Klot 2010, 6-8.

des Wunderbaren, Geheimnisvollen und Rätselhaften. Der Unterschied zu den Quellen romantischer Musikästhetik, wie sie in Kapitel 4 vorgestellt wurden, liegt darin, dass hier nicht von einem Komponisten, sondern von einer Interpretin die Rede ist. Dagegen scheint der Genietopos sowohl bei Hoffmann als auch heutzutage, etwa in Kaisers BÜCHLEIN, stets auf männliche Komponisten bezogen zu sein. Die Qualifizierung gegenwärtiger Interpretinnen und Interpreten als „Genies“ ist im Diskurs dabei nicht nur auf Stars wie Mutter beschränkt. So nennt Eleonore Büning in einem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* auch die jungen, teilweise noch unbekannteren Musiker, die bei Martha Argerichs Musikfestival in Lugano im Jahr 2009 auftraten, „junge Genies“.<sup>835</sup>

Ferner ist der gegenwärtig verwendete Genietopos nicht auf Komponisten von Instrumentalmusik beschränkt: Dem 2012 verstorbenen Sänger Dietrich Fischer-Dieskau schreibt etwa Hagedorn in der *ZEIT* zu, mit seinem Erschließen neuer Repertoires den Liederdichter Hugo Wolf als „Genie“ etabliert zu haben.<sup>836</sup> Interessant ist hier, dass einem Interpreten zugeschrieben wird, einen Komponisten zum „Genie“ machen zu können. Diese Aktualisierung weicht ab von Genie-Konzeptionen, wie sie etwa bei Hoffmann anzutreffen sind, in denen das Genie sich von allein bzw. von höheren Mächten inspiriert etabliert und die Musikgeschichte überstrahlt.

Der gegenwärtig aktualisierte Genietopos wird nicht nur auf die „großen Komponisten“ des 19. Jahrhunderts oder vorher angewendet, sondern auch auf diejenigen des 20. und 21. Jahrhunderts. So bezeichnet etwa der Dirigent Michael Gielen Schönberg als „Supergenie“.<sup>837</sup> Auch Rihm wird in einem *ZEIT*-Artikel von Hagedorn entsprechend charakterisiert. Konkret geht es um die Uraufführung seines Werks „Vers une symphonie fleuve“ im Jahr 2012, das durch den Schriftsteller Hubert Fichte und seinen *roman fleuve* angeregt worden sei. Hier gesellt sich die romantische Fließmetaphorik<sup>838</sup> zum Genietopos:

Zwei zerbrechliche, tastende Linien der Geigen und Bratschen, ein bisschen wie später Schostakowitsch, führen hinein in einen Fluss, der längst fließt, der auch schon floss, ehe Rihm für diese Arbeit hineinstieg. [...] Er ist einfach zu Hause in aller Musik und sieht sich selbst in ihrem Fließen.<sup>839</sup>

<sup>835</sup> Büning, Eleonore: „Die Freundschaft am Band. Die Pianistin Martha Argerich ist eine Löwin an den Tasten, aber in der Öffentlichkeit ein scheues Reh; heute geht ihr ‚Progetto Martha Argerich‘ in Lugano zu Ende – und auch im achten Jahr ist das Festival ein Familientreffen der Hochbegabten“, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 26 (2009), 21.

<sup>836</sup> Vgl. Hagedorn, Volker: „Unerreichbares Glück. Zum Tod des großen Sängers Dietrich Fischer-Dieskau“, *DIE ZEIT* 22 (2012a), 56.

<sup>837</sup> Gielen, Michael, in: Hagedorn, Volker, im Interview mit Michael Gielen: „Der Unbeugsame. Musik muss sich gegen die Dummheit der Welt richten, sagt Michael Gielen. Ein Gespräch mit dem 82-jährigen Dirigenten über die Kämpfe, die er in seiner langen Karriere geführt hat, und die konservativen Tendenzen im Musikbetrieb der Gegenwart“, *DIE ZEIT* 18 (2010b), 51.

<sup>838</sup> Vgl. Tripold 2012, 189.

<sup>839</sup> Hagedorn, Volker: „Taumelnd durch Dschungel und Feuer. Der Komponist Wolfgang Rihm schenkt der Welt zu seinem 60. Geburtstag zwei Uraufführungen“, *DIE ZEIT* 13 (2012b), 58.

Nach einer Zeit der Reduktion sei bei Rihm wieder der Wunsch „nach Fluss, Fließen, Strom, Strömung“ (Rihm) entstanden. Hagedorn kommentiert, nun bewege sich wieder etwas, jedoch:

Rihms Genie erweist sich nicht nur in der Erneuerungskraft, die seine jüngste *Fleuve*-Version so mitreißend macht, sondern auch darin, dass er im selben Zeitraum ein völlig anderes Werk komponiert hat, nicht entgrenzt und exzessiv, sondern sehr kontrolliert, transparent, bescheiden fast gegenüber den Worten, denen es folgt.<sup>840</sup>

Gemeint ist „*Samothrake*“, eine Dichtung von Max Beckmann, das Rihm für die Sopranistin Anna Prohaska und das *Gewandhausorchester Leipzig* schrieb, also ein Vokalstück. Hagedorn füllt die Chiffre „Genie“ hier auf Rihm hin ganz ähnlich, wie Hoffmann es in Bezug auf Beethoven tat: Sowohl die Phantasie, Kreativität, Inspiration als auch die Besonnenheit erst machten dessen Genie aus, so Hoffmann in seiner berühmten Rezension von Beethovens 5. Sinfonie.<sup>841</sup> In Bezug auf Rihm werden „Entgrenzung und Exzess“ und gleichzeitig „Kontrolle, Transparenz und Bescheidenheit“ gewürdigt. Dabei ist mit „Entgrenzung“ ein wesentliches Moment romantischer Ästhetik genannt, wie es noch zur Sprache kommen wird. An diesem Beispiel zeigt sich eine nur leicht transformierte Figur romantischer, insbesondere Hoffmann'scher Genieästhetik in der Übertragung auf heutige gegenwärtige Komponisten mitsamt dem expliziten Aufgreifen von Schlüsselworten wie „Fließen“, „Entgrenzung“ und „Genie“.

Eine negativ konnotierte Anwendung findet der Genietopos in einem Artikel über den Komponisten Schnebel von Gerhard R. Koch in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Dort vergleicht Koch Schnebel mit Karlheinz Stockhausen zu Gunsten des Ersteren, weil diesem nicht wie Letzterem an einem „festgefügte[n] Meisterwerk des charismatischen Originalgenies – zumindest dessen Allüre“ gelegen sei. Vielmehr sei Schnebel mit seiner „pneumatischen“ Vokalmusik wie auch die Moderne allgemein „unterwegs zur Spiritualität“.<sup>842</sup> Hier wird also eine als unangemessen oder unangenehm charakterisierte romantische Genie-Attitüde Stockhausens als Gegensatz zur (musikalischen) Spiritualität Schnebels bzw. einer Neuen Musik aufgebaut, die mit ihrer Zeit in Einklang sei.

Auf die Frage nach der Aktualisierung des Genietopos im gegenwärtigen Musikdiskurs ist jedoch vor allem eine Figur zu nennen: Bach. Der Komponist samt seinem Werk wurde im 19. Jahrhundert insbesondere durch die Wiederaufführung seiner „*Matthäuspassion*“ durch Felix Mendelssohn-Bartholdy im Jahr 1829 „wiederentdeckt“<sup>843</sup> und seitdem zur überragenden,

<sup>840</sup> Ebd.

<sup>841</sup> Vgl. Hoffmann 1814, in: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE 2006.

<sup>842</sup> Koch, Gerhard R.: „Pneumatisches Komponieren. Was man musikalisch mit der Stimme machen kann: Die Moderne unterwegs zur Spiritualität“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 56 (2010), 32.

<sup>843</sup> Vgl. z.B. Walter, M. 2010, 74.



universalen Komponisten-Gestalt aufgebaut<sup>844</sup> – sowohl in zahlreichen diskursiven Reperkus-sionen als auch in der Musik- und Editionspraxis, in Werkerschließung und -analyse sowie in der allgemeinen historischen Forschung zu seiner Person, seinem Werk und der damaligen Auf-führungspraxis.

Bach und seine Musik bilden auch im 21. Jahrhundert eine große Fläche für ein breites Spektrum musikalisch-religiöser und genieästhetischer Projektionen.<sup>845</sup> So bezeichnet z.B. der Dirigent Ton Koopman Bach als „genialen Musiker“,<sup>846</sup> nannte Max Reger Bach „Anfang und Ende aller Musik“<sup>847</sup> oder verlautbarte bereits Beethoven: „Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen wegen seines unendlichen, unerschöpflichen Reichtums an Tonkombinationen und Harmonien. Bach ist der Urvater der Harmonie.“<sup>848</sup> Die Geigerin Fischer postulierte einst, Bach sei wie die Bibel für Musiker, in der man etwas Ewiges finden könne, das für alle Zeiten gelte.<sup>849</sup> Und der Popmusiker Sting schrieb Bachs Musik zu, „einfach zeitlos“<sup>850</sup> zu sein.

Bereits 1802 rühmte der erste Bach-Biograph, Johann Nikolaus Forkel, Bachs „wahren Kunstgeist“ und sein „Genie“, das ihn zum „Großen und Erhabenen als dem höchsten Ziel der Kunst“ geführt habe. Seine Musik sei nicht nur schön oder angenehm, sondern besitze eine Tiefe, die sich auch dem musikalischen Laien erschließe. Seine Kunstwerke seien allesamt „wahre Ideale und unvergängliche Muster der Kunst“ und würden „ewig bleiben“ (wie auch die Geigerin Fischer es später formulierte). Bach sei der „größte musikalische Dichter und größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat und den es wahrscheinlich je geben wird“. Forkel betont, Bach sei ein Deutscher gewesen und schließt sein Buch mit der Auffor-derung: „Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber, sei auch seiner wert!“<sup>851</sup> Mit diesen Attribuierungen gibt sich Forkel als Kind seiner Zeit zu erkennen, indem er die Genieästhetik, das „Große“, „Erhabene“, „Tiefe“ von Bachs Musik und ihre ewige Gültigkeit mit nationalis-tischen Tönen kombiniert, wie sie auch bei Novalis und anderen Romantikern anklangen. Die

<sup>844</sup> Vgl. z.B. Schmidt, Christian M.: „Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren.“ Die musikalische Wissenschaft des Johann Sebastian Bach“, in: de la Motte-Haber 1995, 61-88.

<sup>845</sup> Eine Vielzahl von Aussagen über Bach seitens bekannter Persönlichkeiten seit dem 19. Jahrhundert finden sich z.B. bei Rimle, Christoph: *jsba.ch – Das Johann Sebastian Bach Portal – Zitate*, Niederuzwil 2014, <http://www.jsba.ch/zitate.html> (27.9.2014).

<sup>846</sup> Koopman, Ton: „Auch Bach hatte manchmal Pech“, in: Walter, M. 2010, 17.

<sup>847</sup> Zit. nach Rimle 2014.

<sup>848</sup> Zit. nach ebd.

<sup>849</sup> Vgl. Fischer, Julia, in: Decca Music Group: *Julia Fischer. Bach Concertos. Academy of St Martin in the Fields*, London 2008, Video (3'16), verfügbar unter: YouTube, LLC: *Julia Fischer – Bach Concertos – YouTube*, San Bruno 2.12.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=HBjHi4zcl68> (31.12.2014).

<sup>850</sup> Zit. nach Rimle 2014.

<sup>851</sup> Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Kassel 1999 (= Wiederabdruck der Erstausgabe Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst, erschienen bei: Hoffmeister und Kühnel [Bureau de Musique], Leipzig 1802), 68f.

nachfolgenden Bach-Biographien festigten das von Forkel entworfene Bach-Bild und entwickelten es weiter, so etwa Philipp Spittas *Johann Sebastian Bach* in zwei Bänden, 1873 bei *Breitkopf & Härtel* erschienen, oder Albert Schweitzers *Johann Sebastian Bach*, ebenfalls bei *Breitkopf & Härtel* im Jahr 1908 veröffentlicht. In einer Rede ein Jahr später (1909) anlässlich des *1. Westfälischen Bachfests* postulierte Schweitzer: „Bachs Musik ist eine andere Welt.“<sup>852</sup> Gefühle würden dort verklärt auftreten: „Wir schauen bei ihm das Leben, als wandelten wir auf einer Höhe, von milder Sonne umflossen, und sähen es durch blauen Nebel hindurch zu unsern Füßen ausgebreitet.“<sup>853</sup> Bach spende Frieden in seiner Musik; „[...] er redet zu uns als einer, der nicht im Leben, sondern über dem Leben steht. Darum ist seine Kunst als solche religiös.“<sup>854</sup> Die „profanen“ Werke, die er durchaus auch geschrieben habe, seien Auftragsarbeiten gewesen. „Aber da, wo die Kunst für ihn wirklich anfängt, wo er den Menschen geistig etwas bieten will, ist es auch gleich nicht der ‚reine Künstler‘, sondern die religiöse Persönlichkeit, der Mystiker, der das Wort ergreift.“<sup>855</sup> Auch in der „Grundstimmung“ des „Wohltemperierten Klaviers“ liege „religiöse Musik“ vor; „[...] keiner kann sie anhören, ohne daß es stille in ihm wird.“<sup>856</sup> Ebenso offenbare sich in den Rhythmen anderer „profaner“ Werke „[...] eine herrlich abgeklärte Welt; die gewählten Tanzformen sind zuletzt nur noch Gleichnisse für eine wunderbar harmonische Bewegung, die Bach geschaut hat und die ihm den Frieden und die Ruhe versinnbildlichen hilft. So liegt etwas wie eine Erlösung von der Welt und dem Leben in seiner Musik.“<sup>857</sup> Bach sei einer der „größten Mystiker“, der die Menschen mit seiner Musik in die „Stille“ führe; er helfe an ihrer „Erlösung“ mit.<sup>858</sup> Schweitzers Bach-Bild atmet sowohl dessen romantische als auch protestantische Ästhetik und Haltung. Bach wird hier nicht nur zum Künstlergenie, das ja bereits übermenschliche Anklänge hat, sondern zum religiösen Mystiker verklärt, der sogar eine soteriologische Wirkung auf die Menschheit habe. Bach erscheint bei Schweitzer gewissermaßen als eine Art Messias. – In jüngerer Zeit äußerten sich ferner etwa der Musikwissenschaftler Eggebrecht über das *Geheimnis Bach*<sup>859</sup> oder brachte der niederländische Schriftsteller Maarten ‘t Hart mit *Bach und ich*<sup>860</sup> einem breiten Publikum seine Bach-Verehrung und -Rezeption nahe.

Die Liste der Musiker, Komponisten, Schriftsteller, Dichter, Künstler, Philosophen, Theologen, Naturwissenschaftler und anderen Personen aus verschiedenen gesellschaftlichen und

<sup>852</sup> Schweitzer, Albert: „Ohnmächtige Worte verstummen“, in: Walter, M. 2010, 91f.

<sup>853</sup> Ebd.

<sup>854</sup> Ebd.

<sup>855</sup> Ebd.

<sup>856</sup> Ebd.

<sup>857</sup> Ebd.

<sup>858</sup> Vgl. ebd.

<sup>859</sup> Eggebrecht, Hans Heinrich: *Geheimnis Bach*, Wilhelmshaven 2001.

<sup>860</sup> ‘t Hart, Maarten: *Bach und ich*, Zürich/ Hamburg 2000.

kulturellen Bereichen, die Bach als herausragenden Komponisten betrachten und dabei häufig zu einer religiösen Ästhetisierung greifen, z.B. im Sinne der romantischen Genie-Ästhetik, ist schier endlos. Bach wurde dabei nicht nur zur Überfigur stilisiert, sondern auch für alle möglichen Interessen in Anspruch genommen.<sup>861</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Genie-Topos im gegenwärtigen Musikdiskurs überwiegend so ähnlich aktualisiert wird, wie er in den in Kapitel 4 präsentierten Quellen romantischer Ästhetik verwendet wurde. Allerdings zeichnen sich einige Erweiterungen des Geniekonzepts ab: Nicht nur Komponisten, sondern auch Interpreten und Interpretinnen werden als „Genies“ bezeichnet. Bei Hoffmann war der Interpret dagegen lediglich derjenige, der die Musik des Komponisten-Genies ausführte und sich somit ganz hinter diesen zurückzustellen hatte (siehe 4.4.4). Ferner taucht der Genietopos in der heutigen Verwendung unter Umständen negativ konnotiert auf, wenngleich dies selten der Fall zu sein scheint. Konkret wird „Genie“ im vorgestellten Beispiel in Bezug auf Neue Musik als Gegenfolie zu Spiritualität aufgebaut. Hier werden Romantik und Spiritualität offensichtlich nicht als konvergent betrachtet, wie es in der religiösen Musikdeutung der gegenwärtigen Klassikszene ansonsten fast immer der Fall ist. In besonderer Weise wird der Komponist Bach als „Genie“ verehrt.

### 6.2.2 Musikalische „Magie“ und „Verzauberung“

„Magie“ *sells*, wie der Religionswissenschaftler B. Otto in der Einleitung zu seiner Untersuchung des Magiediskurses feststellt; sie werde im „globalisierten, multimedialen Öffentlichkeitsdiskurs“ geradezu „gefeiert“.<sup>862</sup> Dabei sei „Magie“ heutzutage überwiegend positiv konnotiert – im Gegensatz zu früheren Zeiten, als damit etwa noch vor hundert Jahren „abergläubische, wirkungslose, ja, lächerliche Praktiken und Glaubensvorstellungen“ der Landbevölkerung oder der „Primitiven“ bezeichnet oder, noch etwas früher, Personen als „Hexen“ oder „Hexer“ verleumdet wurden, was für diese lebensgefährlich sein konnte. „Magie“ fungierte in all diesen Konstruktionen vorwiegend als Gegenkategorie zu „Religion“.<sup>863</sup>

Auch im gegenwärtigen öffentlich-medialen Musikdiskurs taucht „Magie“ immer wieder als Motiv auf: Musik und Musikern wird dabei häufig zugeschrieben, „Magie“ zu besitzen oder zu bewirken. So spricht etwa der bereits erwähnte Musikkritiker Kaiser von der „Magie und Tiefgründigkeit“<sup>864</sup> Brahms'scher Musik. In Verbindung mit „Magie“ und teilweise synonym

<sup>861</sup> Nach Bach wurden beispielsweise neun Planetoiden benannt. Vgl. Börngen, F.: „Johann Sebastian Bach astronomisch geehrt – Eisenach am Himmel genannt“, *StadtZeit. Stadtjournal mit Informationen aus dem Wartburgkreis* 3 (2000), 21-22.

<sup>862</sup> Otto, B. 2011, 3.

<sup>863</sup> Vgl. ebd., 5; Otto, Bernd-Christian/ Stausberg, Michael: „General Introduction“, in: dies. (Hg.): *Defining Magic. A Reader* [Critical Categories in the Study of Religion 11], Sheffield/ Bristol 2013, 1-13.

<sup>864</sup> Kaiser 2012, 161.

dazu wird in Bezug auf Musik des Öfteren auch „Zauber“ und „Verzauberung“ verwendet, was hier als Aktualisierung eines positiv konnotierten Aspekts romantischer (Musik-)Ästhetik verstanden wird. Vom „Zauber“ der Musik und von „Verzauberung“ durch sie wie auch von „magischen Erscheinungen“, „magischer Gewalt“ der Musik oder einem „magischen Präparat“ wird in den romantischen Quellen explizit gesprochen. „Magie“ wird hier also affirmativ verwendet, um Musik religiös zu überhöhen. In den gegenwärtigen Quellen wird „Magie“ überwiegend in einem solchen positiven Sinne aktualisiert, wobei es um eine Wirkung von Musik geht, die mit einem Geschehe, ohne dass sie zu beeinflussen sei. In Ausnahmen wird „Magie“ auch im Sinne von „Zauberei“ auf Musik angewendet, also einer bewussten Beeinflussungstechnik. Angesichts der fast ausschließlich positiven ersteren Konnotationsweise im Musikdiskurs bietet es sich jedoch an, die Analyse der diskursiven Aktualisierung von „Magie“ zusammen mit derjenigen von „Zauber“ und „Verzauberung“ abzuhandeln. An diesem Aspekt des musikalisch-religiösen Diskurses partizipieren auch wissenschaftliche Akteure wie der bereits in Kapitel 2.1.2 erwähnte amerikanische Theologe Sullivan, übrigens ein Kommilitone von Eliade, der sein Buch über *Music in the world's religions* mit *Enchanting powers* überschrieb.<sup>865</sup>

Im Gegensatz zu Sullivan, der mit *enchanting* lediglich auf die „verzaubernden Kräfte“ von Musik abhebt, wird hier, wie in Kapitel 4 mit dem Stichwort *enchanting music* bzw. „Verzauberung *durch* und *von* Musik“ angedeutet, von einem zweiseitigen Verzauberungsprozess auf Akteursebene ausgegangen, erst Recht im Rahmen medialer Künstlerinszenierung: Während Musik als „zauberhaft“, „verzaubernd“ oder „magisch“ wirkend beschrieben wird, erfolgt gleichzeitig ihre programmatische und potentiell sinnstiftende Konstruktion zu etwas „Magisch-Zauberhaftem“. Für den gegenwärtigen Musikdiskurs im Rahmen von Künstlerinszenierung ist umso mehr von einer Programmatik auszugehen, die mit religiöser Musikdeutung verbunden ist. Am Magie- und Verzauberungsdiskurs lässt sich dieser doppelte, programmatische Mechanismus besonders deutlich zeigen.

Im medial-literarischen Genre des Feuilletons scheint die Rede von „Zauber“ und „Magie“ besonders populär zu sein. So bescheinigt Rohde der Sopranistin Fiorenza Cedolin in Verdis Requiem „wundersame ätherische Stimmzaubermomente“<sup>866</sup> und heißt es in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über Harnoncourt, er habe „den klanglichen Zauber alter Instrumente“ beschworen und aus dem „alten Begriff ‚Klangrede‘“ eine „magische (und modische) Formel“

---

<sup>865</sup> Vgl. Sullivan 1997.

<sup>866</sup> Rohde, Gerhard: „Requiem auf einen Klangkörper. Riccardo Chailly gastiert mit seinem Orchestra Sinfonica di Milano zum letzten Mal in der Frankfurter Alten Oper“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 118 (2005b), 44.

gemacht.<sup>867</sup> Den Dirigenten auf diese Weise zu charakterisieren, mutet dabei widersprüchlich an zu dem üblichen Bild von Harnoncourt als einem der ersten Musiker, die es ablehnten, alte Musik im Sinne einer aus dem 19. Jahrhundert stammenden Ästhetik „romantisch“ zu interpretieren. Stattdessen strebte Harnoncourt einen historischen „Originalklang“ an und bemühte sich um eine „historische Aufführungspraxis“.<sup>868</sup> Umso deutlicher wird gerade an diesem Beispiel die gegenwärtige Popularität des Magie- und Zauberdiskurses in Bezug auf Musik und das Interesse daran, diesen Diskurs zu reproduzieren. Diese Popularität benennt die Musikpublizistin Büning ganz explizit, während sie sich gleichzeitig damit identifiziert:

Argerich [...] weiß, wie man Musik geschehen lässt. Nicht spielen, nicht aufführen, nicht darbieten, interpretieren oder sonst was. Einfach hörbar machen, was sowieso schon vorhanden ist. Eine Komposition ist ja immer längst da, in Noten und Gedanken, sie liegt in idealer Form quasi in der Luft. Nur hören wir das nicht. In Musikkritiken steht, wenn so ein Materialisierungsprozess ausnahmsweise einmal rundherum und ohne Verluste gelungen ist, etwas von „fabelhaft“ oder „zauberisch“ oder „magisch“ zu lesen, denn der Vorgang hat gewisse Ähnlichkeiten damit, dass der Zauberer im Zirkus das Kaninchen aus dem Hut zieht [...].<sup>869</sup>

Argerich, von Büning auch als „auratisch“ bezeichnet, „ziehe“ Musik „aus der Luft“.<sup>870</sup> Büning verwendet mit ihrer Kaninchenmetapher eher die Konnotation von „(Bühnen-)Zauberei“. Gleichzeitig deutet ihre Vorstellung von Musik als eines überzeitlichen, idealen Werkes, das nur „materialisiert“ zu werden brauche, auf die romantisierende Annahme eines „Zaubers“ der Musik und von Musik als einer ätherischen, gegenweltlichen Angelegenheit hin.

Der Verzauberungsdiskurs in Bezug auf Musik sowie die Mechanismen seiner medialen Verbreitung in der klassischen Musikszene lassen sich *par excellence* am Beispiel des Dirigenten Abbado verdeutlichen, der im Januar 2014 im Alter von 80 Jahren starb. Sowohl Medienakteure als auch Abbado selbst verwendeten auffallend häufig dieses Narrativ und repetierten es über Jahre hinweg.

In zwei Artikeln aus dem Jahre 2010 über Abbado und sein *Lucerne Festival Orchestra* spricht etwa Spahn in der *ZEIT* von „zauberischen Fernklangwirkungen“ einer bestimmten Stelle in Gustav Mahlers 1. Sinfonie;<sup>871</sup> und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hält Christian Wildhagen über Abbados Interpretation von Mahlers 9. Sinfonie fest:

Wie in einem Brennglas schien sich alle Energie dieses magischen Stillstands in der Person des Dirigenten Claudio Abbado zu bündeln. [...] Ja, hier gab es wirklich keine Fragen mehr – die Musik hatte jene Grenzen

<sup>867</sup> Vgl. Kesting, Jürgen: „Farbstabiles Chamäleon der heiligen Tonkunst“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.12.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/dirigent-nikolaus-harnoncourt-farbstabiles-chamaeleon-der-heiligen-tonkunst-1881174.html> (23.8.2013).

<sup>868</sup> Vgl. z.B. Engel, Esteban/ Rieger, Irmgard (dpa): „Der Anti-Karajan – Nikolaus Harnoncourt wird 85“, *Neue Musikzeitung* 5.12.14, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/der-anti-karajan-nikolaus-harnoncourt-wird-85> (28.12.2014).

<sup>869</sup> Büning 2009, 21.

<sup>870</sup> Ebd.

<sup>871</sup> Vgl. Spahn 2010, 52.

des Unsagbaren überschritten, an denen nicht nur für religiös empfängliche Menschen die Offenbarungen einer anderen, höheren Wahrheit beginnen.<sup>872</sup>

Hier klingt nicht nur musikalische „Magie“ an, sondern kommen zusätzlich Aktualisierungen romantischer Musikästhetik zum Tragen wie der Unsagbarkeitstopos (siehe 4.4.2) oder die Vorstellung einer musikalischen, transzendenten Gegenwelt (siehe 4.4.4 und 6.2.5). Diese Motive geben hier den Kontext für die Rede von „Magie“ ab und unterstreichen den romantischen Deutungsrahmen.

Insbesondere anlässlich der letzten runden Geburtstage Abbados kommt der Zauber- und Magiediskurs zum Tragen. Bereits zu Abbados 75. Geburtstag waren mindestens zwei Artikel mit einer auf diese Art konnotierten „Magie“-Rahmung erschienen. In einem *n-tv*-Beitrag hieß es beispielsweise:

Bei Abbado bemängelten die Musiker die Probenarbeit – der Dirigent ließ die Zügel locker und hoffte auf die Erleuchtung des Moments am Abend der Vorführung. Meist gelang ihm das Kunststück und die Zuhörer waren gebannt von der Konzentration und der Unbedingtheit seines Musizierstils. Abbado ist ein Magier des Moments.<sup>873</sup>

Abbado seien „Klangwunder“ gelungen, etwa Alban Bergs „Wozzeck“ oder Mussorgskis „Boris Godunov“.<sup>874</sup> Auch Kai Luehrs-Kaiser bescheinigte Abbado bereits damals, er sei der „beste Live-Dirigent der Welt“, der wie kein anderer „die Magie eines geglückten Augenblicks musikalisch“ packen könne, aber: „[...] ein geborener CD-Dirigent war Abbado nie.“ Nicht alle der zahlreichen CD-Aufnahmen von ihm seien gut, daher lautete der Untertitel auch: „Ein kritischer Glückwunsch zum 75. Geburtstag.“ Als „epochal“ bezeichnete der Autor dennoch die Live-Aufnahmen einiger Mahler-Sinfonien:

Hier wurde plötzlich der Konzertmoment magisch durchstoßen und, jawohl: transzendiert. Ein Moment der Ewigkeit lugte – von wo auch immer – plötzlich und unerklärlich von außen herein.<sup>875</sup>

Diese Deutungen ähneln den jüngeren in hohem Maße – ein Indiz für die Stabilität des Magie- und Zauberdiskurses in Bezug auf Abbado, der anlässlich von Abbados 80. Geburtstag dann in besonderer Intensität aktualisiert wurde. Hinter den zahlreichen Texten über Abbado stehen dabei mitnichten ebenso viele verschiedene Medienakteure, die alle individuell am Abbado-Magie-Zauber-Diskurs mitarbeiten. Vielmehr gab es anlässlich von Abbados 80. Geburtstag im deutschsprachigen Mediendiskurs vor allem zwei zentrale Zeitungstexte, die immer wieder – wenn auch teilweise leicht verändert oder gekürzt – abgedruckt wurden, in einigen Fällen mit

---

<sup>872</sup> Wildhagen, Christian: „Was nur die Musik sagen kann. Letzte Wahrheiten: Claudio Abbado dirigiert Gustav Mahler beim Lucerne Festival“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 195 (2010), 27.

<sup>873</sup> O.A.: „Claudio Abbado wird 75“, *n-tv* 26.6.2008, <http://www.n-tv.de/leute/Claudio-Abbado-wird-75-article276894.html> (Stand: 28.6.2013).

<sup>874</sup> Vgl. ebd.

<sup>875</sup> Luehrs-Kaiser, Kai: „Abbado-Klassik mit Klasse. Magie in Dosen“, *SPIEGEL ONLINE* 18.6.2008, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/abbado-klassik-mit-klasse-magie-in-dosen-a-560147.html> (28.6.2013).

einem Verweis auf den Autor, in anderen nicht. Die Mehrzahl der Medien diene also lediglich als Multiplikator zweier Texte, was selbstverständlich ebenso zur Diskursreproduktion beiträgt. Es geht hier ohnehin nicht um „Original“ und „Kopie“, sondern vielmehr um Intertextualität (siehe 2.2.3). Am Beispiel der medialen Thematisierung von Abbados 80. Geburtstag wird dieser intertextuelle diskursive Mechanismus im Folgenden vorgestellt.

Konkret druckten mindestens elf Zeitungen, darunter auch eine spanische, einen *dpa*-Artikel von Esteban Engel ab:<sup>876</sup> häufig leicht differierend, nicht immer unter Nennung des Autors Engel sowie mit individuellen Titeln, in denen jedoch fast immer „Magie“ oder „Zauber“ vorkommen. In seinem Artikel bezieht sich Engel wiederum u.a. auf ein *ZEIT*-Interview<sup>877</sup> von Spinola mit Abbado. Um dieses soll es zunächst kurz gehen: Bereits die Bildunterschrift in diesem Artikel lautet „Ethos und Magie: Bei Claudio Abbado hat die Musik beides“<sup>878</sup> und dies scheint auch das Leitmotiv für den generellen Rahmen der Inszenierung Abbados durch Spinola wie durch ihn selbst zu sein. Als Schlüsselerlebnis, wie er zur Musik gekommen sei, schildert Abbado hier (wie auch in anderen Zusammenhängen) folgende Begebenheit: Als er als kleiner Junge erstmals die Mailänder *Scala* besuchte, hörte er die „Nocturnes“ von Claude Debussy unter der Leitung von Antonio Guarnieri. An einer bestimmten Stelle in der zweiten „Nocturne“

<sup>876</sup> So etwa o.A. (dpa): „Geburtstag: Dirigent Claudio Abbado wird heute 80 Jahre alt. Auf der Suche nach der Magie in der Musik“, *morgenweb. Das Nachrichtenportal Rhein-Neckar* 26.6.2013, <http://www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/kultur-allgemein/auf-der-suche-nach-der-magie-in-der-musik-1.1091979> (31.12.2014); Engel, Esteban: „Präzisierte Klangmagie. Der italienische Dirigent Claudio Abbado wird heute 80 Jahre alt – Anwalt der Moderne und der Authentizität“, *Esslinger Zeitung Online* 26.6.2013g, <http://www.esslinger-zeitung.de/ueberregional/thema/Artikel1042942.cfm> (31.12.2014); Engel, Esteban: (dpa): „Der Magier unter den Dirigenten. Der gehört zu den ganz Großen, doch Starallüren sind ihm fremd: Am Mittwoch wird der langjährige Chefdirigent der Berliner Philharmonie 80 Jahre alt“, *Mittelbayerische Zeitung* 24.6.2013e, <http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kultur/artikel/der-magier-unter-den-dirigenten/930414/der-magier-unter-den-dirigenten.html> (31.12.2014); Engel, Esteban (dpa): „Momente der Magie. Der wunderbare italienische Dirigent Claudio Abbado wird 80 Jahre alt. Er gehört zu den großen zeitgenössischen Dirigenten, doch Starallüren sind ihm fremd: Abbado ist der Zauberer unter den Pultherrschern“, *Frankfurter Neue Presse* 25.6.2013c, <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Momente-der-Magie;art679,562475> (31.12.2014); Engel, Esteban (dpa): „Zum 80. Geburtstag. Dirigent Claudio Abbado und die Suche nach der Magie. Er gehört zu den großen zeitgenössischen Dirigenten, doch Starallüren sind ihm fremd: Claudio Abbado ist der Zauberer unter den Pultherrschern – auch mit seinen 80 Jahren“, *Stern* 26.6.2013d, <http://www.stern.de/kultur/musik/zum-80-geburtstag-dirigent-claudio-abbado-und-die-suche-nach-der-magie-2029987.html> (31.12.2014); o.A.: „Auch mit 80 sucht Abbado noch die Magie“, *Mainpost* 24.6.2013, <http://www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/kultur/Auch-mit-80-sucht-Abbado-noch-die-Magie;art3809,7538859> (31.12.2014); Engel, Esteban (dpa): „Auf der Suche nach Magie – Dirigent Claudio Abbado wird 80“, *Neue Musikzeitung* 26.6.2013a, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/auf-der-suche-nach-der-magie-dirigent-claudio-abbado-wird-80> (31.12.2014); Engel, Esteban: „Meister aus Mailand. Auf der Suche nach der Magie: Der international erfolgreiche italienische Dirigent Claudio Abbado wird 80“, *Bonner Generalanzeiger* 26.6.2013f, <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/GAZ/20130626/meister-aus-mailand-auf-der-suche-n/201306261972875.html> (31.12.2014); o.A. (dpa): „Claudio Abbados 80. Geburtstag. Das Publikum liegt ihm zu Füßen“, *Focus* 21.6.2013, [http://www.focus.de/panorama/boulevard/claudio-abbados-80-geburtstag-das-publikum-liegt-ihm-zu-fuessen-aid\\_1026083.html](http://www.focus.de/panorama/boulevard/claudio-abbados-80-geburtstag-das-publikum-liegt-ihm-zu-fuessen-aid_1026083.html) (31.12.2014); Engel, Esteban (dpa): „Claudio Abbado, el mago de la batuta, cumple 80 años. Claudio Abbado ama el silencio después de la música. Cuando el público se queda durante un momento en suspenso antes de romper el silencio con un tronador aplauso“, *Vanguardia* 24.6.2013b, <http://www.vanguardia.com.mx/claudioabbadoelmagodelabatutacumple80anos-1770031.html> (31.12.2014).

<sup>877</sup> Spinola, Julia, im Interview mit Claudio Abbado: „Der Fluss des Ganzen“, *DIE ZEIT* 26 (2013), 50f.

<sup>878</sup> Ebd., 51.

(„Fêtes“) erklangen von fern drei Trompeten (und Harfen<sup>879</sup>) – da sei er „sofort verzaubert“ gewesen. In diesem Moment habe er gewusst, auch er wolle einmal „diese Magie“ herstellen. An anderer Stelle fügt er hinzu, er habe eigentlich gar nicht Dirigent, sondern Zauberer werden wollen.<sup>880</sup> Dieses Debussy-Erlebnis prägte ihn bis heute:

Debussys Musik ist wie ein Versprechen, eine enorme Verheißung. [...] Im Grund suche ich bis heute nach dieser Magie. Manchmal finde ich sie, dann bin ich glücklich, manchmal nicht. Aber ich werde nie aufhören, mich danach zu sehnen.<sup>881</sup>

„Zauber“, „Magie“, „Geheimnis“, „Verheißung“ der Musik, auf der Suche nach der „Magie“ der Musik zu sein, „Sehnsucht“ danach zu haben – Abbado spielt hier fast auf der gesamten Klaviatur romantischer Musikästhetik, um die Wirkung von Musik auf ihn und das Ziel seines Musizierens öffentlich-medial zu beschreiben. Auf der Suche nach (musikalischer) „Magie“ und somit nach einem bestimmten transzendierenden Erleben zu sein, dabei die Suche als Weg zu integrieren, ist gleichzeitig eines der zentralen Charakteristika des Spiritualitätstopos (siehe 3.3.7). Am Debussy-Erlebnis lässt sich außerdem das in Kapitel 2 genannte *storytelling* beobachten: Abbado geht bis in seine früheste Kindheit zurück, um seinen Lebensweg und seine lebenslange musikalische Suche nach „Magie“ zu begründen. Das Narrativ der frühen Berufung, ausgelöst durch ein als „religiös“ charakterisiertes Musikerlebnis, kann als eine Imagekonstituierende *story* betrachtet werden, die in der Folge zu einem diskursiven Selbstläufer wurde.

Wie bereits erwähnt, griff Engel dieses Spinola-Interview mit Abbado für seinen unterschiedlich weiterverwendeten *dpa*-Artikel auf (wie es der Sinn der Erzeugnisse von Nachrichtenagenturen ist). In jenem stellt Engel explizit fest, dass in Bezug auf Abbado immer wieder von „Magie“ und „Aura“ die Rede ist. Damit solle „seine Art der Zuwendung zur Musik“ umschrieben werden. Engel reflektiert die Macht dieses Diskurses, den er wiederum mit seinem eigenen Text verstärkt. Auch Engel kolportiert nämlich z.B. Abbados Narrativ seines Debussy-Erlebnisses sowie seiner „Suche“ und „Sehnsucht“ nach „Magie“. Engel versucht an dieser Stelle zwar, dieses Narrativ etwas aufzubrechen, indem er hinzufügt, Abbado sei Musikern zufolge bei den Proben nicht nur „auratisch“, sondern auch „sehr bestimmend“ gewesen. Jedoch: „Im Konzert sucht Abbado dann aber diesen Moment, bei dem das Kunststück gelingt, die Zügel im Orchester locker zu lassen und dabei gleichzeitig die Zuhörer zu fesseln.“<sup>882</sup> Wenn auch in anderen Worten, reproduziert Engel hier doch das bekannte „Aura“- und „Magie“-Motiv.

<sup>879</sup> Vgl. Luehrs-Kaiser, Kai: „In Abbados Garten“, *Festspielhaus Baden-Baden. Magazin* 2 (2012), 62-65.

<sup>880</sup> Vgl. ebd.

<sup>881</sup> Abbado, in: Spinola 2013, 50.

<sup>882</sup> Engel 2013d.



Dabei spricht er von „Fesselung“ der Zuhörer, als Bann, der seine Wirkung vor allem im Kontext von Live-Musik entfalte, wie es in Bezug auf „Aura“ ganz ähnlich etwa die Organisatoren des *Heidelberger Frühling* 2013 postulierten (siehe 6.1.2). Engel zitiert in diesem Zusammenhang auch die Geigerin Isabelle Faust, die ebenfalls am Magiediskurs mitarbeitet: „Bei Claudio Abbado können wir Musiker oft schwer erklären, wie genau er es anstellt, dass seine Sternstunden von solcher Magie getränkt sind [...]“. <sup>883</sup> Kaum erklären zu können, wie Abbado diese „Magie“ herstelle, beschwört einmal mehr das Übernatürliche, Unerklärbare des Musizierens bzw. Dirigierens, wie es auch Abbado selbst betont: So sehr er nach der „Magie“ suche, lasse sie sich nicht durch den Dirigenten erzwingen. „Sie ereignet sich, oder sie ereignet sich eben nicht. Das ist etwas ganz Zartes, Fragiles.“ Voraussetzung dafür sei das bereits erwähnte gegenseitige Zuhören im Orchester sowie ein Vertrauensverhältnis zwischen Dirigent und Musikern. Der besondere Moment ereigne sich dann, wenn man wage, nichts zu wollen. <sup>884</sup>

Neben dem Engel-Artikel wurde als zweiter Text Christian Strehks „Magie zwischen den Ohren“ von einigen Zeitungen abgedruckt, etwa den *Kieler Nachrichten* oder der *Segeberger Zeitung*, die zu den *Kieler Nachrichten* gehört. <sup>885</sup> Auch hier ist „Magie“ die zentrale Chiffre und spricht Strehk von der „Suche“ danach. (Mit „zwischen den Ohren“ nimmt er Bezug auf einen anderen zentralen Aspekt des Abbado-Diskurses, nämlich dessen Emphase des gegenseitigen Zuhörens.) Strehk zeichnet teilweise jedoch ein anderes Bild von Abbado: „Auch wenn es so scheint: Abbado ist kein zerbrechlicher Ästhet, dessen Interpretationen sich in höheren Sphären verlieren.“ Er sei vielmehr italienisch-temperamentvoll und seine Sprache sei das „Feuer“. Zudem habe er trotz seines „antiautoritären“ Stils, der viele Philharmoniker irritiert und gelangweilt habe, das Orchester nach der Karajan-Ära zu „völlig neue[n] Höhen“ geführt, den Klang in Richtung historische Aufführungspraxis verändert und das Repertoire überarbeitet, sodass etwa mehr Zeitgenössisches darin enthalten gewesen sei. Schließlich habe sich der „linksintellektuelle“ Abbado immer auch politisch engagiert, <sup>886</sup> was übrigens auch in Spinolas Interview thematisiert wird, wo seine gemeinsamen politischen Aktivitäten mit Mauricio Pollini und

---

<sup>883</sup> Vgl. ebd. Auch Faust selbst wird übrigens von einem Journalisten in den Magie-Diskurs gestellt, nämlich in Zusammenhang mit einem Bach-Konzert, das sie unter Abbado spielte: Am Ende des langsamen Satzes des d-Moll-Violinkonzertes habe es „einen Moment höchster Magie“ gegeben. Vgl. Schulze-Reimpell, Jesko: „Jung gebliebene Dirigentenlegende“, *Donaukurier* 7.12.2012, <http://www.donaukurier.de/nachrichten/kultur/Muenchen-Jung-gebliebene-Dirigentenlegende;art598,2691831> (28.6.2013).

<sup>884</sup> Abbado, in: Spinola 2013, 50.

<sup>885</sup> Vgl. Strehk, Christian: „Claudio Abbado wird 80. Magie zwischen den Ohren“, *Kieler Nachrichten*, 25.6.2013, <http://www.kn-online.de/In-Ausland/Kultur/Dirigent-Claudio-Abbado-feiert-am-26.-Juni-seinen-80.-Geburtstag> (13.11.2014); Strehk, Christian: „Claudio Abbado wird 80. Magie zwischen den Ohren“, *Segeberger Zeitung*, 25.6.2013, <http://www.segeberger-zeitung.de/In-Ausland/Kultur/Dirigent-Claudio-Abbado-feiert-am-26.-Juni-seinen-80.-Geburtstag> (13.11.2014).

<sup>886</sup> Vgl. Strehk 2013.

Nono in den 1960er und 1970er Jahren Erwähnung finden.<sup>887</sup> Strehk charakterisiert Abbado also über die Reproduktion des Magiemotivs hinaus als bodenständig, durchsetzungsfähig und engagiert, sowohl in musikalischer als auch gesellschaftlich-politischer Hinsicht. Er wendet sich sogar explizit gegen das seiner Meinung nach dominante Bild des fragilen, sphärischen und dem Irdischen enthobenen Dirigenten Abbado.

Der Diskurs über Abbado, wie er hier exemplarisch anhand einiger deutschsprachiger Medienquellen v.a. rund um seinen 80. Geburtstag präsentiert wird, kommt an anderen Stellen jedoch gänzlich ohne „Magie“ aus. Der Abbado-Magie-Zauber-Diskurs ist zwar dominant, aber es existieren auch andere Formationen: So druckten drei Zeitungen etwa den Artikel des *Evangelischen Pressedienstes (epd)* von Wilhelm Roth ab, in welchem weder im Titel noch im Text der Magietopos oder verwandte Semantiken Verwendung finden.<sup>888</sup> Insgesamt fällt allerdings auf, dass bei der (Selbst-)Präsentation Abbados, auch über seinen 80. Geburtstag hinaus, in den großen, überregionalen Medien(-Agenturen) wie der *ZEIT*, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *dpa*, dem *SPIEGEL*, dem *Stern* oder dem *Focus*, ferner *n-tv* und der *Deutschen Welle* der Magietopos samt der Aktualisierung romantischer Chiffren und Semantiken häufig vertreten ist. Diese Art der (Selbst-)Inszenierung von Abbado wird auch von Rezipienten reproduziert, wie sich etwa an einem Eintrag von „Heike“ im *Klassik Forum* zeigt: Sie gratuliert Abbado zum 80. Geburtstag und konstatiert: „[Abbado] ist ein Zauberer, selten habe ich im Saal so magische Momente gehört wie mit ihm.“<sup>889</sup> Außerdem äußert sich der Buchhandel entsprechend: Im Jahr 2001 erschien im *Henschel-Verlag*, der bereits viele Biographien über gegenwärtige Musiker publizierte, das Buch *Claudio Abbado. Die Magie des Zusammenklangs*.<sup>890</sup> Der Buchmarkt spielt nicht nur eine zentrale Rolle dabei, religiöse Diskurse zu distribuieren (siehe 2.4.1), sondern auch dabei, öffentliche Musikerfiguren zu nahbaren Menschen zu machen. Dabei wurde in Bezug auf Abbado abermals auf „Magie“ gesetzt.

<sup>887</sup> Vgl. Spinola 2013, 51.

<sup>888</sup> Vgl. Roth, Wilhelm (epd): „Zuerst Musik, dann die Karriere. Claudio Abbado, einstiger Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, wird heute 80“, *Schwäbisches Tagblatt* 26.6.2013, [http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/nachrichten-newsticker\\_artikel,-Claudio-Abbado-einstiger-Chefdirigent-der-Berliner-Philharmoniker-wird-heute-80-\\_arid,219367.html](http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/nachrichten-newsticker_artikel,-Claudio-Abbado-einstiger-Chefdirigent-der-Berliner-Philharmoniker-wird-heute-80-_arid,219367.html) (31.12.2014); Roth, Wilhelm (epd): „Zuerst die Musik, dann die Karriere“, *Südwest Presse* 26.6.2013, <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Zuerst-die-Musik-dann-die-Karriere;art4308,2078303> (31.12.2014); Roth, Wilhelm: „Zuerst die Musik, dann die Karriere“, *Oberpfalznetz* 25.6.2013, [http://www.oberpfalznetz.de/onetz/3738698-131-zuerst\\_die\\_musik\\_dann\\_die\\_karriere,1,0.html](http://www.oberpfalznetz.de/onetz/3738698-131-zuerst_die_musik_dann_die_karriere,1,0.html) (31.12.2014).

<sup>889</sup> „Heike“: „Claudio Abbado \*26.6.33 Herzlichen Glückwunsch zum 80.“, in: Nils Günther (Hg.): *Das Klassikforum | Dirigenten | Claudio Abbado \*26.6.33 Herzlichen Glückwunsch zum 80.*, Berlin 26.6.2013, <http://www.das-klassikforum.de/thread.php?postid=115894> (31.12.2014).

<sup>890</sup> Försch, Christian: *Claudio Abbado. Die Magie des Zusammenklangs*, Berlin 2001. Abbado empfand das Buch jedoch an vielen Stellen als fehlerhaft bzw. falsch und erwirkte, dass das Buch nicht ausgeliefert wurde bzw. zurückgezogen werden musste. Vgl. z.B. o.A.: „Stardirigent Abbado lässt Buch verbieten“, *Berliner Kurier* 3.11.2001, <http://www.berliner-kurier.de/archiv/stardirigent-abbado-laesst-buch-verbieten,8259702,8147766.html> (28.6.2013).

Die Nachrufe auf Abbado in den einschlägigen deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften kommen interessanterweise hingegen überwiegend ohne Aktualisierungen von „Magie“, „Zauber“ oder „Aura“ aus, so *DER SPIEGEL*, *DIE ZEIT*, die *Süddeutsche Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder *DIE WELT*. Lediglich die *Berliner Morgenpost* und der *Berliner Tagesspiegel* nehmen noch einmal Bezug auf das von Abbado geschilderte Kindheitserlebnis in der *Scala*, als er von Debussys „Nocturnes“ so verzaubert gewesen sei, dass er beschloss, Dirigent zu werden, um diesen „Zauber“,<sup>891</sup> diese „Magie“<sup>892</sup> selbst herzustellen. Auch im *Bayerischen Rundfunk* heißt es, Abbado habe Stille oft „ebenso magisch empfunden wie Musik“.<sup>893</sup> Über den Grund für diese überwiegende Abstinenz des Zauber- und Magiediskurses in den Nachrufen auf Abbado kann nur spekuliert werden. Es ist jedenfalls auffallend, dass die jahrelange mediale Magie- und Zauber-Inszenierung Abbados nun plötzlich kaum mehr reproduziert wurde.

Während im Musikdiskurs ein Magie- und Zauberverständnis im Sinne romantischer Ästhetik generell zu dominieren scheint, kommt teilweise durchaus auch die oben bereits erwähnte andere Verwendungsweise von „Magie“ zum Tragen. So erläutert der Dirigent Teodor Currentzis, von Susanne Benda in den *Stuttgarter Nachrichten* auf seine Dirigiertechnik ohne Taktstock und mit ausholenden Armbewegungen angesprochen:

Dirigieren ist eine Art von Magie, weil man die Leute dasselbe fühlen und denken lassen kann, was man selbst fühlt und denkt. Doch Magie kommt nicht aus einem Stock, sondern man hat sie in der Seele und in seinem Kopf.<sup>894</sup>

Entscheidender als eine bestimmte Dirigiertechnik sei die „psychische Energie“ des Dirigenten. „Sie liegt in den Händen [...]. Ich habe viel Energie und viel Liebe zur Musik, darum sind meine Bewegungen so groß und so weit.“<sup>895</sup> Die Präzision ergebe sich nicht aus der Technik, sondern aus der „Magie“ oder auch aus dem „starken Denken“, das ein Dirigent haben müsse. Dieses sei spürbar, auch bei geschlossenen Augen.<sup>896</sup> Currentzis verwendet „Magie“ zwar ebenfalls positiv konnotiert. Er scheint darunter jedoch eine psychisch-mentale Übertragungstechnik

<sup>891</sup> Hanssen, Frederik: „Zum Tod von Claudio Abbado. Der große Dirigent war ein Menschenfreund mit unerschütterlichem Idealismus“, *Der Tagesspiegel* 20.1.2014, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-claudio-abbado-er-wollte-mit-musik-die-welt-besser-machen/9356678-2.html> (28.9.2014).

<sup>892</sup> Blech, Volker: „Dirigent Claudio Abbado mit 80 Jahren gestorben“, *Berliner Morgenpost* 20.1.2014, <http://www.morgenpost.de/kultur/article124018917/Dirigent-Claudio-Abbado-mit-80-Jahren-gestorben.html> (28.9.2014).

<sup>893</sup> Fischer, Volkmar: „Nachruf. Zum Tod von Claudio Abbado. Eine Würdigung von Volkmar Fischer“, *Bayerischer Rundfunk* 22.1.2014, Radiobeitrag (6'05), hier 4'53-4'57, verfügbar unter: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Nachruf: Zum Tod von Claudio Abbado | BR-KLASSIK | Radio | BR.de*, München 2014, <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/leporello/tod-claudio-abbado-102.html> (28.9.2014).

<sup>894</sup> Currentzis, Teodor, in: Benda, Susanne: „Dirigieren ist eine Art von Magie“. Der Dirigent Teodor Currentzis stellt sich zum Abschluss des SWR-Sommerfestivals am Sonntag auf dem Stuttgarter Schlossplatz vor“, *Stuttgarter Nachrichten* 12.6.2009, 18.

<sup>895</sup> Ebd.

<sup>896</sup> Ebd.

oder Telepathie zu verstehen, aus der sich auch das Musikalische ergebe; dirigentische Technik spielt demgegenüber in seiner Sicht keine Rolle. Dieses Magie-Verständnis könnte eher mit „Zauberei“ bezeichnet werden, geht es doch um eine mentale Technik. Dagegen zielt der Magie- und Verzauberungsdiskurs in Bezug auf Abbado darauf ab, eine bestimmte transzendierende Wirkung von Musik zu beschreiben. Currentzis' Erläuterungen lassen sich als Aktualisierung eines älteren Magiediskurses verstehen, der laut B. Otto jahrhundertlang dominant war und in welchem bestimmte Praktiken und Vorstellungen oder auch Personen als „magisch“ bezeichnet wurden.<sup>897</sup> Wie gesagt, ist „Magie“ auch bei Currentzis jedoch nicht negativ, sondern überaus positiv besetzt, sie erscheint sogar als wesentliche Ingredienz des Musizierens. In dieser Hinsicht entspricht Currentzis' Deutung wiederum dem jüngeren und gegenwärtig populären Diskurs, in welchem „Magie“ Otto zufolge geradezu „gefeiert“ wird.

Zusammenfassend lassen sich in Bezug auf dieses Kapitel zwei Aspekte hervorheben: Zum einen wird an den Materialien, insbesondere zu Abbado, die Funktionsweise des Medientdiskurses deutlich, an welchem sowohl Journalisten als auch die öffentlichen Künstlerpersönlichkeiten selbst mitwirken, indem sie etwa mittels *storytelling* bestimmte Verknüpfungen (re-)produzieren wie das Image von Abbado als des magischen, zaubernden Dirigenten. Dabei lässt sich kaum ein signifikanter Unterschied zwischen den Äußerungen der jeweiligen Journalisten und denjenigen Abbados ausmachen. Es scheint fast, als bestehe eine allgemeine Übereinkunft (mit den erwähnten Ausnahmen) darüber, Abbado immer wieder auf „Magie“ und „Zauber“ zu abonnieren. Bei diesen Präsentationen einer Verzauberung *durch* Musik finden gleichzeitig diskursive Verzauberungen *von* Musik statt. Der Zauber- und Magiediskurs war in Bezug auf Abbado bis zu seinem Tod dominant, auch aufgrund von medialen Multiplikationsvorgängen. In der Auswahl der Nachrufe bricht das Magie- und Zauber-Motiv dagegen bis auf einige Ausnahmen unerklärlicherweise ab.

Zum anderen zeigt sich an den Beispielen die Transformation, die im Verlauf von Diskursaktualisierung und -reproduktion abläuft: „Magie“ wird im heutigen Musikdiskurs überwiegend auf eine bestimmte, auch bereits in der Romantik populäre Weise im Sinne von „Zauber“ und „Verzauberung“ verwendet, und zwar als in Kontakt bringend mit einer übersinnlichen musikalischen Gegenwelt, wobei die „Verzauberung“ nicht zu beeinflussen ist, sondern nur geschehen kann. Kaum einmal kommt sie im Sinne von „Zauberei“ als erlernbarer Beeinflussungs-Technik zum Tragen. Wo „Magie“ doch in letzterem Sinne benutzt wird, ist die Chiffre genauso positiv konnotiert wie im ersteren Sinne, was wiederum mit Ottos Befund korrespondiert, dass „Magie“ gegenwärtig allgemein populär ist.

---

<sup>897</sup> Vgl. Otto, B. 2011, 5.

### 6.2.3 „Geheimnisvolles“, „Mystisches“ und „Wunder“ der Musik

Musik kann laut vielen Diskursakteuren zudem etwas „Mystisches“, „Geheimnisvolles“ oder „Wunderbares“ vermitteln. Auch in dieser Hinsicht wird im heutigen Musikdiskurs auf prägnante Motive romantischer Musikästhetik zurückgegriffen, teilweise sogar wortwörtlich: Tieck charakterisierte die Instrumentalmusik als „letztes Geheimnis des Glaubens“, als „Mystik“, als Ausdruck des „Tiefsten“ und „Wunderbarsten“ und Wackenroder überschrieb einen ganzen Aufsatz mit „Die Wunder der Tonkunst“. Auch das „Dunkle“ (Herder, Tieck), das Rätselhafte, Phantastische oder Märchenhafte spielen in diese Art der Musikqualifizierung hinein (siehe 4.4.3).

So bezeichnet Volker Tarnow im Magazin der *Berliner Philharmoniker* Musik als „das letzte Geheimnis der Religion“<sup>898</sup> oder schreibt Goertz dem Pianisten Blechacz im bereits erwähnten Interview zu, Zugang zum Geheimnisvollen (der Musik) zu haben, insbesondere in Bezug auf den „düsteren cis-moll-Mittelteil des berühmigten *Regentropfen-Prélude*“ von Chopin: „[M]an [hat] das Gefühl, hier verstehe ein junger Pianist bereits tiefste Geheimnisse.“<sup>899</sup> Sowohl Chopins „düsteres“ Musikstück als auch Blechacz‘ Interpretation bewirken Goertz zufolge also den Eindruck, der Pianist sei in „tiefste Geheimnisse“ eingeweiht. Diese Einweihung scheint dem Interpreten vorbehalten zu sein, ein exklusiver Zugang, den nicht jeder, sondern die herausgehobene Künstlerfigur habe, wie es auch bei Hoffmann anklingt: „[...] daß man im Bewußtsein eigener Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft.“<sup>900</sup> Goertz‘ Verwendung der Wörter „bereits“ und „junger Pianist“ weist außerdem darauf hin, dass er das Erschließen des „Geheimnisvollen“ normalerweise eher mit Altersweisheit in Verbindung zu bringen scheint – umso stärker wirkt die Formulierung hier als besondere Auszeichnung Blechacz‘. Goertz inszeniert Blechacz insgesamt ganz in der Ästhetik der Romantiker mit seiner rahmenden Rede von „düster“, „tief“ und „geheimnisvoll“.

„Weisheit“ ist es auch, die laut Büning beim Ergründen des „Geheimnisses“ von Musik eine zentrale Rolle spielt, wobei dazu genauso „Naivität“ gehöre. Wichtig scheint ihr außerdem eine gewisse Transzendenzoffenheit zu sein, um dem „Geheimnis“ auf die Spur zu kommen, und diese sieht sie wiederum bei Abbado gegeben: Mit dem *Lucerne Festival Orchestra* wie mit dem *Orchestra Mozart* sei Abbado „auf der Suche nach dem vollkommenen Augenblick“, nach „schöner Musik“, wie er selbst sage. Es gehe ihm um:

<sup>898</sup> Tarnow, Volker: „Musik, das letzte Geheimnis der Religion“, *Berliner Philharmoniker – das Magazin*, 1 (2009), 10-13.

<sup>899</sup> Goertz 2012, 64.

<sup>900</sup> Vgl. Hoffmann 1814, in: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE 2006.

Wahre Musik. Die kammermusikalische Essenz der Musik. Ein Geheimnis, das zu ergründen nur dem vergönnt ist, der weiß, dass diese Luftkunst aus dem Nichts kommt und wieder ins Nichts verschwinden muss. Ein Credo, darin Naivität und Weisheit dicht beieinander liegen. Ein Stoff, aus dem Legenden wachsen.<sup>901</sup>

Das Geheimnis „wahrer“ Musik, des Wesens von Musik könne also nur erschlossen werden, wenn man ein Verständnis von Musik als nicht von dieser Welt habe, was Büning abermals mittels ihrer Luft-Bildlichkeit illustriert (wie bereits in Bezug auf Argerich). Büning schreibt auch Abbado zu, das Geheimnis der Musik ergründen zu können.

Der lettische Dirigent Mariss Jansons betrachtet nicht nur Musik, sondern das gesamte Leben als „mystisch“: In einem *ZEIT*-Interview spricht er über sein Überleben eines Herzinfarkts. Möglicherweise habe ihn Gott gerettet, vielleicht aber auch seine körperliche Fitness.

Möglicherweise war es einfach für mich noch nicht an der Zeit zu gehen. Wer kann das schon sagen? Das ganze Leben ist doch etwas Mystisches. Das Universum in seiner Unendlichkeit können wir gar nicht erfassen. Wir sind nur ein ganz kleiner Knopf im Kosmos.<sup>902</sup>

Es scheint ihm also gar nicht darum zu gehen, das Leben (und den Tod) zu verstehen, sondern das Leben als etwas Mystisch-Geheimnisvolles zu begreifen, das die Menschen in ihrer Unbedeutendheit angesichts des unendlichen Universums nie kennen könnten. Diese allgemeine Haltung zum Leben als „mystisch“ zeigt sich auch in Bezug auf Musik: Auf Herlinde Koelbls Frage, was das Mystische in der Musik für ihn sei,<sup>903</sup> wobei sie das „Mystische“ mit Musik verknüpft und somit rahmend suggeriert, es gebe überhaupt etwas Mystisches „in der Musik“, antwortet er affirmativ:

Ich versuche, es als Dirigent in unsere Welt zu holen. Das klappt nicht immer, selbst wenn das Orchester alles perfekt spielt. Aber oft entsteht etwas, eine Atmosphäre, ein Inhalt, ein Gefühl ... Die Noten sind ja nur Zeichen. Was steht dahinter? Wenn du das erspürst, wenn du weißt, genau das möchte ich ausdrücken, dann kriegst du eine ganz spezielle Ebene. Ich nenne das die kosmische Ebene. Diese mystische Energie zwischen Musikern und Dirigent ist ein Gottesgeschenk, eine Gnade.<sup>904</sup>

Wenngleich das „Mystische“ also auch in Bezug auf Musik unberechenbar, ein „Gottesgeschenk“, eine „Gnade“ bleibe, lasse es sich doch beim Musizieren manchmal „erspüren“. Dafür müsse man allerdings „hinter die Noten“ schauen. Jansons reproduziert hier abermals das Motiv, es gebe etwas Übersinnliches in der Musik und dieses sei durch sie erfahrbar. Es geschehe oder auch nicht, es sei eben „mystisch“. Allerdings zeichnet sich bei ihm durchaus eine gewisse Technik ab, dieses „Mystische“ erlebbar werden zu lassen. Hier liest sich seine Aussage ganz ähnlich wie Bünings Beschreibung des Musizierens als „die Musik aus der Luft ziehen“. Bei

---

<sup>901</sup> Büning, Eleonore: „Claudio Abbado zum Achtzigsten. Der vollkommene Augenblick“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26.6.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/claudio-abbado-zum-achtzigsten-der-vollkommene-augenblick-12241411.html> (28.6.2013).

<sup>902</sup> Jansons, Mariss, in: Koelbl, Herlinde im Gespräch mit Mariss Jansons: „Das war meine Rettung. Von einer Kraft komplett zerquetscht“. Der Dirigent Mariss Jansons erlitt, wie schon sein Vater, am Pult einen Herzinfarkt. Sein Vater starb – er überlebte“, *ZEITmagazin* 23 (2013), 46.

<sup>903</sup> Vgl. Koelbl 2013, 46.

<sup>904</sup> Jansons, in: ebd.

Jansons bekommt dieser Vorgang eine „kosmische Ebene“, die „mystische[n] Energie zwischen Musikern und Dirigent“. Dies korrespondiert mit seiner gesamten, in diesem Zitat präsentierten Welt- und Lebenssicht, wir stünden einem unendlichen Universum gegenüber, das wir nicht erfassen könnten. Hier klingt Schleiermachers Theorie von Religion als „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ und „Anschauung des Universums und Gefühl“ an (siehe 4.4.3). Beim Musizieren könne man derartige existentielle kosmische Erfahrungen machen, so Jansons, wenn sich eine bestimmte „mystische Energie“ einstelle.

Als „geradezu mystisch[e]“<sup>905</sup> bezeichnet Kaiser die 20. „Diabelli-Variation“ von Beethoven und das „Maestoso“ seiner letzten Klaviersonate op. 111. In Zusammenhang mit Letzterer nennt er den späten Beethoven zudem „geheimnisvoll“, da dieser den offensichtlichen Einteilungen der Sonatenform andere, subtile beigefügt habe, z.B. eine Dreiteilung trotz Zweisätzigkeit.<sup>906</sup> „Mystisch“ und „geheimnisvoll“ sei Beethovens (Instrumental-)Musik also etwa aufgrund von musikalischer Subtilität, welche sich nur dem Kenner erschließe, so die implizite Schlussfolgerung. So etabliert auch Kaiser eine Exklusivität des Verstehens von Musik, wie sie sich bereits bei Hoffmann abzeichnet. Gleichzeitig bedeutet dies nicht, dass Kaiser davon ausgeht, der Interpret kenne das „Geheimnis“ immer, im Gegenteil: „Alles Misslingen hat seine Gründe, aber alles Gelingen sein Geheimnis.“<sup>907</sup> Musikalische Performanz und das musikalische Ereignis seien unberechenbar, nicht nachzuvollziehen, würden einfach geschehen – im Gegensatz zum sehr wohl nachzuvollziehenden Fall einer misslungenen Performanz. Konkret spricht Kaiser über den Gründer und Leiter des Münchner *Bach-Chores*, Karl Richter, und das „Geheimnis seiner Musizierkunst“, das dieser nicht habe „offenbaren“ wollen oder können.<sup>908</sup> Bereits Wackenroder hatte sich um 1800 programmatisch gefragt, wie die „glänzende Geistererscheinung“ der Musik aus dem „elende[n] Gewebe von Zahlenproportionen, handgreiflich dargestellt auf gebohrtem Holz, auf Gesellen von Darmsaiten und Messingdraht“, hervorsteigen könne. Dies könne nur mit übermächtigen Kräften zugehen: „Das ist fast noch wunderbarer, und ich möchte glauben, daß die unsichtbare Harfe Gottes zu unseren Tönen mitklingt, und dem menschlichen Zahlengewebe die himmlische Kraft verleiht.“<sup>909</sup> An anderer Stelle greift Kaiser zudem den deutschtümelnden Aspekt des romantischen Diskurses auf, wenn er „das Deutsche“ in der klassischen Musik mit Ernsthaftigkeit, Tiefe und dem Dunklen identifiziert, die durch

---

<sup>905</sup> Kaiser 2012, 14, 27.

<sup>906</sup> Vgl. ebd.

<sup>907</sup> Ebd., 128.

<sup>908</sup> Vgl. ebd., 133.

<sup>909</sup> Wackenroder 1799, in: Dahlhaus 1984, 182.

den Fokus auf die Harmonie und Polyphonie (und nicht nur auf die Melodie, wie in Italien) entständen.<sup>910</sup>

Der romantische „Geheimnis“-Diskurs wird teilweise zusammen mit dem Spiritualitätsdiskurs aktualisiert, so z.B. in Bernhard Hartmanns Rezension von Lorin Maazels Interpretation der zweiten Fassung von Bruckners 3. Sinfonie in d-Moll aus dem Jahr 1889, die Wagner gewidmet war: „Man hört reinen Bruckner. Was Maazel allerdings nicht in reine Spiritualität übersetzt: Den Misterioso-Beginn kann man durchaus geheimnisvoller zum Klingen bringen, als es die Wiener in Köln taten.“<sup>911</sup> Der „reine Bruckner“ muss laut Hartmann also nach „reiner Spiritualität“ klingen, die dann erklingen wäre, wenn das „Misterioso“ tatsächlich „geheimnisvoll“ dargebracht worden wäre. Bruckner wird hier wie so oft als ein „tief im christlichen Glauben verwurzelte[r] ,Musikant[en] Gottes“<sup>912</sup> inszeniert und seine Musik automatisch in einem religiösen Rahmen gedeutet (den Bruckner durchaus selbst setzte). Dabei kombiniert der Rezensent die Chiffren „christlicher Glaube“, „Spiritualität“ und „Geheimnis“ in Bezug auf Musik, um seine Vorstellung von Bruckner und davon, wie dessen Musik klingen müsse, zum Ausdruck zu bringen.

Auch der Geiger Tetzlaff erläutert im bereits erwähnten *New Yorker*-Porträt, warum die „großen Komponisten“ seine „Helden“ gewesen seien: Sie hätten etwas „Phantastisches“ geschaffen, was ein äußerst „rätselhafter“ Prozess sei.<sup>913</sup> Laut Eichler lässt insbesondere Bachs Musik Tetzlaffs „mystische Seite“ (*mystical side*) hervortreten.<sup>914</sup> Tetzlaffs (und Eichlers) genieästhetische Darstellung von Komponisten und ihrem geheimnisvollen Musikschaffen korrespondiert mit Tetzlaffs Einschätzung von Musik als höchster der Künste, was er wie folgt begründet: Musik sei die „größte menschliche Errungenschaft“, da sie „geheimnisvoller“, „magischer“ und „unmittelbarer“ sei als etwa die Malerei oder die Literatur.<sup>915</sup>

Neben dem „Geheimnisvollen“ und „Mystischen“ wird auch das „Wunder der Musik“ häufig aktualisiert, womit nicht selten diskursive Elemente wie „Zauber“, „Magie“ oder „Äther“ kombiniert werden. „Wunder“ kann dabei zum einen dem musikalischen Klang gelten: Rohdes Begeisterung für „wundersame ätherische Stimmzaubermomente“<sup>916</sup> der Sopranistin Cedolini kam bereits zur Sprache. Mit dieser Kombination von Motiven scheint Rohde die gesangliche Performanz in besonderer Weise als nicht fassbar, nicht greifbar charakterisieren zu

<sup>910</sup> Vgl. Kaiser 2012, 34-37.

<sup>911</sup> Hartmann, Bernhard: „Lässige Kampfspiele. Der bald 80-jährige Lorin Maazel und die Wiener Philharmoniker gastieren mit Strawinskys ‚Sacre‘ und Bruckners Dritter in Köln“, *General-Anzeiger Bonn* 23.2.2010, 15.

<sup>912</sup> Ebd.

<sup>913</sup> Tetzlaff, zit. nach Eichler 2012, 36.

<sup>914</sup> Vgl. Eichler 2012, 39.

<sup>915</sup> Tetzlaff, zit. nach ebd., 35.

<sup>916</sup> Rohde 2005b, 44.



wollen. Ganz ähnlich wird „Wunder“ in einem *n-tv*-Beitrag zu Abbados 75. Geburtstag verwendet, in dem neben „Magie“ auch von „Klangwundern“ die Rede ist, die dem Dirigenten im Laufe seiner Arbeit gelungen seien: so etwa in Bezug auf Bergs „Wozzeck“ oder Mussorgskis „Boris Godunov“.<sup>917</sup> Auch Kaiser spricht von „Wunder“ in unmittelbarem Bezug auf den Klang: Auf die Frage eines Rezipienten, ob das „Adagio“ aus Mozarts Klarinettenkonzert in A-Dur „das Wunderbarste“ sei, das dieser je komponiert habe, antwortet Kaiser, dieser Satz sei tatsächlich „eine Ausnahme, wenn nicht gar ein Wunder“. Die Begründung lautet, es sei nicht nur „ausgesprochen schön, elegant und zart“, sondern auch „stattlich“ und „großartig getragen“, es gehe nicht nur „in die Seele“, sondern sei auch „kühl“ konstruiert, was für ein „gutes“ Adagio notwendig sei. Auch Haydn, Beethoven, Brahms und Bruckner seien solche „kühlen Konstrukteure“ gewesen.<sup>918</sup> „Wunder“ wird hier verwendet, um die Zuschreibung musikalischer Schönheit, emotionaler Wirkung und meisterhafter Faktur des Adagios auszudrücken. Kaisers Betonung, dieses sei nicht nur schön und emotional berührend, sondern auch „kühl konstruiert“, wie es u.a. auch bei Beethoven zu beobachten sei, reproduziert zudem ein prägnantes Motiv von Hoffmanns programmatischer, religiös-musikalischer Beethoven-Idealisierung: Dessen Musik ermögliche sowohl die Erfahrung einer transzendenten Gegenwelt, beinhalte gleichzeitig aber auch ein rationales Moment, da Beethoven immer „genial besonnen“ komponiert habe.<sup>919</sup>

Eine andere Facette der Rede von „Wunder“ im Musikdiskurs betont eher ein außeralltägliches, möglicherweise auch therapeutisches Vermögen von Musik. So schreibt etwa Hagedorn Musik zu, „Wunder zu vollbringen“, wenn auch keine (politischen) „Probleme“ zu lösen. Dies stellt er fest in Bezug auf eine Interpretation der Sängerin Elisabeth Kulman von Mussorgskis Zyklus „Kinderstube“ beim *Kammermusikfestival* in Jerusalem im Jahr 2012.<sup>920</sup> Die Erwähnung von „Problemen“ kann als Hinweis auf den Nahostkonflikt verstanden werden. Diesen Konflikt könne Musik zwar nicht lösen, aber zeitweilig vergessen machen oder lindern – wie sich Hagedorns Rede von den „Wundern“ interpretieren ließe. So verstanden, könnte man Hagedorns „Wunder“-Ästhetisierung als Aktualisierung eines Aspekts der Musikästhetik insbesondere Wackenroders verstehen, der ebenfalls eine therapeutische Wirkung von Musik im Rückgriff auf „Wunder“ schildert: „[...] unser Geist wird gesund durch das Anschauen von

---

<sup>917</sup> O.A., in: *n-tv* 2008.

<sup>918</sup> Vgl. Kaiser 2012, 16f.

<sup>919</sup> Vgl. Hoffmann 1814, in: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE 2006.

<sup>920</sup> Vgl. Hagedorn, Volker: „Alles lebt. Jeder Ton ist Existenz: Das Kammermusikfestival in Jerusalem setzt Hoffnungszeichen in der Krise“, *DIE ZEIT* 38 (2012c), 54.

Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind [als „alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechtes sind“<sup>921</sup>; LL].<sup>922</sup>

Eine dritte Verwendungsweise von „Wunder“ in Bezug auf Musik thematisiert eine integrative Funktion und kollektive Dimension von Musik: So erläutert der Dirigent Leonidas Kavakos in Gabettas Sendung „KlickKlack“, warum er mit dem Dirigieren begann, wie folgt: Es sei ihm unter anderem darum gegangen, „[...] eine Einheit auf der Bühne zu schaffen; das ist die Aufgabe eines Dirigenten, das Leben und die Ideen von hundert Menschen in einer Seele zu vereinen. Und das hat schon etwas Magisches. [...] Und wenn man diese Gemeinschaft geschaffen hat, dann geschieht das Wunder der Musik. Das ist übrigens auch so im Leben.“<sup>923</sup> Wenn das Orchester eine „magische“ Einheit bilde, geschehe „das Wunder der Musik“ – wie auch in anderen Situationen des Lebens, in denen diese Art von Gemeinschaftsgefühl spürbar werde, so Kavakos. Dieser Aspekt des Kollektiven, des Integrativen des „Wunders der Musik“ ist der romantischen Musikästhetik eher fremd, die insbesondere das individuelle Musik-Erleben programmatisch beleuchtet. Kavakos‘ Position lässt sich dagegen Musikdeutungen zuordnen, wie sie bei Behrendt oder Nagano auftauchen, die in Musik die Vorlage für und das Abbild gesellschaftlicher, gar kosmischer Harmonie sehen und Musik als Chance betrachten, diese Harmonie oder Ganzheit zu erleben (siehe 6.1.3). Bei dieser Harmonie geht es um Transzendenz und Außeralltägliches, was auch in Kavakos‘ Aktualisierung romantischer Topoi wie „Magie“ und „Wunder“ zum Tragen kommt.

An der Verwendung von „Geheimnisvolles“, „Mystisches“ und „Wunder“ lässt sich abermals die starke Popularität romantischer Motive ablesen, wie sie teils wortwörtlich, teils strukturell im heutigen Musikdiskurs aktualisiert werden. Dabei sind auch Kombinationen mit anderen, in der Romantik populären Elementen anzutreffen wie der Idealisierung von Musik als „höchster Kunst“ (gerade wegen ihres geheimnisvollen Wesens). Dies deutet wie in Bezug auf „Magie“ und „Zauber“ darauf hin, dass ein Interesse daran besteht, Musik und Musiker mit einer „Aura“ des Außeralltäglichen und Nicht-Greifbaren zu umgeben. Diese Art der Inszenierung wird gesteigert durch Darstellungen einer entgrenzenden Wirkung von Musik, um die es im folgenden Kapitel geht.

<sup>921</sup> Wackenroder 1799, in: Dahlhaus 1984, 182.

<sup>922</sup> Ebd.

<sup>923</sup> Kavakos, Leonidas, in: Gabetta, Sol, im Interview mit Leonidas Kavakos, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Klickklack – Das Musikmagazin*, München 8.3.2012, Video, nicht mehr verfügbar, Übersetzung aus dem Englischen (LL).

#### 6.2.4 *Entgrenzung als musikalisch-religiöse Erfahrung*

Musik wird in der romantischen Musikästhetik und ihren Aktualisierungen heute als Entgrenzungserfahrung beschrieben, was der Forschung als Schlüsselphänomen der Romantik gilt: „Im Romantischen spricht sich die Sehnsucht nach Entgrenzung aus. Dieses Phänomen der Romantik entzieht sich epochenspezifischen Bestimmungsversuchen; es zielt vielmehr auf den Umgang mit Bewusstseinsgrenzen.“<sup>924</sup> In diesem Sinne können Stichworte wie „Ekstase“, „Überwältigung“, „Rausch“ oder „Verzückung“, auch „Unendlichkeit“, wie sie in den Quellen im Zusammenhang mit der Beschreibung von Musik-Erleben auftauchen, als Reflexe des romantischen Entgrenzungsdiskurses verstanden werden. Ähnlich extreme Bewusstseinszustände und Erfahrungsformen werden mit den psychologischen Konzepten „Flow“ oder „Gipfelerfahrung“ bezeichnet. Diese Konzepte des 20. Jahrhunderts haben durchaus romantisch-gegenwartsreligiöse Anklänge, wie hinsichtlich Maslow, Grof und Csíkszentmihályi deutlich wurde (siehe 3.3.3). Auch Tripold weist – wenngleich in der Perspektive seiner Kontinuitätshistoriographie, die in vorliegender Studie nicht geteilt wird – darauf hin, dass für diese Art von romantischen „ozeanischen“ Gefühlen (so Sigmund Freud in Anlehnung an Romain Rolland) heutzutage die Bezeichnung „Flow“ verwendet wird.<sup>925</sup>

In diesem Kapitel werden unterschiedliche Schilderungen von Entgrenzungserlebnissen im aktuellen Musikediskurs präsentiert, ohne damit implizieren zu wollen, dies sei ein Beweis für eine essentielle Ideenkontinuität von Romantik in der Gegenwartskultur. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass u.a. in der Romantik entsprechende Vorstellungen popularisiert wurden, die später in diversen Zusammenhängen wie der Psychologie, dem Bereich von Gegenwartsreligiosität oder auch im Musikediskurs aktualisiert wurden, in denen die Darstellung entgrenzender Erfahrungen attraktiv erschien.

Wörtlich von „ozeanisch“ spricht etwa der bereits bekannte Eichler in seinem *New Yorker*-Porträt von Tetzlaff: Jener habe sich als Jugendlicher im Hören der „ozeanischen Sinfonien“ (*oceanic symphonies*) Bruckners, Brahms‘, Jean Sibelius‘ und Mahlers verloren.<sup>926</sup> Auch sein eigenes Musizieren scheint bei Tetzlaff immer wieder zu Entgrenzungserfahrungen zu führen: Heiner Müller vom *Artemis Quartett* jedenfalls erinnert sich daran, wie außergewöhnlich er Tetzlaffs Versenkung in die Musik fand.<sup>927</sup>

Auch die Geigerin Patricia Kopatchinskaja schildert ihr Musizieren in einem Fernsehporträt des *Bayerischen Rundfunks* als eine solche Entgrenzungs- bzw. „Rausch“-Erfahrung:

---

<sup>924</sup> Görner 2010, 277.

<sup>925</sup> Vgl. Tripold 2012, 28.

<sup>926</sup> Vgl. Eichler 2012, 36.

<sup>927</sup> Vgl. ebd., 36.

Wenn ich Glück habe, komme ich in einen Rauschzustand. Es kommt selten vor, aber wenn das vorkommt, dann ist das eigentlich das Wahre für mich, das, was ich suche, das, warum ich das überhaupt mache. Und dann weiß ich nicht mehr, was ich mache, wer ich bin, was läuft. Keine Ahnung, ich tue einfach.<sup>928</sup>

Kopatchinskaja beschreibt hier nicht nur jenen musik-induzierten Ekstasezustand, der als „Entgrenzung“, „Rausch“ (vgl. Schwering) oder „Flow“ bezeichnet werden kann, sondern auch die für die Romantik so charakteristische „Sehnsucht“ danach: Dieser Zustand sei ihr Antrieb für das Musizieren, das eigentliche Ziel, „das Wahre“. Sie präsentiert diesen Zustand nicht als Begleiterscheinung, sondern als zentralen Grund für ihr Musizieren. Der spezifische Rahmen der Konzertperformanz scheint einen solchen ekstatischen Zustand Kopatchinskaja zufolge in besonderer Weise zu ermöglichen:

Ich habe nicht mehr Energie als andere Menschen. Ich verteile es nur, dass auf einmal ich brauche das Ganze und dann wird es rausgeschossen. Aber nachher bin ich dann völlig, völlig fertig, so fertig, dass man mit mir gar nicht sprechen kann.<sup>929</sup>

Die Konzertsituation stimuliere das Sich-Verausgeben auf einen bestimmten Punkt hin, was laut der Musikerin jenen Rauschzustand begünstigt. Diese Art des Rauschs oder Erlebens einer „Gipfelerfahrung“ mündet in Kopatchinskajas Darstellung schließlich in eine Gegenwelt-Erfahrung, worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird. Daran wird deutlich werden, wie stark das musikalische Entgrenzungserlebnis bei Kopatchinskaja in einem transzendenten Deutungsrahmen präsentiert wird.

Auch eine andere Geigerin, eine amerikanische *Juilliard*-Absolventin (anonymisiert mit dem Kürzel J2), schildert solche, wenn auch seltenen Momente transzendierenden musikalischen „Flows“:

Some of the performances that I've had, I have really been able to explore something to the highest level that I've been capable at that time. There is this feeling of just like bliss, just complete – for me it's like a sort of transcendental space when you perform [...]. [W]hen you play, when you listen to Bach or Beethoven or things like that, it will actually change your life. I had a moment where I was just really thankful that I was able to play, but it was before I started playing, because when you're playing, [...] you have to be thinking and I was performing and I was being judged and there was a lot of pressure on me. But I remember, before I began to play, I just felt so much joy that it was almost like you're a vessel [...]. You have to keep sharing it and it's amazing that you can keep passing these gems on. And that's your role as a musician. And [...] it's like you're just a vessel for them, for the composers, because they were so excellent and they created such good things and we should share them.<sup>930</sup>

J2 beschreibt ein Gefühl von „Glückseligkeit“ (*bliss*) und „Vollkommenheit“ (*just complete*), das wie „eine Art transzendentaler Raum“ (*sort of transcendental space*) sei – auch hier klingt eine Gegenweltskonzeption an – und sich manchmal vor oder beim Spielen einstelle. Vorausgesetzt zu sein scheint ein sehr hohes spielerisches Niveau bzw. eine große Vertrautheit mit

---

<sup>928</sup> Kopatchinskaja, Patricia, in: Gabetta, Sol, im Interview mit Patricia Kopatchinskaja, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Klickklack – Das Musikmagazin*, München 8.3.2012, Video, nicht mehr verfügbar.

<sup>929</sup> Ebd.

<sup>930</sup> J2, in: Interview mit J2 (*Juilliard School of Dance, Drama, and Music*, Absolventin im Fach Geige), New York 24.5.2011, Abschnitt 2.

dem jeweiligen Stück. Dies entspricht auch Csíkzentmihályis Beobachtungen in Bezug auf das Phänomen des „Flow“: Dieses stelle sich beispielsweise bei Musikern v.a. dann ein, wenn diese ihre Sache sehr gut beherrschten.<sup>931</sup> Außerdem deutet „Freude“ (*joy*) hier auf das Moment von „Flow“ als Zustand eines Glücksgefühls (*happiness*) hin, wie auch Csíkzentmihályi „Flow“ näher qualifiziert. Musik zu spielen oder zu hören, v.a. diejenige von Bach und Beethoven, habe außerdem eine lebensverändernde Wirkung, so die *Juilliard*-Absolventin. Sie habe einmal richtiggehend Dankbarkeit gespürt darüber, Bach spielen zu können (trotz des Drucks einer Wettbewerbssituation). Diese „Kostbarkeiten“ (*gems*) an das Publikum weiterzugeben, sei die Aufgabe von Musikern. Dies gibt Aufschluss über ihre Sicht der Rolle des Interpreten bzw. seines Verhältnisses zum Komponisten: Der Musiker sei – insbesondere im „Flow“-Moment – ein „Gefäß“ (*vessel*) für die Musik und gebe die so empfangenen „Kostbarkeiten“ an das Publikum weiter. Hoffmann formulierte diese Beziehung zwischen Komponist und Interpret sowie Interpret und Publikum ganz ähnlich (siehe 4.4.4).

Ebenso schildert ihr Kommilitone J1, der Pianist, auf die Frage hin, was geschehe, wenn er Musik höre oder interpretiere, eine Entgrenzungserfahrung:

I think it was just like a kind of [...] ecstasy [...]. I would put on the recording and it's just like time disappears and you are just taken over by the music [...]. [W]hen people listen to something beautiful [...] they say that they are moved, like they're lifted, and what it really is, is that you're taken outside of yourself and get carried by the beauty of the music and I felt [...] like it just was this, this kind of like aviation [...], like transport from reality. [Y]ou just feel like [...] everything in the world isn't more beautiful [...].<sup>932</sup>

Der transzendierende musikalische „Flow“ stellt sich hier als „Ekstase“ und ein Gefühl von zeitlicher, körperlicher und „fliegender“ Wirklichkeits-Entgrenzung dar – und somit als Brücke in eine Gegenwelt. Es gebe nichts Schöneres. Dieses Gefühl gebe seinem Leben Bedeutung (*something meaningful*). Im Interview beschreibt J1 nicht nur das transzendierende musikalische „Flow“-Erlebnis, sondern reflektiert, wie J2, auch dessen Bedeutung für das Leben bzw. die Rolle des Musikers in der Gesellschaft: Diese Art von transzendierend-musikalischer Erfahrung wird als äußerst wirkmächtig und sinnstiftend präsentiert. Wie in Kapitel 6.1.1 gesehen, setzt J1 dieses Erleben in den Kontext von „spirituell, aber nicht religiös“. Musik wird zur Möglichkeit, „spirituelle“ Erfahrungen zu machen, ohne „religiös“ zu sein: Es fühle sich an, als werde er von einer „unsichtbaren Kraft“ (*invisible force*) berührt. Diese Erfahrung wolle er immer wieder machen. Sein Ziel sei es, dass dies jedes Mal geschieht.<sup>933</sup>

Derartiges Erleben und den „Hunger“ darauf schreibt auch Spahn in der *ZEIT* dem damals noch lebenden Abbado und dessen *Lucerne Festival Orchestra* zu:

<sup>931</sup> Vgl. Csíkzentmihályi 1992, 109f.

<sup>932</sup> J1 2011, Abschnitt 2.

<sup>933</sup> Vgl. ebd.

Dort sitzen Erlebnishungrige, die in ein Konzertprojekt maximale Emotionen investieren, idealistische Feuerköpfe, die sich für letzte Wahrheiten bei Mahler, Bruckner und Beethoven verzehren; Rauschbereite, die sich von der Augenblickseuphorie einer erfüllten Aufführung mitreißen lassen.<sup>934</sup>

Hier wird ein Entgrenzungsszenario mittels der Stichworte „maximale Emotionen“, „Verzehren“ nach „letzten Wahrheiten“ der Musik, „Rausch“, „Euphorie“ und „Erfüllung“ gezeichnet.

Auch das Publikum könne angesichts des Spiels der Musiker in Ekstase geraten, wie etwa Hagedorn in Bezug auf das erwähnte internationale *Kammermusikfestival* in Jerusalem 2012 beschreibt:

[A]bends ist etwas mit ihnen [den Musikern eines Streicherensembles; LL] passiert. Es ist als erfahren sie im Spiel, worüber sie sich einig sind. Alles lebt, überall ist Bewegung, Körper, Zauber, der Saal tobt.<sup>935</sup>

Hagedorn stellt einen Moment musikalischer Verschmelzung der Musiker und musikalischen „Zaubers“ dar, der auf Resonanz beim Publikum stoße und somit wiederum verstärkt werde. Der Journalist schildert ein kollektives entgrenzendes und rauschhaftes Konzerterlebnis. Als entgrenzend, und zwar im Sinne von „Raum und Zeit vergessend“, wie es bei „Flow“ der Fall sein soll, charakterisiert Hagedorn auch die bereits erwähnte Aufführung von Mussorgskis Zyklus „Kinderstube“, gesungen von Kulman: „Die Zeit wird durchsichtig und verschwindet.“<sup>936</sup> Musik – Vokalmusik, wohlgerichtet – führt hier in einen Zustand von Zeitlosigkeit beim Rezipienten Hagedorn.

Diese zeitliche Entgrenzung kann genau das bereits thematisierte „Wunder“ von Musik ausmachen. So charakterisiert Eckardt Bachs *h-Moll-Messe* in einer Aufführung des *Bach Collegiums Japan* unter Suzuki nicht nur als „Heiligtum aus Tönen“ und „Ahnung der besten aller Welten“, sondern auch folgendermaßen:

Töne funkeln, Akkorde strahlen, das Kyrie eleison leuchtet weit hinaus in die Anfänge gregorianischen Gesangs. Die Zeit steht still. Eines dieser Wunder, die sich immer wieder dort ereignen, wo die Musik Johann Sebastian Bachs erklingt.<sup>937</sup>

Das Aussetzen der Zeit als „Wunder“ wird hier konkret auf Bachs Musik bezogen. Dieses zeitentgrenzende „Wunder“ ereigne sich regelmäßig, wenn Bachs Musik erklinge. Dabei scheint es nicht um bestimmte Gattungen oder die Unterscheidung von Instrumental- und Vokalmusik zu gehen. Sondern das entscheidende Kriterium für Eckardt ist, dass die Musik vom „Universalgenie“ Bach geschaffen wurde, um diese heraushebende Wirkung zu erzielen.<sup>938</sup>

Eine andere Spielart von „Entgrenzung“ im Zusammenhang mit Musik findet sich bei Kaiser, der über Bachs „Goldberg-Variationen“ äußert, dass „der Kosmos innerhalb seiner

---

<sup>934</sup> Spahn 2010, 52.

<sup>935</sup> Hagedorn 2012c, 54.

<sup>936</sup> Ebd.

<sup>937</sup> Eckardt 2006.

<sup>938</sup> Vgl ebd.

[Bachs; LL] *Goldberg-Variationen* [...] sich ungeheuerlich aus[weitert]“.<sup>939</sup> Bachs Zyklus wird als eigener „Kosmos“ vorgestellt, der also bereits unvorstellbar groß ist, sich aber dennoch „ungeheuerlich ausdehnt“ – die Entgrenzung könnte maximaler nicht sein. Diese Charakterisierung liest sich wie eine Variante von Hoffmanns programmatischer Aussage, Instrumentalmusik habe nur das „Unendliche“ als ihren „Vorwurf“ und sei deswegen „allein echt romantisch“ (siehe 4.4.4). Bei Kaiser geht es zwar nicht um Beethoven, sondern um Bach. Auf jenen wendet er allerdings ebenso romantische Deutungsmuster an wie Hoffmann auf Beethoven.

Schließlich zeigt sich das Motiv einer Grenzenlosigkeit oder Grenzüberwindung durch Musik auch in Bezug auf einen sozialen Aspekt: nämlich im Sinne von „integrativ“ und „verbindend“. In einem Prospekt der *Deutschen Bank*, in dem es um die in Kapitel 5 thematisierte Musikvermittlungs-Zusammenarbeit mit der *Berliner Philharmonie* geht, heißt es: „Musik ist grenzenlos.“<sup>940</sup> Mit diesem Slogan sind hier jedoch keine musikalisch-religiösen Entgrenzungserlebnisse gemeint. Vielmehr sollen im Rahmen des Musikvermittlungs-Projekts über eine von allen geteilte Leidenschaft für Musik (und Tanz) soziale, Alters- und Herkunfts-Grenzen überwunden werden.

Es lassen sich also unterschiedliche Spielarten der Aktualisierung von „Entgrenzung“, „Grenzüberwindung“ oder „Grenzenlosigkeit“ im aktuellen Musikdiskurs ausmachen. Dabei klingen insbesondere extreme emotionale und transzendierende Zustände (inklusive Suchtpotential) wie Ekstase, Rausch oder „Flow“ an. Diese werden von mehreren Akteuren als das „wahre“ Ziel ihres Musizierens präsentiert. Die Entgrenzung wird als auf zeitlicher, räumlicher und körperlich-mentaler Ebene stattfindend geschildert. Diese Zustände könnten auch das Publikum erfassen, jedenfalls in der Deutung der Feuilletonisten. Die Entgrenzungszustände werden zudem nicht selten als Brücke oder Tor zu musikalischen Gegenwelten präsentiert. Mitunter erscheinen auch Musikstücke als sich selbst entgrenzend, z.B. Bachs „Goldberg-Variationen“. Schließlich wird Musik als Funktion der Aufhebung sozialer Grenzen und somit gesellschaftlicher und kultureller Integration präsentiert.

### 6.2.5 Musik als Gegenwelt

Die Konstruktion einer (musikalischen) Gegenwelt zur irdischen Welt ist ein zentrales romantisches Motiv, wenn nicht das „Grundprinzip“ der Romantik, wie Eggebrecht es sah.<sup>941</sup> Darstel-

<sup>939</sup> Kaiser 2012, 14.

<sup>940</sup> Deutsche Bank/ Gesellschaftliches Engagement: *Leidenschaft für Musik. Die Deutsche Bank und die Berliner Philharmoniker. Leistung aus Leidenschaft*, Frankfurt am Main 2012, 1-8, hier 5, verfügbar unter: [https://www.deutsche-bank.de/cr/de/docs/Deutsche\\_Bank\\_und\\_BPhil\\_%28de%29.pdf](https://www.deutsche-bank.de/cr/de/docs/Deutsche_Bank_und_BPhil_%28de%29.pdf) (2.1.2015).

<sup>941</sup> Vgl. Eggebrecht 1991, 592ff.

lungen musikalischer Gegenwelten finden sich zuhauf auch in der gegenwärtigen Musikdeutung, wie es bereits in den vorhergehenden Kapiteln anklang, insbesondere im Zusammenhang mit „Entgrenzung“.

Beethovens Instrumentalmusik diente Hoffmann als Ausgangspunkt für seine Schilderung eines „unbekannten Reichs“ oder auch „Geisterreichs des Unendlichen“. Eine derartige musikalisch-religiöse Gegenwelt in Bezug auf Beethovens Musik zeichnet sich auch bei Kaiser ab: Auf die Frage eines Rezipienten seines ehemaligen Klassik-Kanals bei der *Süddeutschen Zeitung*, wieviel „Weltentrücktheit“ in Beethovens bereits erwähnter letzter Klaviersonate (op. 111) stecke, antwortet Kaiser: Sie sei ein „visionäres Meisterwerk“, das die Klassik mit der Romantik verbinde und zudem das „Tor weit ins 20. Jahrhundert“ aufstoße. „Beethoven entrückt die Sonatenform in eine Sphäre der Vergeistigung.“<sup>942</sup> „Sphäre der Vergeistigung“ klingt wie eine Variante von Hoffmanns musikalisch-gegenweltlichem „Geisterreich des Unendlichen“. Kaiser relativiert diese Einschätzung jedoch gewissermaßen, indem er Strawinsky Recht gibt, der dieses Stück als „Boogie Woogie“ bezeichnet habe. Außerdem sei das Moment der „Weltentrücktheit“, des „Kahlen“, „Ausgeblasenen“, „Ich-Verlassenen“, wie Thomas Mann es in *Doktor Faustus* in Anlehnung an Theodor W. Adorno beschrieben habe, nicht nur hier, sondern auch in früheren Beethoven-Kompositionen anzutreffen.<sup>943</sup> Kaiser qualifiziert also mehrere Stücke von Beethoven als „weltentrückt“. Die Tatsache, dass er dabei Manns *Doktor Faustus* zitiert, verweist implizit auf Wackenroders Novelle über den „Tonkünstler Joseph Berglinger“ in den *Phantasien*, die Mann zur Vorlage hatte.<sup>944</sup> Kaiser ist zudem vom „transzendente[n], jenseitige[n] Charakter“<sup>945</sup> von Schuberts letzten Streichquartetten und seinem Streichquintett fasziniert. Auch hier wird die Vorstellung einer musikalisch-religiösen Gegenwelt evoziert.

Expliziter drückt sich die Vorstellung einer transzendenten musikalischen Gegenwelt bei Kopatchinskaja im Fernsehporträt des *Bayerischen Rundfunks* aus:

Ein Konzert muss [...] einen erschüttern, es muss einen entzücken, es muss einen in eine Welt rüberschieben, die man noch nie, noch nie, gesehen hat, die man noch nie gespürt hat. [...] Das heißt, dass all diese Klänge die ganze Zeit da sind, die Klänge aber auch von Beethoven, auch von Bartók, von all den Leuten: die sind da. Das sind die Seelen von diesen Komponisten [...].<sup>946</sup>

Hier kommt die „unbekannte“ musikalische Gegenwelt Hoffmanns zum Tragen: ungesehen, un gespürt und unbekannt jedes Mal. Diese Gegenwelt ist musikalisch, denn dort sind die Klänge, die – wie auch in Bünings Bildlichkeit – die ganze Zeit existieren und nur materialisiert

<sup>942</sup> Kaiser 2012, 26.

<sup>943</sup> Vgl. Kaiser 2012, 26f.

<sup>944</sup> Vgl. z.B. Valk, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950* [Das Abendland 34], Frankfurt am Main 2008, 414-442.

<sup>945</sup> Kaiser 2012, 119.

<sup>946</sup> Kopatchinskaja, in: Gabetta 2012.



werden müssen. Diese Klänge sind jedoch weitaus mehr als nur Klänge. Sie sind die Seelen der toten Komponisten, die in dieser überzeitlichen musikalischen Gegenwelt fortleben. Die musikalische Gegenwelt wird zur klanglichen Postmortalitätssphäre, die für den Interpreten im Konzert zugänglich wird.

Um drei tote Komponisten und ihr religiös-musikalisches Vermächtnis ging es auch beim *musikfest berlin* 2008, das sich mit Bruckner, Messiaen und Stockhausen befasste. Alle drei verstanden sich laut Winrich Hopp, dem künstlerischen Leiter, als „katholisch“. Ihre Musikverständnisse sieht Hopp entsprechend allesamt auf religiöse, konkret: christliche Welt-Gegenwelt-Szenarien bezogen:

[A]lle drei haben ihre Musik als Gotteslob verstanden, als Lob der Schöpfung, als Gesang der Musik, die sich zum Himmel hinauf singt, zum Ort ihrer Herkunft. „Von der Gottheit einstens ausgegangen, / Sanft getragen von der Töne Schwingen, / Schwebte die Musik zur Erde nieder“, so beginnt das Gedicht von Moritz von Mayfeld, das Bruckner so liebte. Und wenn Stockhausen sagte, dass er vom Sirius stamme, Messiaen den Aldebaran besang und die alpine Himmelsnähe als seine eigentliche Heimat verstand, dann sind das natürlich poetische Orte oder Gegenden, die ihrer Musik eigen sind und zu denen sie auch nur durch sie gefunden haben.<sup>947</sup>

Die hier präsentierten Gegenwelten sind einerseits allgemein christlich konnotiert („Himmel“, „Gotteslob“, „Lob der Schöpfung“) und werden nicht als reine musikalische Gegenwelten vorgestellt. Die Musik komme jedoch dorthin und gehe dorthin zurück, so Hopp etwa über Bruckners Musik- und Religionsverständnis. Andererseits konstruiert Hopp mit Blick auf Stockhausen und Messiaen „poetische“ Gegenwelten, die sich innerhalb ihrer Musik abspielten: Sirius und Aldebaran bzw. kosmische Gegenwelten scheinen von Hopp dabei weniger ernstgenommen zu werden als der christliche Himmel, sind sie doch nur „poetische“ Gegenwelten. Gleichzeitig werden Sirius und Aldebaran grundsätzlich als Teil des christlichen Himmels vereinnahmt, also nicht wesenhaft von diesem unterschieden. Für das „religiöse[n] Transzendenzbedürfnis“, um das es allen dreien gegangen sei, findet Hopp das Bild des Fliegens. Hier rekurriert er explizit auf Eliade und dessen Beschreibung des „magischen Flugs“:

Mit dem Fliegen und Schweben ist eine spirituelle Höhenlage gekennzeichnet, aus der die Werke des Programms zu kommen scheinen oder zu der sie sich auf den Weg machen. Es geht um den Lobgesang, der zum Himmel hoch will, um die Teilhabe an der Schöpfung durch die Möglichkeiten der Kunst, der Musik. Also, es herrscht durchaus metaphysischer Grenzverkehr.<sup>948</sup>

Mit der Einführung der Flug-Bildlichkeit wird die Gegenwelt zur „spirituellen Höhenlage“ als Ausgangspunkt und Ziel von (religiös konnotierter) Musik, wobei Hopp mit „Lobgesang“, „Himmel“, „Teilhabe an der Schöpfung“ wiederum christliche Topoi zur Charakterisierung

<sup>947</sup> Hopp, Winrich, in: Richter, Tanja, im Interview mit Winrich Hopp: „Der Töne Schwingen“, in: Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH (Hg.): *Berliner Festspiele: Der Töne Schwingen*, Berlin, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_toene/mfb\\_08\\_j\\_toene.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_toene/mfb_08_j_toene.php) (29.9.2014).

<sup>948</sup> Ebd.

heranzieht. Diese Bewegung zwischen Welt und Gegenwelt beschreibt Hopp als „metaphysischen Grenzverkehr“. Hopp rezipiert also unterschiedliche religiöse und philosophische Motive und kombiniert sie in Bezug auf die Musik der drei als „religiös“ präsentierten Komponisten für die Konstruktion diverser (musikalisch-)gegenweltlicher Szenarien. Dabei sind drei Aspekte dieser Szenarien relevant festzuhalten: 1) Die Identifizierung eines „religiösen Transzendenzbedürfnisses“ und von „Spiritualität“ mit dem Schweben oder Fliegen, wie Hopp sie aus Äußerungen der Komponisten und aus ihrer Musik herausliest, korrespondiert mit der Beschreibung musikalischer Erfahrungen, die sich mit „Flow“ bezeichnen lassen. Entgrenzungs- und Gegenwelt-Erfahrungen werden auch hier als zusammengehörig präsentiert. 2) Der Bezug auf Eliade als Autorität in religionsphilosophischen Fragen zeigt, wie bekannt und populär Eliade und sein Werk auch außerhalb religionswissenschaftlicher Kreise sind, sodass sie auch im Musikdiskurs rezipiert werden. 3) Die musikalischen Werke werden als zwischen Welt und Gegenwelt „verkehrend“ beschrieben: Musik erscheint einerseits als ein Medium, das der Welt Anteil an der Gegenwelt ermöglicht, andererseits als aus der Gegenwelt kommend und somit selbst wesentlich gegenweltlich. Mit „Gotteslob“ ist schließlich der Weg von der Welt zur Gegenwelt angezeigt, was Musik drittens als ebenso wesentlich weltliches Phänomen darstellt. Insgesamt erschließt sich ein Szenario, bei dem (religiös konnotierte) Musik eine Möglichkeit darstellt, die Grenzen zwischen Welt und Gegenwelt zu überwinden.

Eine soziale „musikalische Gegenwelt“ schildert schließlich Goertz in einem *ZEIT*-Artikel, in dem es um den Dirigenten Gustavo Dudamel und das venezolanische *Sistema*-Jugendorchester geht. Dudamel sei der „Derwisch im Sistema“, der „organisierte[n] musikalische[n] Gegenwelt zur organisierten kriminellen Hoffnungslosigkeit“. José Antonio Abreu, der das *Sistema* gründete und damit „einen hellen Schein ins Dunkel der Perspektivlosigkeit“ gebracht habe, sei „der Gottvater“, ein „Heiliger“. „Wenn die [Musiker, LL] in göttlicher Unschuld und juvenilem Enthusiasmus um die Wette strahlen, während sie im Finale von Beethovens *Fünfter* so richtig aufdrehen, denkt man fürwahr: Kinder des Olymp.“<sup>949</sup> Goertz resümiert das ästhetische Erlebnis wie folgt: „Energie, die durch den Saal schoss; Dynamik, die ans Unerhörte reichte; Musizierlust, die magnetisierte.“<sup>950</sup> Musik ist die gute „Gegenwelt“ zum schwierigen sozialen Leben in Venezuela. Wenngleich diese Gegenwelt sich auf soziale Gegebenheiten bezieht, färbt Goertz den gesamten Artikel mit einer religiösen Terminologie ein, was auch die Schilderung von Musik als sozialer Gegenwelt in einen entsprechenden Deutungsrahmen stellt:

<sup>949</sup> Goertz, Wolfram: „Kinder des Olymp. Der Dirigent Gustavo Dudamel und sein Jugendorchester aus Venezuela erobern die Welt“, *DIE ZEIT* 50 (2006), 65.

<sup>950</sup> Ebd.

Das *Sistema* wirkt bei Goertz wie ein Abbild „himmlischer Heere“, deren Personal aus unterschiedlichen religiös-kulturellen Kontexten zusammengestellt ist: Dudamel ist der „Derwisch“ (Islam bzw. Sufismus), Abreu „Gottvater“ und „Heiliger“ (Christentum) und die jugendlichen Musiker „Kinder des Olymp“ (griechische Mythologie). Außerdem klingt die mit dem Gegenweltszenario verknüpfte Zuschreibung an Musik an, sie heile und erlöse, wie es auch Wackenroder in anderen Worten ausgemalt hatte (siehe 4.4.3).

Insgesamt zeichnen sich diverse Gegenweltszenarien ab, die als Transformationen und Aktualisierungen etwa von Hoffmanns musikalischem „unbekanntem Geisterreich des Unendlichen“ gelesen werden können. Musik kommt dabei – häufig in unmittelbarem Zusammenhang mit der Qualifizierung als „entgrenzend“ – die Rolle eines Vermittlungsmediums zwischen Welt und Gegenwelt zu. Gleichzeitig wird Musik auch hier als eigenes Wesen charakterisiert, das sowohl gegenweltlich (z.B. als postmortale Klangwelt verstorbener Komponisten) als auch weltlich sein kann. Schließlich wird Musik als soziale Gegenwelt zur Realität konzipiert wie in Bezug auf das *sistema*, wobei eine religiöse Rahmung auch in diesem Fall gegeben ist.

#### 6.2.6 Mittelalterfaszination und gregorianischer Chant

Novalis, Wackenroder oder Hoffmann idealisierten das Mittelalter – in religiöser und teilweise in musikalischer Hinsicht. So propagierte Novalis die katholische Kirche des Mittelalters als zukünftige Religion Europas, schilderte Wackenroder die kunstreligiösen Erlebnisse eines Klosterbruders in Rom, wobei er vermutlich auf eigene Reiseimpressionen des mittelalterlich-katholischen Süddeutschlands zurückgriff,<sup>951</sup> und stellte Hoffmann Palestrinas Vokalmusik in *Alte und Neue Kirchenmusik* als Vorbild zur Erneuerung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert dar.

Eine Mittelalter-Renaissance zeichnet sich auch im religiös-musikalischen Feld der letzten Jahre und Jahrzehnte ab. Davon zeugt etwa das Festival *eros & ecclesia – festival mittelalterlicher avantgardemusik*, das 1997 überwiegend in Berlins großen und bekannten Kirchen stattfand. Auf dem Programm standen im weitesten Sinne christliche und jüdische, geistliche und weltliche mittelalterliche Musik und Lyrik, z.B. von Hildegard von Bingen, Oswald von Wolkenstein oder Süßkind von Trirnberg.<sup>952</sup> In den 1990er Jahre waren seit einiger Zeit wieder gregorianische Gesänge populär, und zwar über den Rahmen von christlicher Kirchenmusik oder klassischer Musik hinaus: Seit Mitte der 1990er Jahre erfuhren etwa die Alben „Chant

<sup>951</sup> Vgl. Schwering 2007, 283.

<sup>952</sup> Vgl. Uhde & Harckensee MusikManagement/ Inh. Kirsten Junglas u. Monika Rebuschat GbR: *eros\_ecclesia\_1997\_faltblatt.pdf*, Berlin 24.8.2009, [http://www.uhmm.de/images/stories/produktionen/festivals/pdf/eros/eros\\_ecclesia\\_1997\\_faltblatt.pdf](http://www.uhmm.de/images/stories/produktionen/festivals/pdf/eros/eros_ecclesia_1997_faltblatt.pdf) (22.9.2013).

Noël: Chants For The Holiday Season“, „Chant II“ und „Chant III“ des spanischen Benediktinerordens *Santo Domingo* großen internationalen Widerhall, vor allem in den Popmusik-Charts,<sup>953</sup> wie auch die drei ebenfalls „Chant“ genannten Alben des österreichischen Zisterzienserordens *Heiligkreuz*, welche seit 2008 erschienen.<sup>954</sup> Wie die Redakteurin der *taz. die tageszeitung*, Sabine Zurmühl, in ihrem Artikel zu *eros & ecclesia* schreibt, waren „Mönchsgesänge und Engelszungen“ 1997 längst Mainstream; sie stellt ein globales „Mittelalter-Spiritualitätsbedürfnis“ fest.<sup>955</sup> Für Zurmühl bedeutet mittelalterliche Musik das Gegenteil „der Erschöpfung von der lauten Beliebigkeit [...], der Techno-Vergewaltigung [...] und der Zerbröselung klassischer Musik in Highlight-Happen [...]“:<sup>956</sup> nämlich das Reine und Pure, Langsamkeit, Konzentration, Ruhe und die Erfahrung eines sakralen Raums über die Rezeption von Vokalmusik. Dies schildert sie am Beispiel ihres Erlebens der *Anonymous 4*, die bei *eros & ecclesia* auftraten: „Wie kaum eine andere Gruppe tritt bei den Anonymous 4 zur Gestaltung der Musik das unverzichtbare Dritte, die Spiritualität der inneren Haltung, auch: des Ortes.“<sup>957</sup> Historische Aufführungspraxis sei ihnen nicht so wichtig, denn das hieße ja, „das Unerreichbare reproduzieren zu wollen“ (*Anonymus 4*). Wenig sei festgelegt in der Musik, insofern komme es eher auf „Interpretation, Singerfahrung, Intuition“<sup>958</sup> an, zitiert Zurmühl die Sänger.

Am Beispiel der *Chant*-CDs und des Festivals *eros & ecclesia* zeigt sich auch heutzutage die Hinwendung zum Mittelalter, einschließlich der Popularisierung des kirchlich-katholischen Mittelalters, v.a. der Figur und der Lieder von Bingens, wie sie sich auch in der romantischen Religions- und Musikästhetik abzeichnete. Gleichzeitig bringt die Reporterin Zurmühl die Art der Mittelalter-Aktualisierung mit dem Spiritualitätsdiskurs zusammen. Als Kombination dessen mit romantischer Ästhetik kann auch die Betonung von Intuition gegenüber historischer Aufführungspraxis seitens der *Anonymus 4* verstanden werden, die diese Art der Ästhetik auf das Mittelalter bzw. auf mittelalterliche Musikpraxis projizieren und sich von dort Orientierung holen – so, wie es bereits Wackenroder, Novalis und Hoffmann taten.

<sup>953</sup> Vgl. billboard.com: *Benedictine Monks of Santo Domingo de Silos – Biography* | *Billboard*, New York 2013, <http://www.billboard.com/artist/281285/benedictine-monks-santo-domingo-de-silos/biography> (22.9.2013).

<sup>954</sup> Vgl. etwa Heinemann, Mirko: „Popstars aus dem Kloster“, *Berliner Zeitung* 7.7.2008, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/mit-gregorianischen-gesaengen-stuermen-zisterzienser-moeneche-derzeit-die-charts-popstars-aus-dem-kloster,10810590,10570994.html> (22.9.2013).

<sup>955</sup> Vgl. Zurmühl, Sabine: „Posaunen Gottes“, *taz. die tageszeitung*, 7.11.1997, 17.

<sup>956</sup> Ebd.

<sup>957</sup> Ebd.

<sup>958</sup> *Anonymus 4*, zit. nach ebd.

### 6.3 Weitere Aktualisierungen von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte bei religionsbezogenen Musikveranstaltungen

Im Rahmen einer florierenden Musikfestival-Landschaft gedeihen auch Themen wie „Religion“ und „Spiritualität“ zunehmend, wie in Kapitel 5 bereits erwähnt wurde. Seit der Jahrtausendwende ist ein Anstieg von dezidiert religionsbezogenen Musikfestivals, Konzertreihen, Musikpreisen, Summerschools oder Tagungen zu beobachten: Einerseits widmen sich etablierte Musikformate religiösen Themen; andererseits entstehen Festivals oder Musikreihen, die sich ausschließlich mit Musik und Religion bzw. Spiritualität befassen. An diesen Veranstaltungen lässt sich ablesen, welche Aspekte von Religion und Spiritualität im Zusammenhang mit Musik von Festivalveranstaltern, Sponsoren oder Kulturpolitikern derzeit als für das Publikum von Interesse und somit als erfolgversprechend erachtet werden. Hier spielen sowohl der Spiritualitäts- und Romantikdiskurs eine Rolle als auch, teilweise in Verbindung damit, weitere Elemente von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte. Nach einem Überblick über das Feld religionsbezogener Musikformate (6.3.1) werden einige besonders prägnante religiös-musikalische Themensetzungen vorgestellt: die „Weltreligionen“, religiöser Pluralismus und Völkerverständigung, wobei das Christentum häufig als Ausgangspunkt und Deutungsrahmen dient (6.3.2); Mystik/en wie Zen, Sufismus oder mittelalterliche christliche Mystik, teilweise verbunden mit musikalisch-religiösen Ursprungssuchen (6.3.3); orientalistische und okzidentalistische Anklänge (6.3.4); sowie der Kosmos und die Sterne (6.3.5).

#### 6.3.1 Religionsbezogene Musikveranstaltungen als Trend – ein Überblick

Wie bereits erwähnt, widmen sich einige Musikpräsentationsformate ausschließlich dem Zusammenhang von Musik und Religion bzw. Spiritualität wie z.B.:

- seit 1999 das Festival *Musica Sacra* in Paderborn;<sup>959</sup>
- ebenfalls seit 1999 die Verleihung des *Preises der Europäischen Kirchenmusik* der Stadt Schwäbisch-Gmünd, wobei die Preisverleiher nicht nur Kirchenmusik im engeren Sinne, sondern auch allgemein als religiös bzw. spirituell qualifizierte Musik im weiteren Sinne küren;<sup>960</sup>
- seit 2005 das bereits erwähnte *festival religio musica nova*;<sup>961</sup>

<sup>959</sup> Vgl. Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH: *Festival Musica sacra Paderborn*, Paderborn 2014, <http://www.musicasacra-paderborn.de/> (15.10.2014).

<sup>960</sup> Vgl. Stadt Schwäbisch Gmünd: *Schwäbisch Gmünd Preis der Europäischen Kirchenmusik*, Schwäbisch Gmünd 2014, <http://www.schwaebisch-gmuend.de/1210.php> (15.10.2014).

<sup>961</sup> Vgl. festival religio musica nova: *religio musica nova*, 2005-2014, <http://religio-musica-nova.ch/> (15.10.2014).

- zwischen 2011 und 2013 als Veranstaltung der *Lutherdekade 2007-17* das Vokalmusik-Festival *Himmel auf Erden. Die Gesänge der Welt*;<sup>962</sup>
- seit 2012 ein weiteres Festival namens *Musica Sacra*, das zum *Sinfonieorchester Münster* gehört;<sup>963</sup>
- ebenfalls seit 2012 die *Heidelberger Summerschool Spiritus Musicae* von der *Hochschule für Kirchenmusik*, der Theologischen Fakultät und des Musikwissenschaftlichen Seminars der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg;<sup>964</sup>
- oder seit 2013 das *Sacred Music and Dance Festival* der Berliner *Werkstatt der Kulturen*.<sup>965</sup>

Punktuell mit religiösen Themen befassten sich etwa folgende Musikformate, darunter auch international etablierte Festivals:

- das *KomponistInnenforum Mittersill* (Österreich) in den Jahren 1999 mit „Musik und Spiritualität“<sup>966</sup> oder 2008 mit „Stimmen.Atmen“,<sup>967</sup> bei dem es unter anderem um „Körperlichkeit und Spiritualität“ ging;
- die *50. Berliner Festwochen* im Jahr 2000 unter dem Motto „Jahrhundertklang“, die mit Gubaidulinas „Johannespassion“, Pendereckis „Lukas-Passion“, Leos Janáčeks „Glagolitischer Messe“, Toru Takemitsus „In Autumn Garden“ für Gagaku-Orchester, Kagels „Liturgien“ für Soli, Doppelchor und großes Orchester oder Pärts „Orient&Occident“ (eine Auftragskomposition der *Festwochen* und dort uraufgeführt) „ein starker Zug zur Transzendenz und Spiritualität“ durchzog, so Ulrich Eckhardt, der damals scheidende Intendant der *Berliner Festspiele*, zu denen seit 1951 die *Festwochen* gehörten;<sup>968</sup>

<sup>962</sup> Vgl. Staatliche Geschäftsstelle „Luther 2017“/ „Luther 2017 – 500 Jahre Reformation“, Geschäftsstelle der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD): *Musikfestival: Himmel auf Erden | Luther2017*, Wittenberg, <http://www.luther2017.de/veranstaltungen/24495/musikfestival-himmel-auf-erden> (2.1.2015); WittenbergKultur e.V.: *WittenbergKultur e.V. präsentiert Bühne Wittenberg*, Wittenberg 2009-2010, <http://buehnewittenberg.de/pages/festival---himmel-auf-erden-2012/himmel-auf-erden---die-religionen-der-welt-zu-gast-in-luthers-wittenberg.html> (15.10.2014).

<sup>963</sup> Vgl. Sinfonieorchester Münster: *Musica Sacra Münster | Auf Wiedersehen zu MUSICA SACRA 2016*, Münster 2015, <http://www.musicasacra-muenster.de/> (2.5.2015).

<sup>964</sup> Vgl. Stiefel, Catherine: „SPIRITUS MUSICAE – 2. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion“, in: Universität Heidelberg (Hg.): *Spiritus Musicae – Universität Heidelberg*, Heidelberg 9.5.2014, [http://www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus\\_musicae\\_2013.html](http://www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus_musicae_2013.html) (15.10.2014).

<sup>965</sup> Vgl. Werkstatt der Kulturen – Kommunikation: *Werkstatt der Kulturen*, Berlin 2014, [http://werkstatt-der-kulturen.de/de/festivals/sacred\\_music\\_festival/](http://werkstatt-der-kulturen.de/de/festivals/sacred_music_festival/) (15.10.2014).

<sup>966</sup> Vgl. ARGE Komponistenforum Mittersill: *www.KOFOMI.com*, Wien 19.4.2013a, [http://www.kofomi.com/frs/archiv\\_frs.html](http://www.kofomi.com/frs/archiv_frs.html) (14.10.2014).

<sup>967</sup> Vgl. ARGE Komponistenforum Mittersill: *www.KOFOMI.com*, Wien 26.3.2013b, <http://www.kofomi.com/2008/index.html> (14.10.2014).

<sup>968</sup> Vgl. Otten, Jürgen: „Transzendenter Abschied. Ulrich Eckhardt zum Auftakt der Berliner Festwochen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 203 (2000), 1. Die *Berliner Festwochen* wurden 2004 in die zwei Festivals *musikfest berlin* und *spielzeit'europa* bzw. *Foreign affairs* aufgelöst. Vgl. *Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH: Berliner Festspiele*, Berlin, <http://www.berlinerfestwochen.de/> (9.10.2013).

- das *Hamburger Musikfest* 2001 zum Thema „Welt-Raum“ unter der Leitung von Ingo Metzmacher, den dabei der „Kosmos als Transzendenz oder als metaphysischer Bereich“<sup>969</sup> interessierte, etwa bei Stockhausen;
- das *Rheingau Musik Festival* 2003, das der Komponistin Gubaidulina ein Porträt widmete, wobei eine der Aufführungen ihrer Musik einen Beitrag zum europäischen Gemeinschaftsprojekt „Sounds of the Spirit“ darstellte, an dem das *Emilia Romagna Festival*, das *Rheingau Musik Festival*, das *Festival Internacional Santander*, das *Festival Ljubljana* und das *Vilnius Festival* mit insgesamt neun Konzerten zum Thema „Spiritualität in der Musik“ teilnahmen, finanziert von der *Europäischen Union* mit 140.000 Euro und ausgewählt aus ca. 15.000 kulturbezogenen Bewerbungen;<sup>970</sup>
- die Spielzeit 2002/3 des *Deutschen Symphonie-Orchester Berlin* (DSO) unter der Leitung von Nagano, die unter dem Motto „Spiritualität“ stand,<sup>971</sup> oder die alljährlichen DSO-Osterfestivals zum Verhältnis von Musik und Spiritualität, in deren Zentrum Bach steht, dem jeweils ein anderer Komponist wie Messiaen oder Mendelssohn-Bartholdy gegenübergestellt wird;<sup>972</sup>
- die Tagung „Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann“ in der *Evangelischen Akademie* im Rheinland in Bonn;<sup>973</sup>
- die Konzertreihe „Spiritualität und Religion in der Kammermusik“ im Rahmen der *Kammer Konzerte* 2005;<sup>974</sup>
- die Konzert- und Vortragsveranstaltung „Musik und Spiritualität“ des *Mozarteums Salzburg*, ebenfalls 2005;<sup>975</sup>
- das *Internationale Bodenseefestival*, das 2005 unter dem Motto „Spiritualität und Lebenslust“ stand, wobei mit Koopman als *artist in residence* der Schwerpunkt auf der Musik Bachs lag;<sup>976</sup>

---

<sup>969</sup> Metzmacher, Ingo, in: Schulz, Tom R., im Interview mit Ingo Metzmacher: „Ich gucke gerne in die Sterne“. Generalmusikdirektor Ingo Metzmacher steht beim Hamburger Musikfest mit beiden Beinen fest im Kosmos“, *DIE WELT* 202 (2001), 43.

<sup>970</sup> Vgl. Becker, Annette: „Unter dem Flügel lauschen; Das Rheingau Musik Festival widmete Sofia Gubaidulina ein Komponistenporträt“, *Frankfurter Rundschau* 8.7.2003; Creative Europe Desk Slovenia: *Sounds of the Spirit :: CED :: Creative Europe Desk Slovenia*, Ljubljana 2014, <http://www.ccp.si/english/izpis.php?id=334> (15.10.2014).

<sup>971</sup> Vgl. o.A.: „Rundfunk-Orchester und -chöre GmbH. Was die Musik über Gegenwart und Geschichte weiß, ergründen diese Dirigenten mit ihren Ensembles. Die vier Chefs“, *Berliner Zeitung* 28.3.2003, 74.

<sup>972</sup> Vgl. o.A.: „Roc Berlin. Bach/Mendelssohn, Rossini und Schnyder. Ostern und andere Feste“, *Berliner Zeitung* 27.3.2009, T08.

<sup>973</sup> Vgl. o.A.: „Tagung und Konzerte zu Beethoven, Schumann und die Religion“, *General-Anzeiger Bonn* 20.5.2004, 19.

<sup>974</sup> Vgl. o.A.: „Ausblick auf ein Jahr voller Jubiläen“, *Rheinische Post Düsseldorf* 3.1.2006.

<sup>975</sup> Vgl. o.A.: „Uni-Kalender“, *Die Presse* 7.11.2005.

<sup>976</sup> Vgl. o.A.: „Internationales Bodenseefestival mit Schwerpunkt Bach. Musik auf dem Saentis“, *SDA – Basisdienst Deutsch* 16.3.2005.

- die Tagung des *Musikseminars Hamburg* 2006 (jetzt *MenschMusik Hamburg*<sup>977</sup>) zum Thema „Natur und Spiritualität in der Musik“, in deren Zentrum die Komponisten Toshio Hosokawa (Japan) und Augusta Read Thomas (USA) standen;<sup>978</sup>
- die diversen Konzerte und Konzertreihen zum Thema „Spiritualität“ der *Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin* (roc),<sup>979</sup> etwa die Pfingstkonzerte 2007 mit Musik von Schönberg, Leonard Bernstein, Tavener, Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Luigi Boccherini, Mozart, Jan D. Zelenka, Strawinsky, Rodion Schtschedrin, Wagner, Bruckner, Pärt oder Kancheli;<sup>980</sup>
- die Frühjahrstagung 2007 des *Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (INMM)* in Darmstadt zu „Sinnbildungen. Spiritualität und Geistigkeit in neuer Musik“, die sich folgenden sechs Themen widmete: „Sinnbildungen in Musik“, eine generelle Reflexion über den Zusammenhang von Musik und Spiritualität; „Christliches Komponieren – heute?“; „Radikale Freigeister“, Beiträge zu Cages Rezeption von Meister Eckhart oder Feldman und dem Erbe des Transzendentalismus; „Inspirationen aus dem Osten?“; religiöse Aspekte in Hubers musikalischem Schaffen; und „Sakrale Sehnsüchte“ in der Popmusik;<sup>981</sup>
- das *musikfest berlin* 2008 unter der künstlerischen Leitung von Hopp, der Werke von Bruckner, Messiaen und Stockhausen ins Zentrum stellte: „miteinander verbunden durch ihre religiös-musikalische Spiritualität katholischer Provenienz, die Form und Ausdruck in monumentalen Orchesterwerken gefunden hat“;<sup>982</sup>
- seit 2009 die Reihe „KlangBilder“ der roc, der *Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin* (SMB) und der *Stiftung St. Matthäus*: eine Kombination von kunsthistorisch-theologischer Bildbetrachtung und darauf abgestimmter geistlicher Musik (z.B. von Bach, Gubaidulina oder Tavener) in der *Berliner Gemäldegalerie* unter der Überschrift „Spiritualität“, initiiert vom damals neuen roc-Intendanten Gernot Rehrl, den laut *Tagesspiegel* „Spiritualität“ schon lange umgetrieben hatte und der zuvor in München die Kirchenkonzertreihe

<sup>977</sup> Vgl. MenschMusik Hamburg/ MenschMusik e.V.: *MenschMusik e.V. – Hamburg | Musikalisches Grundstudienjahr | Ausbildung Instrumentalpädagogik*, Hamburg 2014, <http://musikseminar.de/> (29.8.2013).

<sup>978</sup> Vgl. Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG: *Augusta Read Thomas zu Gast im Rudolf Steiner Haus Hamburg | Internationale Musikverlage Hans Sikorski*, Hamburg 2000-2015, [http://www.sikorski.de/1996/de/augusta\\_read\\_thomas\\_zu\\_gast\\_im\\_rudolf\\_steiner\\_haus\\_hamburg.html](http://www.sikorski.de/1996/de/augusta_read_thomas_zu_gast_im_rudolf_steiner_haus_hamburg.html) (16.10.2014).

<sup>979</sup> Dazu gehören das *Deutsche Symphonie-Orchester Berlin*, das *Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin*, der *Rundfunkchor Berlin* und der *RIAS Kammerchor*, vgl. Rundfunk Orchester und Chöre GmbH, Berlin 2014, [http://www.roc-berlin.de/content/home/index\\_ger.html](http://www.roc-berlin.de/content/home/index_ger.html) (16.10.2014).

<sup>980</sup> Vgl. o.A.: „Roc Berlin. Die vier Ensembles der roc berlin stellen sich im Mai dem spirituellen Bedürfnis in der Musik; Tempelvorhang auf!“, *Berliner Zeitung* 27.4.2007, T20; o.A.: „Roc Berlin. Sommer im Konzertsaal: Zum Saisonende konzertieren die vier roc-Ensembles in kleinen und großen Formationen. Glänzender Abschluss“, *Berliner Zeitung* 25.5.2007, T08.

<sup>981</sup> Vgl. o.A. 2007 (*Neue Musikzeitung*).

<sup>982</sup> Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH.



„Paradisi Gloria“ veranstaltet hatte,<sup>983</sup> und theologisch begleitet von Pfarrer Christhard-Georg Neubert, Direktor der *Stiftung St. Matthäus*, sowie kunsthistorisch gestaltet von Bernd Lindemann, dem Direktor der *Gemäldegalerie*,<sup>984</sup>

- die *Ruhrtriennale* 2009-2011, die unter der Leitung des Opernregisseurs Willy Decker mit 30 Produktionen und 100 Aufführungen „Spiritualität und Religion“ thematisierte, insbesondere in Bezug auf Judentum, Islam und Buddhismus, wobei es Decker um die „Beziehung der Künste und Künstler zum Urmoment des Religiösen“<sup>985</sup> ging;
- die bereits erwähnten *Salzburger Festspiele* 2010, in deren Zentrum das Werk Rihms stand, dessen „Dionysos“ uraufgeführt wurde;<sup>986</sup>
- die *Dresdener Festspiele* 2011 unter der Leitung des Cellisten Jan Vogler und unter dem bereits erwähnten Motto „Die fünf Elemente“ (Feuer, Wasser, Luft, Erde und Spiritualität), die anlässlich des 33. *Evangelischen Kirchentages* auch Veranstaltungen zu „Spiritualität und Religiosität“ enthielten;<sup>987</sup>
- das *Forum Neue Musik* des öffentlich-rechtlichen *Deutschlandradio*, das sich 2012 mit „Komponieren als Dialog mit Gott“ befasste;<sup>988</sup>
- das *Lucerne Festival* im Sommer 2012 zum Thema „Glaube“<sup>989</sup> mit Werken der (westlichen) Musikgeschichte von Bach bis zur Gegenwart sowie Stücken aus anderen musikkulturellen und religiösen Zusammenhängen, wobei drei Aspekte von „Glaube“ betont wurden: a) „Glaubensbekenntnisse“ in verschiedenen Religionen, b) „Letzte Werke, letzte Worte“, der Übergang vom irdischen Leben zu „einer anderen Welt“ und c) „Himmel oder Hölle?“, der Blick auf eine postmortale Existenz;<sup>990</sup>
- und schließlich – gewissermaßen als Anschlussveranstaltung an das *Lucerne Festival* 2012 und gleichzeitig die Darmstädter *INMM-Tagung* 2007<sup>991</sup> – *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik* im November 2012 zum Thema „Neue Musik und Spiritualität“, wobei

<sup>983</sup> Vgl. Tilmann, Christina: „Echoraum der Seele: ‚Klangbilder‘ in der Gemäldegalerie“, *Der Tagesspiegel* 7.5.2009, 26.

<sup>984</sup> Vgl. Stiftung Preußischer Kulturbesitz/ Staatliche Museen zu Berlin: *Kalender – Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2013, <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=26638&p=0> (23.9.2013).

<sup>985</sup> Decker, Willy, in: Bretschneider, Frank: „Thema Religion bildet die geistige Klammer. Neuer Ruhrtriennale-Chef Willy Decker stellt sein erstes Programm vor. [...]“, *Aachener Zeitung* 29.4.2009, 27.

<sup>986</sup> Vgl. Weinzierl 2010.

<sup>987</sup> Vgl. o.A.: „Dresdner Musikfestspiele 2011 widmen sich den ‚Fünf Elementen‘“, *ddp Nachrichtenagentur Basisdienst* 12.10.2010.

<sup>988</sup> Vgl. Kämpfer, Frank: „Komponieren als Dialog mit Gott“, in: Deutschlandradio (Hg.): *Komponieren als Dialog mit Gott (Archiv)*, Köln 2009-2015, <http://www.dradio.de/aktuell/1701534/> (12.9.2013).

<sup>989</sup> Vgl. Eckle 2012.

<sup>990</sup> Vgl. Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Artikel > Glaubensfragen*, Luzern 2013a, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/artikel/glaubensfragen\\_2/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/artikel/glaubensfragen_2/) (27.9.2013).

<sup>991</sup> So nahmen etwa Huber und seine Frau, die Komponistin Younghi Pagh-Paan, sowohl in Darmstadt als auch an *LINKS* teil, und sprach der Theologe Müller, wie bereits erwähnt, sowohl beim *Lucerne Festival* als auch bei *LINKS*.

„Grenzlinien zwischen konfessioneller Kirchenmusik, geistlich motivierten Kompositionen und weltlichen Werken mit spirituellen Implikationen“ in Frage gestellt werden sollten.<sup>992</sup>

Die Titel und Programme der genannten Musikpräsentationsformate zeigen, dass der Spiritualitätstopos ein sehr beliebtes Thema insbesondere für Klassik-Musikfestivals der letzten ca. 15 Jahre ist. Dabei fällt auf, dass bei diesen thematisch fokussierten Formaten insbesondere Neue Musik Raum bekommt, was darauf hinweist, dass die *new spiritual music* nach wie vor populär ist (siehe 4.5). Die religiöse Terminologie, insbesondere die Rede von „Spiritualität“, wird jedoch auch auf ältere Musik bis hin zur Gregorianik bezogen. Offensichtlich ist das Thema „Spiritualität/ Religion und Musik“ auch kulturpolitisch und gesellschaftlich gewollt, bedenkt man, dass die genannten Veranstaltungen auf eine breite öffentliche und privatwirtschaftliche Förderung angewiesen sind. Selbst auf der Ebene der *Europäischen Union* scheint die Thematik einen Nerv zu treffen, wie das Projekt „Sounds of the Spirit“ zeigt, von welchem sich auch ein Beitrag zur europäischen Integration erhofft wurde.

Unter Überschriften wie „Spiritualität“, „sacra“ oder „Religion“ werden bei diesen Musikveranstaltungen unterschiedliche Motive von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte verhandelt. Die prägnantesten werden im Folgenden präsentiert.

### 6.3.2 *Das Christentum als Ausgangspunkt und Deutungsrahmen für musikalisch-religiösen Pluralismus und Dialog*

Nicht wenige der genannten Festivals oder anderen Musikpräsentationsveranstaltungen adressieren kirchliche, kirchenmusikalische oder christliche Themen, Komponisten und Werke, ob explizit oder implizit – nicht zuletzt durch die Anwendung einer entsprechenden Religionsbestimmung. Auch die Rede von „Spiritualität“ kann hier auf einen christlich-kirchlichen Rahmen abzielen, teilweise abweichend von den in Kapitel 6.1.1 gezeigten Variationen von „spirituell, aber nicht religiös“. Allerdings scheint „Spiritualität“ häufig gleichzeitig als Brücke zu anderen Religionen und Kulturen zu fungieren, sodass diejenigen religionsbezogenen Festivals, die zwar theoretisch und konzeptuell ihren Ausgang bei kirchlicher Religion nehmen, sich meistens auch mit religiöser und musikalischer Vielfalt befassen bzw. auf diese hinaus wollen. Die Präsentation religiöser Vielfalt verläuft dabei nicht selten in christozentrischen Denkmustern.

Dies lässt sich etwa am *Lucerne Festival 2012* zeigen: Die Wahl des Themas „Glaube“ mitsamt der drei Aspekte, die als wesentlich für „Glaube“ präsentiert werden – „Glaubenskenntnisse“, „Letzte Werke, letzte Worte“ (das Sterben als Übergang in „eine andere Welt“)

---

<sup>992</sup> Vgl. Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Neue Musik und Spiritualität)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/2012> (17.10.2014).

und „Himmel oder Hölle?“ (Postmortalitätsvorstellungen)<sup>993</sup> – verweisen auf das Christentum als religiösem Referenzrahmen. Religiöse, kulturelle und musikalische Vielfalt wird innerhalb dessen inszeniert: So sollten die „Glaubensbekenntnisse“ in „sieben spirituelle Welten“ führen: in die russisch-orthodoxe Kirche mit Werken der „äusserst spirituellen“ Komponistin *in residence* Gubaidulina, „in deren Musik Glaubens- und Sinnfragen allgegenwärtig sind“,<sup>994</sup> ins Judentum mit Wilfried Hillers Vertonung der Geschichte des Hiob und Schönbergs Oper „Moses und Aron“, in den lutherischen Protestantismus mit Werken von Bach, in den tibetischen Buddhismus mit Stücken von Namgyal Lhamo, in den Sufismus mit „Wirbelnden Derwischen“ des *Mevlevî*-Ordens, in „eine pantheistische Vision“ mit Willy Burkhardts Oratorium „Das Jahr“ und in den Katholizismus mit Werken von Messiaen und Bruckner. Der Übergang vom irdischen Leben zu „einer anderen Welt“ unter der Überschrift „Letzte Werke, letzte Worte“ wurde dagegen sehr auf Europa, gar auf den deutschsprachigen Raum bezogen zu Gehör gebracht: etwa mit der jeweils 9. Sinfonie von Beethoven, Bruckner und Mahler, mit Beethovens „kryptischen“ späten Streichquartetten und Klaviersonaten, Bergs „als Requiem gedachte[m]“ Violinkonzert und Teilen aus dem „Parsifal“ von Wagner. Auch der Blick auf eine postmortale Existenz, auf „Himmel oder Hölle?“, blieb mit Verdis „Dies irae“, Wagners „Lohengrin“, Schönbergs „Survivor from Warsaw“ oder Messiaens „Quatour pour la Fin du Temps“ einem westlich-musikalischen und -religiösen Kontext verhaftet. Für das Festival wurde der Kontakt zu verschiedenen Religionsgemeinschaften vor Ort gesucht, v.a. zu den Kirchen, aber auch zu jüdischen, muslimischen (v.a. Sufi-), buddhistischen und anderen Vereinigungen.

Der Wille des Festivals zu interreligiösem Dialog zeigt sich außerdem daran, dass Küng gebeten wurde, die Eröffnungsrede zu halten. Wie bereits erwähnt, hatte Küng bzw. seine *Stiftung Weltethos* das Chorwerk „Weltethos“ bei dem inzwischen verstorbenen britischen Komponisten Harvey in Auftrag gegeben. Unter anderem von den *Berliner Philharmonikern* unter Rattle in einem anderen Zusammenhang uraufgeführt, erklang das Werk auch beim *Lucerne Festival* 2012.<sup>995</sup> Künigs „Weltethos“-Idee ist auf interreligiöse Verständigung zugunsten des Weltfriedens ausgerichtet. Grundlage ist die Annahme, in allen Religionen sei eine „Hochethik“ zu finden, selbst wenn nur in basaler Form. Auf dieses allen Religionen inhärente „Weltethos“ sollten sich sowohl „Gläubige“ als auch „Nicht-Gläubige“ besinnen und danach handeln.<sup>996</sup> Mit

<sup>993</sup> Vgl. Eckle 2012.

<sup>994</sup> Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Festivals > LUCERNE FESTIVAL im Sommer*, Luzern 2013c, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/informationen/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/informationen/) (25.9.2013).

<sup>995</sup> Vgl. Eckle 2012; o.A.: „Komposition ‚Weltethos‘: englische Erstaufführung“, in: Stiftung Weltethos Tübingen (Hg.): *Stiftung Weltethos | Weltethos und Musik*, Tübingen, <http://www.archiv.weltethos.org/data-ge/c-20-aktivitaeten/27-005-eng-erstauffuehrung.php> (14.4.2014).

<sup>996</sup> Vgl. Küng, Hans/ Kuschel, Karl-Josef (Hg.): Erklärung zum Weltethos. Die Deklaration des Parlamentes der Weltreligionen, München 1993, 4.

dem Chorwerk kommt zusätzlich der Musik die Rolle zu, diese Verständigung zwischen den unterschiedlichen Religionen zu befördern.<sup>997</sup> Die „Weltethos“-Idee ist ähnlich der Konzeption von „Weltreligionen“ ein Produkt christo- und eurozentrischer Denkmuster. Mit „Weltreligionen“ befasste sich insbesondere der britische Religionswissenschaftler Ninian Smart, demzufolge die „Weltreligionen“ allesamt ähnliche „Dimensionen“ (z.B. ethische, rituelle oder dogmatische) haben.<sup>998</sup> Sowohl im Konzept eines „Weltethos“ als auch in jenem von „Weltreligionen“ drückt sich der Wunsch aus, Religionen nach global gültigen Parametern systematisieren und vergleichen zu können. Auf den Konstruktionscharakter von „Weltreligionen“ wies etwa Tomoko Masuzawa in *The Invention of World Religions, or, How European Universalism was Preserved in the Language of Pluralism*<sup>999</sup> hin. Gleiches gilt für den „Weltethos“-Ansatz sowie für die Konstruktion von Musik in „Weltreligionen“, wie sie sich etwa in Sullivans erwähntem Buch *Music in the world religions* niederschlägt. So wirkt auch der religionstheoretisch-konzeptuelle Rahmen des *Lucerne Festivals* wie eine Variante dieses Verständnisses von religiöser Pluralität und interreligiösem Dialog mit seiner Zusammenstellung eines Kanons von sieben Religionen und der Zuschreibung, „Glaube“ bzw. entsprechende „Bekenntnisse“ und Postmortalitätsvorstellungen, die sich zwischen „Himmel“ und „Hölle“ bewegen, spielten in ihnen eine Rolle.

Ein weiteres Religionsprogramm, das auf religiöse Vielfalt und Dialog ausgerichtet ist, wobei christlich-westliche Deutungsschemata als Ausgangspunkt bzw. Rahmen der musikalisch-religiösen Präsentation dienen, ist ferner beim *Forum Neue Musik 2012* des *Deutschlandradio* mit seinem Thema „Komponieren als Dialog mit Gott“<sup>1000</sup> zu beobachten, mit welchem folgende Fragestellung verknüpft war:

Wie begegnen sich in der Gegenwart Glauben und Avantgarde? Welche Rolle spielen religiöse Sujets, Spiritualität, kirchliche Tradition beim Komponieren und Spielen neuer Musik? Wie artikulieren sich KomponistInnen heute zu Fragen des Seins – in der Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen Gott? Das FORUM 2012 fragt nach avanciertem Komponieren als Form wie als Resultat individuellen Glaubensbezugs.<sup>1001</sup>

Obgleich das *Forum* eine „weltanschaulich differenzierte“ Art der Betrachtung für sich reklamiert, fällt auf, dass die verwendete Terminologie auf ein christliches Religions- bzw. Spiritualitätsverständnis hinweist, etwa, wenn von einem „Gott“, den jeder habe, vom „Dialog“ mit diesem, von „Glaube“ oder „kirchlicher Tradition“ die Rede ist. Außerdem lag der thematische

<sup>997</sup> Vgl. o.A. (*Stiftung Weltethos | Weltethos und Musik*).

<sup>998</sup> Vgl. Smart, Ninian: *The World's Religions*, Cambridge <sup>2</sup>1998 [1989].

<sup>999</sup> Masuzawa, Tomoko: *The Invention of World Religions, or, How European Universalism was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago 2005.

<sup>1000</sup> Vgl. Kämpfer 2009-2015.

<sup>1001</sup> Ebd.

Schwerpunkt auf orthodoxem Christentum, dem sich nicht wenige Gallionsfiguren zeitgenössischer Musik zurechnen: neben den bereits genannten Tavener und Gubaidulina etwa auch Pärt. Den Abschlussabend gestalteten das Bukarester *Archaeus Ensemble* und der Hauptsänger der rumänischen Metropolitankirche mit Psalmen und „zeitgenössischen Reflexionen byzantinischer Tradition“. Aber auch Reminiszenzen an andere musikalisch-religiöse Traditionen wurden zu Gehör gebracht, etwa mit der Uraufführung des Stückes „...ergo sum“ von Georg Katzer, das nicht nur einen protestantischen Choral, sondern auch einen mit der indischen *Tabla* instrumentierten *Cantus firmus* enthält, oder „Jo-Nári“ von dem israelisch-palästinensischen Komponisten Samir Odeh-Tamimi, in dem er seine klanglichen Erfahrungen mit dem Sufismus in seiner Kindheit verarbeitet habe.<sup>1002</sup> In einem bestimmten Komponistenforum arbeiteten außerdem Musikschafter verschiedener Konfessionen und Religionen zusammen. Deren kompositorische Ergebnisse und weitere Werke, z.B. von Gubaidulina, erklangen allerdings wiederum unter den christlich konnotierten Titeln „Gott in Not(en)“ und „All God’s Children“. Auch Gospels wurden in einem Konzert zu Gehör gebracht, über welche die beiden ausführenden Musiker Gott „erspürt“ hätten.<sup>1003</sup> An dieser Zusammenstellung des musikalisch-religiösen Programms lässt sich abermals das Bemühen um die Thematisierung unterschiedlicher kultureller und religiöser Aspekte (Hinduismus/ Indien, Sufismus/ Israel/ Palästina oder orthodoxe Kirche/ Osteuropa/ Russland) im Zusammenhang mit „Musik und Religion“ ablesen, während die Präsentation all dessen jedoch weitgehend christozentrisch gerahmt ist.

Als ein drittes und letztes Beispiel für diese Programmatik wird *Musica Sacra* in Paderborn näher betrachtet: Das Festival versteht sich als „Biennale für sakrale und spirituelle Musik“, was sich auch hier auf alle möglichen kulturellen Konstellationen bezieht, wie es aus der Beschreibung des Festivalprofils hervorgeht:

Kennzeichen sind eine spannende Programmpolitik mit zahlreichen Uraufführungen, Auftragswerken und Projekten und die Mischung aus nationalen, internationalen und ortsansässigen Größen. Über zwei bis drei Wochen wird spirituelle Musik aus verschiedensten Kulturkreisen erlebbar.<sup>1004</sup>

In Hinblick auf das Programm beansprucht das Festival, ein weitgefasstes religiöses und musikalisches Angebot zu bieten: „Da stehen Kantate neben Kirchenoper, Orgel neben Oratorium, Klangkosmos Islam neben Klezmer, Soul neben Sinfonie, Motetten neben Musik für Kinder.“<sup>1005</sup> Die Reihe „Klangkosmos Islam“, seit 2011 „Klangkultur Islam“, wird zusammen mit

<sup>1002</sup> Vgl. ebd.

<sup>1003</sup> Vgl. zu allem ebd. sowie Weber, Sabine: „Anpassung, Protest und Transzendenz. Zwei Festivals beschäftigten sich mit aktueller geistlicher und spiritueller Musik – in St. Petersburg und in Köln“, *klassikinfo.de. Das Online-Magazin für klassische Musik/ Oper/ Konzert* April 2012, <http://www.klassikinfo.de/Festivals-spirituelle-Musik.1500.0.html> (12.9.2013).

<sup>1004</sup> Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH 2013.

<sup>1005</sup> Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH: *Festival Musica sacra Paderborn*, Paderborn 2014, <http://www.musicasacra-paderborn.de/> (15.10.2014).

indischen, pakistanischen oder türkischen Musikern und Komponisten gestaltet, z.B. im Jahr 2013 mit einer „interreligiösen“ Komposition des irakischen Musikers Saad Thimir. Auch eine „spirituelle Nacht“, eine mehrtägige „mediale Meditation“, ein Kantatengottesdienst, eine „Text-Ton-Montage mit Menschen und Medien“ zum Glauben und Denken Ludwig Wittgensteins, Synagogengesänge, jiddische und hebräische Lieder sowie zahlreiche weitere Musik-, Kunst- und Tanzproduktionen mit Musikern aus Deutschland, Europa oder Japan gehörten bisher zum Programm des Festivals.<sup>1006</sup> Die Bandbreite dessen, was hier als *Musica Sacra* gefasst wird, ist also groß, nicht nur in religiöser und musikalischer Hinsicht, sondern auch mit Blick auf den Einbezug anderer Kunstformen. Gleichzeitig deutet sich eine allgemeine christozentrische Perspektive an, in welcher die Fülle der Themen, Veranstaltungen und Musiker programmatisch präsentiert wird. So lauten die Jahresthemen etwa „Mission Musik“, „Unter einem Himmel“, „... und er sah, dass es gut war“, „Musik ist eine heilige Kunst“ oder „Das Singen der Seele“.<sup>1007</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eines der Charakteristika religionsbezogener Musikfestivals die Betonung von Weltoffenheit, Inter- und Multikulturalität in musikalischer und religiöser Hinsicht ist. Dies lässt sich etwa am Einbezug von „Weltmusik“ oder dem Ziel der Völkerverständigung mittels Musik sowie an der Beschäftigung mit Musik in den „Weltreligionen“ oder mit dem interreligiösen Dialog ablesen. Diese thematische und programmatische Ausrichtung scheint angesichts der Tatsache, dass derartige Veranstaltungen meistens zu einem hohen Maße von öffentlicher Förderung abhängig sind, auch kulturpolitisch und gesellschaftlich gewollt zu sein.<sup>1008</sup> Dabei kommt dem Christentum und geistlicher bzw. liturgischer Musik eine besondere Rolle zu: sei es als dezidiertes Ausgangspunkt, von dem aus man sich „anderen“ kulturellen, religiösen und musikalischen Konfigurationen zuwendet, sei es als Diskurs- und Deutungsrahmen, in dem die musikalisch-religiöse Vielfalt präsentiert und interpretiert wird. Außerdem wird Musik insbesondere im Zusammenhang mit Völkerverständigung und interreligiösem Dialog häufig zugeschrieben, eine universale, kulturverbindende Sprache zu sein,<sup>1009</sup> sowohl in Form von Vokal- als auch Instrumentalmusik, sowie ethisch-moralisch „gut“ zu sein und „Gutes“ zu bewirken, wie es etwa bei Kung zum Ausdruck kommt. Wenngleich die hier

<sup>1006</sup> Vgl. Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH 2013.

<sup>1007</sup> Vgl. Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH 2014.

<sup>1008</sup> Ähnlich emphatisch wird religiöser Pluralismus etwa im Kontext von deutscher Einwanderungspolitik thematisiert und dabei programmatisch in christozentrischer Perspektive präsentiert. Aufgrund dieser Programmatik wird ausgerechnet im Rahmen des politischen Bemühens um die Integration von Zuwanderern potentiell ihre kulturell-religiöse Ausgrenzung produziert. Vgl. Lampe, Luise: „*Deutschland hat eine christliche Tradition.*“ *Zur programmatischen Präsentation „religiöser Vielfalt“ in Deutschland in den Orientierungskursbüchern für Zuwanderer*, Universität Heidelberg, Institut für Religionswissenschaft 2008, unveröffentl. Magisterarbeit.

<sup>1009</sup> Vgl. dazu auch Laack 2011, 565ff.

untersuchten religionsbezogenen Musikfestivals eine jüngere Entwicklung darstellen, gibt es in der Musikszene insgesamt einen diskursiven Vorlauf der Thematisierung „anderer“ Religionen und Kulturen: In der Avantgarde bzw. in der Neuen Musik ist bereits seit den 1960er Jahren eine Hinwendung zur „Dritten Welt“, zum „Orient“, insbesondere „Indien“, zu „Afrika“ und dem „Exotischen“ allgemein zu verzeichnen (siehe 4.5). Als Sujet von Musikfestivals ist diese Thematik inzwischen auch im Klassik-Mainstream angekommen.

### 6.3.3 *Zen, Sufismus und Hildegard von Bingen – populäre Mystik(en)*

Bei der Zuwendung zu den „Weltreligionen“, religiösem Pluralismus und interkulturellem Austausch scheint „Mystik“ eine besondere Rolle zu spielen. Häufig tritt dabei nicht nur die Annahme zu Tage, jede „Weltreligion“ besitze „ihre“ Mystik im Sinne einer „subjektiven Seite der Religion“. Sondern diese angenommene mystische Seite scheint an den Religionen auch besonders geschätzt zu werden, teilweise gar als das Einzige betrachtet zu werden, das an Religion/en positiv sei. Dies steht ganz im Einklang mit dem, was auch im Spiritualitätsdiskurs betont wird: der nicht-rationale und undogmatische religiöse Zugang, der Rückzug ins Innere, ins Selbst, das individuelle kontemplative Erleben (siehe Fergusons entsprechende mystisch-spirituelle Positionierung in 3.2). Der amerikanische Theologe und Lutherforscher Gregory Collins spricht sogar von „Mystik“ als einer neuen Art „universeller Spiritualität“<sup>1010</sup> bzw. von der „Gefahr“, sie könne dazu werden, sodass das Spezifische der einzelnen Traditionen verloren geht.<sup>1011</sup> Diese bange Einschätzung des Theologen Collins, die impliziert, dass er „Mystik“ allein als Aspekt von partikularer Religion reklamiert und verstanden wissen will, deutet auf eine zunehmende Popularität von „Mystik“ in der allgemeinen Kultur und im Diskurs von Gegenwartsreligiosität hin – eine Entwicklung, die Collins offensichtlich nicht behagt.

Auch im Musikdiskurs scheint eine besondere Faszination von „Mystik“ bzw. bestimmten „Mystiken“ auszugehen, insbesondere von Zen als „buddhistischer Mystik“, von Sufismus als „islamischer Mystik“ und von „christlicher Mystik“, bei der insbesondere von Bingen und Meister Eckhardt immer wieder genannt werden. Eine solche Mystikfaszination klang teilweise bereits in Bezug auf das *Lucerne Festival* oder das *Forum Neue Musik* des *Deutschlandradio* an. Ein weiteres Beispiel ist der Regisseur und *Ruhrtriennale*-Intendant Decker, der sich selbst

<sup>1010</sup> Collins, Gregory, in: Mühlstedt, Corinna, im Interview mit Gregory Collins: „Man soll Gott nicht außerhalb von sich selbst erfassen wollen“, *Deutschlandfunk* 11.12.13, [http://www.deutschlandfunk.de/religion-man-soll-gott-nicht-ausserhalb-von-sich-selbst.886.de.html?dram:article\\_id=271672](http://www.deutschlandfunk.de/religion-man-soll-gott-nicht-ausserhalb-von-sich-selbst.886.de.html?dram:article_id=271672) (18.11.2014).

<sup>1011</sup> Laut Collins wird von „Mystik“ erst seit 200 Jahre gesprochen; man könne jedoch etwa schon bei Luther mystische Elemente finden, auch in seiner Rezeption von Augustin, Johannes Tauler und Meister Eckhart. Vgl. Collins, in: Mühlstedt 2013.

als „Zen-Buddhist“ bezeichnet. Diese religiöse Selbstpositionierung passt zu seinem Programmkonzept für die *Ruhrtriennale* 2009-2011, die sich mit Judentum (2009), Islam (2010<sup>1012</sup>) und schließlich Buddhismus (2011) befasste, wobei ihn laut eigener Aussage insbesondere die mystischen Aspekte, der „Urgrund“ aller Religion/en interessierten:

Dieser Gedanke [die drei Religionen zum Thema der Ruhrtriennale zu machen; LL] hat mich als Künstler und Mensch intensiv beschäftigt. So frage ich mich in meiner Regiearbeit stets: Warum mache ich das jetzt? Wo ist der Urgrund dessen, was ich hier gerade tue mit der Musik von Wagner oder Mozart? Und da fällt mir auf, wie nahe religiöse und kreative Momente beieinanderliegen. Aber eines möchte ich vorausschicken: Die Triennale sucht nicht die Auseinandersetzung mit gewachsenen Machtstrukturen der Religionen. Sondern wir versuchen tiefer zu schauen, nach den Wurzeln zu suchen. Denn dort trifft sich das Urbedürfnis nach Transzendenz mit dem kreativen Ur-Impuls des Menschen: Gemeinsam ist ihnen, alles Bekannte hinter sich zu lassen und in neue Räume vorzudringen.<sup>1013</sup>

Die historischen Religionen sieht Decker zwar grundsätzlich kritisch, nicht jedoch ihre „tiefer“ liegenden mystischen Schichten. Hier kommt eine „Ursprungs“-Perspektive zum Ausdruck, die sowohl historische („Wurzeln“) als auch anthropologische Aspekte hat, worauf die Rede vom menschlichen „Urbedürfnis nach Transzendenz“ (*homo religiosus*) und einem „kreativen Ur-Impuls“ hinweist. Decker rückt Religion (in ihrer „Urform“) und Kreativität zusammen, und zwar an denselben „ursprünglichen“ menscheitsgeschichtlichen Punkt: als alles anfang und noch nicht durch die Geschichte verdorben war, so könnte man seine Position etwas überzeichnet auf den Punkt bringen. Die Suche nach einem „Ursprung“ hat in der Europäischen Religionsgeschichte ihren festen Platz, wobei hier ebenfalls sowohl historische als auch religiöse Perspektiven und Programmatiken eine Rolle spielten, wie z.B. in der Sprachwissenschaft, Religionswissenschaft und Anthropologie des 19. und 20. Jahrhunderts, v.a. bei Friedrich Max Müller, Edward Burnett Tylor, Frazer oder Robert Ranulph Marett, um einige „Klassiker der Religionswissenschaft“ zu nennen.<sup>1014</sup> Auch der über die Religionswissenschaft hinaus bekannte und populäre Eliade hatte Vorbehalte gegenüber Religion als geschichtlichem Phänomen – ihn interessierten vielmehr die in die „profane“ Geschichte einbrechenden „Hierophanien“, in denen sich „das Heilige“ in seiner ahistorischen, ursprünglichen Form zeige.<sup>1015</sup> Auch Decker deutet „Ursprung“ transzendent bzw. mystisch. Das Historische, z.B. die konkreten Religionen, sind in seinem evolutionistischen Schema eine diesem vorgeschichtlichen „Ursprung“ nachgeordnete Entwicklung. Die generell bei Decker zum Ausdruck kommende kritische Sicht histo-

<sup>1012</sup> In jenem Jahr war Istanbul Kulturhauptstadt, anlässlich dessen sich Decker in Köln für eine liberale und offene Haltung gegenüber dem Islam einsetzen wollte. Vgl. Decker, Willy, in: Kietzmann, Matthias: „NIELSEN 02. ‚Eine große Befreiung‘“, *Focus Magazin* 15 (2010), 0722.

<sup>1013</sup> Decker, in: ebd.

<sup>1014</sup> Vgl. die entsprechenden Einträge in Michaels, Axel (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München<sup>3</sup>2010 [1997].

<sup>1015</sup> Vgl. Eliade, Mircea: *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt am Main/Leipzig 1998 [1949], 507.



risch-partikularer Religionen und seine Zuwendung zu einem universalmenschlichen transzendenten „Ur-Impuls“ korrespondiert außerdem mit der Figur „spirituell, aber nicht religiös“ des Spiritualitätsdiskurses.

Mit dieser religiösen Themensetzung der *Ruhrtriennale* will Decker „Räume“ eröffnen, „[...] in denen das Spirituelle Platz hat.“ Denn:

Ich bin Zen-Buddhist und erlebe am tiefsten Punkt der Meditation genau diesen leeren freien Raum, in dem die Kreativität spontan entsteht. Das ist der gleiche Raum, in dem ich erspüre, dass etwas jenseits der Realität existiert, die mich umgibt. Das ist es, worum es mir geht.<sup>1016</sup>

(Buddhistische) Mystik, Spiritualität, Meditation, Leere, daserspüren von Transzendenz wird hier zur Voraussetzung für „spontan“ entstehende Kreativität. Deckers künstlerisches Schaffen geht letztlich auf seine mystische Praxis zurück, so seine Darstellung.

Auf die Frage des Interviewers Matthias Kietzmann, der Decker für das *Focus Magazin* interviewte, was die Themensetzung der *Ruhrtriennale* mit Deckers „eigener Spiritualität“ zu tun habe, beschreibt jener die „klassische Entwicklung eines westlichen Intellektuellen“:

Ich bin katholisch aufgewachsen, habe mich dann vehement gelöst von Amtskirche und Christentum und eine lange atheistische Phase durchlebt. Schrittweise bin ich dann dem Buddhismus begegnet und über eine lange, lange Entwicklung schließlich Schüler eines japanischen Zen-Meisters geworden. Diesen Weg kann man übrigens niemals lösen von meiner künstlerischen Entwicklung.<sup>1017</sup>

Durch eine Krise (einen Zusammenbruch am Ende der Proben, ein „Burn-out“) habe er den Buddhismus für sich entdeckt: In der Nähe seines Hauses sei ein buddhistisches Zentrum gewesen und dort habe er zufällig seinen Zen-Meister Sasaki Genso Roshi getroffen, „ein Wendepunkt“. Er meditiere seitdem jeden Morgen – Decker spricht in diesem Kontext auch vom „Urboden meiner Meditation“ –; ansonsten könne er seine Arbeit nicht bewältigen. Außerdem arbeite er zweimal jährlich „so intensiv wie in einem Kloster“ mit seinem Zen-Meister.<sup>1018</sup> – Aus Deckers Ablehnung der katholischen Kirche erklärt sich möglicherweise, warum er das Christentum nicht zum Thema der *Ruhrtriennale* 2009-2011 machte, obwohl diese immerhin im katholisch geprägten Rheinland stattfindet.

Auch in Bezug auf Islam deutet sich ein Vorbehalt an, der in einer gewissen Spannung steht zu Deckers Selbst-Präsentation als offen und liberal dem Islam gegenüber. Es scheint auch hier v.a. die Mystik zu sein, die er an der islamischen Tradition schätzt, einer religiösen Tradition, die ihm darüber hinaus eher fremd zu sein scheint. So schreibt Decker: „Die diesjährigen Inszenierungen reagieren sehr stark mit unserer eigenen Ästhetik auf das islamische Denken.“ Es gebe viele Uraufführungen, „[...] viele Kreationen aus westlicher Sicht, die sich mit Themen

<sup>1016</sup> Decker, in: Kietzmann 2010, 0722.

<sup>1017</sup> Ebd.

<sup>1018</sup> Vgl. ebd.

der islamischen Mystik befassen.“ In Bezug auf die „jüdische Kultur“ im Jahr 2009 sei das anders gewesen: „Sie hat ja enge Verbindungen zu unserer eigenen künstlerischen Vergangenheit. Die islamische Kultur spielt sich schon anders ab.“<sup>1019</sup> Decker unterscheidet hier zwischen einem „Wir“, das „westlich“ sei, eine „eigene Ästhetik“ und „künstlerische Vergangenheit“ habe – und diesem „Wir“ sei die „jüdische Kultur“ nahe, wenngleich auch sie in Deckers Sicht nicht gänzlich dazugehören scheint –, und „der islamischen Kultur“, die „ganz anders“ sei. Die Auseinandersetzung mit Islam geschah Decker zufolge bei der *Ruhrtriennale* vor allem aus der „westlichen“ „Wir“-Sicht. Vor dem Hintergrund, dass die „gewachsenen Machtstrukturen“ ihm als Negativfolie für „Religion“ dienen und er lediglich den religiösen „Urgrund“, also Mystik, Meditation und Kreativität, positiv konnotiert, zeigt sich hier wie bereits in Bezug auf Katholizismus eine Unterscheidung zwischen Islam als „Religion“ und „islamischer Mystik“. Decker interessiert bzw. wertschätzt lediglich Letztere, während er „dem Islam“ vermutlich genauso kritisch gegenübersteht wie der katholischen Kirche. Insgesamt ist zu bedenken, dass Decker sich als öffentliche Person äußert – inwieweit sich diese religiösen Ansichten auf privater Ebene finden, kann nicht eruiert werden. Die *(hi)story*, die Decker hier medial kommuniziert, passt jedenfalls zum Programm der *Triennale* und ist somit dazu angetan, einen Eindruck von Kohärenz der *Triennale* mit den Ansichten der Person Decker zu erzeugen, die wie keine andere für die *Ruhrtriennale* 2009-2011 stand.

Neben Decker sympathisiert auch der Dirigent und Festivalintendant Metzmaker mit Zen. In einem Interview im Vorfeld des *Hamburger Musikfests* 2001 wurde er von Tom R. Schulz für *DIE WELT* zum Festivalthema „Welt-Raum“ befragt. Darin antwortet er zunächst auf die auf den Komponisten Stockhausen anspielende Frage des Interviewers, ob er sich eher bei Mathematik oder Metaphysik einordnen würde:

Mich berührt Musik immer besonders stark, wenn sie mir was von Freiheit erzählt. Von Grenzen, die man sprengt, von dem Raum dahinter. Ob das jetzt ein metaphysischer Raum ist, weiß ich nicht so genau. Bei Charles Ives empfinde ich das unheimlich deutlich: Seine Musik erfahre ich als etwas Befreiendes, weil der einfach bestimmte Dinge völlig ignoriert hat. Wenn Musik über das Handwerk hinaus in Räume vorstößt, die einem neue Erfahrungen vermitteln, dann denke ich immer: Da ist die große Musik.<sup>1020</sup>

Schulz greift diese Schilderung Metzmakers einer durch Musik ausgelösten „Entgrenzung“ auf, indem er diese auf innere Vorgänge eng führt und jene „von innen kommenden“ Prozesse dann der Metaphysik des Konzert-Erlebens gegenüberstellt, die „außerhalb von uns ist“ und in der man „herausgehoben zu sein scheint...“ – eine starke inhaltliche Rahmung, zu der Metzmaker sich verhalten muss. Dabei kommt dieser nun auf „Zen“ zu sprechen:

<sup>1019</sup> Ebd.

<sup>1020</sup> Metzmaker, in: Schulz, T. 2001, 43.

[...] wo es spielt, ja. Wenn mich überhaupt was in der Richtung interessiert, dann ist es Zen. Wo nicht mehr ich mache, sondern es geschieht. Der Moment, in dem der Schnee vom Blatt rutscht, im Frühjahr. Wenn man diesem Moment vertraut, dann ist es da. Absichtslosigkeit. Ich glaube, wenn man Musik „richtig“ spielt, dann fängt sie von alleine zu sprechen an. Dann muss man gar nicht mehr so viel da oben drauf tun an Interpretation. Das Wort ist mir sowieso suspekt. Die Kunst ist, dass man Musik zum Sprechen bringt.<sup>1021</sup>

Metzmachers Ansatz zu musizieren ist es also, „Zen“ zu praktizieren: nichts zu wollen, geschehen zu lassen, „es“ spielen zu lassen, nicht „selbst“ zu sprechen, sondern die Musik sprechen zu lassen, die er offensichtlich ebenfalls als eigene „Sprache“ versteht, die sich mitteile (siehe 4.4.2). Diesen musikinterpretatorischen und „Zen“-Ansatz schließt er an Schulz' Vorlage einer Deutung des Musik-Erlebens als etwas Metaphysischem an, wie es im Entgrenzungs-Kapitel auch unter dem Stichwort „Flow“ analysiert wurde. Gleichzeitig verweist Metzmakers Rede von einem musikalisch-metaphysischen „Es“, das spiele, auf die Aktualisierung eines Elements romantischer Musikästhetik, wie es bei Wackenroder, Tieck und Hoffmann zum Tragen kommt (siehe 4.4.3 und 4.4.4).

Der „leere Raum“, aus dem ein kreativer bzw. musikalischer Impuls komme, klingt schließlich auch bei dem dritten Zen-Rezipienten, der hier präsentiert wird, dem Komponisten und Ligeti-Schüler Sidney Corbett an: Beim Symposium von *LINKS* präsentierte sich Corbett im Dialog mit dem Musikwissenschaftler Thomas Schipperges als postmodern, konstruktivistisch, politisch und skeptisch gegenüber romantischen Musikkonzepten. Er komme aus dem Jazz und Rock. Für ihn sei Musik ein „soziales Event“, habe eine Funktion. Musik sei immer ein politischer Akt, ob bewusst oder unbewusst. Auch mit der Mystifizierung Ligetis zu einem „Guru“ und dessen Meisterwerk-Denken könne er nichts anfangen, da der Genietopos ihm fremd sei. Als gänzlich unempfänglich für Transzendenz stellte er sich dabei jedoch nicht dar, vielmehr ebenfalls als dem Buddhismus zugeneigt. (Von „Spiritualität“ spreche er aber lieber nicht, da sie nah am „Kitsch“ sei.) Er finde Inspiration in Texten und Kunst im Versuch, die „Brücke zwischen Himmel und Erde“ in seine Musik zu bringen. Aber: „Hört man das? Ich weiß es nicht.“ Corbett geht also nicht davon aus, in der Musik sei eine „spirituelle“ Essenz enthalten, die sich jedem mitteile. Als ein Beispiel für Kompositionen, die einen Transzendenzbezug hätten, nennt er seine „Piano Valentines“, „musikalische Postkarten ins Jenseits“ an Personen, die ihm wichtig seien. Wenn er den Buddhismus erlebe, sei er sicher, es gebe „etwas“. So verlaufe auch der Kompositionsvorgang bei ihm wie eine Zen-Meditation: Er entleere sich, lasse alles kommen und gehen. Dann sei physisch „etwas“ da. Dieses müsse entziffert werden. Die Rolle des Komponisten sei dabei, die Musik im Inneren zu kultivieren, sonst bleibe sie

---

<sup>1021</sup> Ebd.

mechanisch.<sup>1022</sup> Wie Decker und Metzmacher präsentiert auch Corbett Meditation, Leere und Transzendenz als Voraussetzung für Kreativität, wobei das, was sich daraus ergebe, nur von allein, nicht beabsichtigt geschehen könne. Und auch Corbett verknüpft diesen kompositorischen Vorgang mit seiner Vorstellung von Zen und Buddhismus.

Neben Zen ist geringerem Maße auch christliche Mystik populär. So verbindet der Komponist Zender die Beschäftigung mit „fernöstlicher“ Mystik mit der Hinwendung zum Christentum, insbesondere christlicher Mystik. Die Laudatoren des *Preises für Europäische Kirchenmusik* im Jahr 2011 zeichnen Zender entsprechend insbesondere aus „[f]ür seine Kompositionen, die von tiefer Humanität getragen sind und Brücken schlagen zwischen kulturellen und religiösen Traditionen“. Eine große Rolle spiele dabei „mystisches Denken“, ob mit „[...] Quellen des christlichen Mittelalters oder mit fernöstlichen Bezügen.“<sup>1023</sup>

Auch bei *LINKS 2012* ging es immer wieder um christliche Mystik. So stand gleich das erste Konzert unter dem Titel „Mysterien, Meditationen, Visionen“. Zur Aufführung kamen Werke für Gesang und Orgel von Bingens, Messiaens, Gubaidulinas, Tarquinio Merulas, Giovanni Felice Sances, Vivienne Olives und Naji Hakims. Im Programmflyer heißt es dazu, Musik sei seit von Bingens „visionären Gesängen“ zentraler Bestandteil „spiritueller Versenkung und Kontemplation“ in der christlichen Tradition wie auch in anderen Religionen. Die „kontemplative Kraft“ von Musik existiere nicht nur schon seit Jahrhunderten in der Vokalmusik, sondern auch in „jüngster Zeit“ in der Instrumentalmusik. Dies zeuge von der „Kontinuität spiritueller Erfahrung im Umgang mit den Mysterien des Glaubens“.<sup>1024</sup> Mit dem Thema „Mystik“ wurde die *Biennale* nicht nur eröffnet, sondern auch beschlossen: Im letzten Konzert erklang „nû der ewigkeit“, eine „liturgische Performance“ mit Predigtauschnitten von Meister Eckart, auf Mittelhochdeutsch eingesprochen und im Konzert abgespielt, mit Orgelimprovisationen und elektronischen Klanginstallationen.<sup>1025</sup> Hier kommen sowohl von Bingen und Meister Eckhardt abermals als zentrale Referenzen in Bezug auf „christliche (mittelalterliche) Mystik“ in einem Festival vor (wie von Bingen bereits im Zusammenhang mit *eros & ecclesia*). Dabei wird „christlicher Mystik“ mit der Platzierung zu Beginn und am Schluss des Festivals eine besondere Bedeutung zuteil, rahmt sie doch auf diese Weise die gesamte Veranstaltung

<sup>1022</sup> Vgl. Corbett, Sidney, in: Dialog zwischen Thomas Schipperges und Sidney Corbett, *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik: Symposium: Dialoge über Neue Musik und Spiritualität*, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, 10.11.2012, 11:00-13:00 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

<sup>1023</sup> Stadt Schwäbisch Gmünd 2014.

<sup>1024</sup> Vgl. Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Mysterien, Meditationen, Visionen)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Ziesak> (16.10.2013).

<sup>1025</sup> Vgl. Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (nû der ewigkeit)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Uhl> (16.10.2013).

über „Neue Musik und Spiritualität“. Diese Programmgestaltung korrespondiert mit dem Postulat der Veranstalter, (christliche) Mystik sei eine wesentliche Bezugsquelle sowohl für gegenwärtige „Spiritualität“ als auch für Neue Musik.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mystik bzw. Mystiken im musikalischen Diskurs wie auch in der materialisierten Form von Festivalprogrammen ein besonders populäres Element darstellen. Dabei scheinen sie insbesondere Religionskritikern als ein Aspekt von Religion/en zu gelten, der akzeptabel ist und das musikalische Schaffen und Arbeiten u.U. sogar wesentlich bedingt. Zum Teil wird dabei das Szenario eines mystischen, prähistorischen „Ursprungs“, „Urgrunds“ oder einer „Wurzel“ sowohl von Religion als auch von Kunst entworfen, und zwar als wesentliches anthropologisches Moment. Dabei wird insbesondere Zen als attraktive Form einer nach innen gerichteten Spiritualität und als eigentlicher Kern von Religiosität präsentiert. Einige Musiker, Komponisten oder Festivalveranstalter schreiben Zen dabei zu, einen maßgeblichen Einfluss auf ihre Arbeit zu haben, sei jene eine Komposition, eine Interpretation oder ein Festivalprogramm. Der Bezug auf „Mystik“ im Musikdiskurs kann sowohl als Ausschnitt von Gegenwartsreligiosität als auch als Aktualisierung eines entsprechenden charakteristischen Musters der Europäischen Religionsgeschichte gesehen werden, an der auch die (Religions-)Wissenschaftsgeschichte ihren Anteil hat.

#### 6.3.4 *Musikalischer Orientalismus und Okzidentalismus*

In der Spiritualitätsforschung gibt es zahlreiche Hinweise darauf, dass der gegenwärtige Spiritualitätsdiskurs bzw. die so konnotierte Praxis von Akteuren sich nicht unwesentlich aus der westlichen Rezeption „fernöstlicher“ Vorstellungen und Praktiken speist (siehe 3.2). Vorstellungen von einem „Osten“ und, damit einhergehend, von einem „Westen“ finden sich auch im (religiösen) Musikdiskurs und in der Musikpraxis. So ist in der Avantgarde und in der Neuen Musik bereits seit den 1960er Jahren die Beschäftigung mit dem „Orient“, insbesondere „Indien“, zu beobachten (siehe 4.5). Im Laufe der vorhergehenden Kapitel klangen außerdem bereits unterschiedliche (westlich-)gegenwartsreligiöse „Fernost“-Rezeptionen an, wie sie etwa in der Rede von „Zen“ oder „Buddhismus“ sowie im Film „Trip to Asia“ zum Ausdruck kommen. Auch „Achtsamkeit“, wie sie derzeit im Westen diskursiv als wesentlicher Aspekt von „Buddhismus“ gehandelt wird,<sup>1026</sup> klingt im Musikdiskurs an: In seinem Abbado-Porträt schreibt etwa Peter Uehling von der *Berliner Zeitung* dem Dirigenten zu, von seinen Musikern

<sup>1026</sup> Vgl. exemplarisch für die überbordende Literatur zu „Achtsamkeit“ Zimmermann, Michael/ Spitz, Christoph/ Schmidt, Stefan (Hg.): *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft*, Bern 2012.

„Achtsamkeit zu fordern“, wenn er dem Zuhören den Vorrang vor dem Spielen gebe.<sup>1027</sup> Achtsamkeit als östliche, v.a. buddhistische Tugend zu präsentieren, aktualisiert ein Bild des Buddhismus als friedliebender, gewaltfreier Religion. Wie Bergunder zeigte, handelt es sich dabei um einen besonders populären Orientalismus, wie er im westlich-europäischen Diskurs gepflegt wird.<sup>1028</sup>

Im Rahmen von Musikfestivals, die hier im Fokus stehen, drückt sich die Hinwendung zum „Osten“ etwa anhand von Konzerten mit „östlichen“ Musikstilen, Instrumenten und Musikern aus sowie in der Auseinandersetzung „westlicher“ Komponisten mit „fernöstlichem“ Denken, Religion, Musik und Kultur. Dieses Thema soll im Folgenden vertieft werden. So wurde beim bereits erwähnten *KomponistInnenforum Mittersill* 2008, bei welchem es u.a. um „Körperlichkeit und Spiritualität“ ging, ein Symposium zum Thema des Atems in verschiedenen „östlichen“ religiösen und musikalischen Praktiken veranstaltet. „Über den Atem in der Meditationspraxis und den Weg der Stimme in der Tradition der japanischen buddhistischen Liturgie“ etwa sprach Werner Kodytek, der sich laut der Homepage des *Forums* schon lange mit Musik und Buddhismus befasst. Im Selbststudium habe er sich diverse außereuropäische Musikinstrumente beigebracht. Kodytek hat längere Aufenthalte in Ostasien hinter sich, „zum Teil als buddhistischer Mönch“. Er hat „japanische buddhistische Musik“ in Kyoto studiert und in Japan, Korea und Europa konzertiert. Die Titel seiner DVDs lauten etwa „Merry Pagoda Land“, „Kairo/Kyoto“ oder „Shunya Sangha Vihara“. In Ungarn leitet Kodytek einen buddhistischen Tempel und ein Meditationszentrum.<sup>1029</sup> Auch „Der Atem in der Tradition des Shivaismus von Kaschmir“ wurde beim Symposium beleuchtet, und zwar von Ernst Furlinger, der „den nichtdualistischen Shivaismus von Kaschmir“ (Nordindien) fünf Jahre lang erforschte. (Furlinger ist Lektor am Institut für Religionswissenschaft der Universität Wien.) Zur Erläuterung heißt es, dass „der nichtdualistische Trika-Shivaismus von Kaschmir“ zu den „bedeutendsten spirituell-philosophischen Traditionen Indiens“ gehört. „Er enthält ein sehr differenziertes Wissen über den Atem und seine ‚kosmotheandrische‘ Dimension, das unser Verständnis des Atems erweitern kann.“<sup>1030</sup> Schließlich ging es um „Dhrupad. Tradition and Performance in Indian Music“ von und mit dem indischen Sänger Ritwik Sanyal, laut *Forums*-Homepage einem „Dhrupad Sänger von internationalem Ruf“, der an der Benares Hindu University in der

<sup>1027</sup> Vgl. Uehling, Peter: „Claudio Abbado. Ein sensibler Chef – und das in diesen Zeiten“, *Berliner Zeitung* 25.6.2013, <http://www.berliner-zeitung.de/musik/claudio-abbado-ein-sensibler-chef--und-das-in-diesen-zeiten,10809182,23511746.html> (28.6.2013).

<sup>1028</sup> Vgl. Bergunder, Michael: „‚Östliche‘ Religionen und Gewalt“, in: Schweitzer, F. 2006, 136-157.

<sup>1029</sup> Vgl. ARGE Komponistenforum Mittersill 2013b.

<sup>1030</sup> Ebd.

Abteilung für Vokalmusik unterrichtet und sich u.a. mit dem Thema „Philosophie der Musik“ befasst.<sup>1031</sup>

Worin besteht nun das Orientalistische der vorgestellten Veranstaltungen? Bereits die Rede von „dem Buddhismus“ und „dem Shivaismus“ ist aufschlussreich, zeugt sie doch von euro- und christozentrischen Konzeptionen monolithischer religiöser Entitäten, die hier auf konkrete östlich-geographische und -kulturelle Gefilde bezogen werden: Japan und Nordindien. Für die Beschäftigung mit Musik, Körperlichkeit und Spiritualität schauen die Organisatoren ferner gen „Osten“, insbesondere auf Buddhismus und Shivaismus. Dafür haben sie Experten eingeladen, die jene Aspekte „des Ostens“ bzw. „östlicher“ Religionen betonen, wie sie von „westlichen“ Rezipienten vermutlich als „typisch“ für „den Osten“ betrachtet werden: eine ausgeprägte Atemkultur und Körperwissen, Nicht-Dualität, was wiederum Assoziationen von „Ganzheit“ oder „Einheit“ hervorruft, oder die Qualifizierung von „Shivaismus“ als „philosophisch-spirituell“, womit sie sich in den westlichen Spiritualitätsdiskurs einfügen lässt. All dies zeigt, dass die Organisatoren „im Osten“ offenbar besonders viel Wissen zu diesen Themen vermuten – und „dem Westen“ im Vergleich dazu eher zuschreiben, körperlich-spirituellen Nachholbedarf zu haben.

Eine ähnliche Vorstellung der meditativen Beherrschung von Körper und Geist im „fernen Osten“ kommt des Weiteren im bereits analysierten Interview von Klots mit der Geigerin Mutter zum Ausdruck. Konkret fragt von Klot Mutter: „Was fasziniert Sie an der asiatischen Kultur [Mutter hatte vorher erwähnt, sie liebe japanische Gärten; LL]? Ist es das Ideal totaler Konzentration von Geist und Körper, verbunden mit der Hingabe an den Moment?“ Mutter bestätigt diese rahmende orientalistische Vorstellung von Asien als „der Kultur“, in der man sich auf das Hier und Jetzt besinne und Geist und Körper beherrsche, mit folgender Reaktion: „Ja, ganz genau – wie der absolute Flow im Konzert!“<sup>1032</sup> Mutter verbindet das orientalistische Asienbild also mit dem Motiv von Entgrenzung bzw. „Flow“, womit sich diskursiv ein Kreis schließt: Die Anfänge der psychologischen „Flow“-Forschung in den 1960er Jahren waren schließlich gerade von „östlicher“ Religionspraxis inspiriert (siehe 3.3.3).

Schließlich sei abermals auf Behrendt und sein holistisches Verständnis des Chorsingens verwiesen: In diesem Zusammenhang schrieb er „dem Osten“ nämlich zu, ganzheitlich zu sein sowie körperorientiert und somit im Stande, seine eigene „östliche“ Musik weiter zu tradieren. Dies sprach er gleichzeitig „dem Westen“ ab, was ihn zu der Schlussfolgerung veranlasste, „der Westen“ gebe seinen „kostbarsten Schatz“, die klassische Musik, anheim. Abermals wird der

---

<sup>1031</sup> Vgl. ebd.

<sup>1032</sup> Mutter, in: von Klot 2010, 8.

„ferne Osten“ im Kontext von Musik mit Körperlichkeit, einer Harmonie von Körper und Geist und somit der Fähigkeit, „seine“ Kultur zu bewahren, in Verbindung gebracht, der „Westen“ dagegen mit einseitigem Rationalismus, was zu kulturellem Verlust führe.

Die Annahme, es gebe „Osten“ und „Westen“ realiter und diese ließen sich voneinander unterscheiden – das scheinen alle hier genannten Musiker, Musikkritiker und Festivalveranstalter nicht in Frage zu stellen. Damit essentialisieren sie diese Konzepte in einem ersten Schritt bzw. schreiben entsprechende diskursiv verfügbare Essentialisierungen fort. In einem zweiten Schritt erfolgen diverse diskursiv typische Qualifizierungen des „Ostens“ als friedliebend, ganzheitlich und körperlich-geistig ausgewogen, und des „Westens“ als lernbedürftig in Bezug auf Achtsamkeit und Gewaltlosigkeit, als unausgeglichen, unganzzheitlich und „verkopft“. Diese Orientalismen und Okzidentalismen werden schließlich auf das Musizieren und Musikschaffen angewendet, wie insbesondere beim *KomponistInnenForum* gesehen.

#### 6.3.5 Musik und Kosmos

Der „Kosmos“ ist ein beliebter, wenn nicht sogar zentraler Bezugspunkt im gegenwartsreligiösen Diskurs. Bei *Amazon* kann man beispielsweise unter der Rubrik „Esoterik“ die Sparte „Kosmos und Energie“ finden, die aktuell 100 Bücher zu allen möglichen unterschiedlichen gegenwartsreligiösen und -kulturellen Bezügen führt.<sup>1033</sup> Die diskursive Hinwendung zum Kosmos kann gleichzeitig als Aktualisierung romantischer Weltdeutung mit dem Universum als Bezugspunkt verstanden werden. Bei Schleiermacher ist das Universum das zentrale Gegenüber des fühlenden Individuums; aus dieser Beziehung entstehe „Religion“ (siehe 4.4.3). In der romantischen Musikästhetik wurde das antike Konzept von Musik als „Sphärenharmonie“ reproduziert. Auch die religiöse bzw. musikalisch-religiöse Rede vom „Kosmos“ im Klassikdiskurs changiert zwischen verschiedenen Aktualisierungen von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte.

Auffallend häufig sind Kombinationen von Kosmos-Konzeptionen und westlichen Zen-Buddhismus-Rezeptionen anzutreffen, wie z.B. bei dem Dirigenten und Komponisten Péter Eötvös:

Ich sympathisiere mit dem Zen-Buddhismus, insofern es meine Vorstellung von Zen ist, dass ich eine bestimmte Energie hinaus-schicke, und ich das, was ich dabei in mir verliere, in Form einer stärkeren Rück-sendung empfangen. Im Kosmos existieren permanente Energien in unbeschreiblich abstrakter Form, und

<sup>1033</sup> Vgl. Amazon Europe Core S.à r.l.: *Amazon.de Bestseller: Die beliebtesten Artikel in Energie & Kosmos*, Luxemburg 1998-2014a, [http://www.amazon.de/gp/bestsellers/books/340585031/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_2\\_340583031](http://www.amazon.de/gp/bestsellers/books/340585031/ref=zg_bs_nav_b_2_340583031) (19.10.2014).



etwas ähnliches empfinde ich auch in mir. Ich arbeite wie ein Dieselmotor, ohne Pause, und werde nicht müde.<sup>1034</sup>

Eötvös verbindet hier also eine bestimmte Rezeption des Zen-Diskurses mit der Kosmos-Vorstellung, derzufolge sowohl Zen und der Kosmos als auch er selbst energetische *perpetua mobilia* sind. Man könnte dies als eine holistische Vorstellung von Energieverteilung im gesamten Kosmos verstehen, in die auch der Mensch einbezogen ist. Eötvös präsentiert sein musikalisches Schaffen als aus dieser kosmischen Energierücksendung gespeist.

Auch der Zen-Anhänger Metzmaker machte den Kosmos bzw. den „Weltraum“ zum Thema des *Hamburger Musikfests* 2001. Er habe sich „schon immer“ für das Thema „Weltraum“ interessiert:

Ich gucke gerne in die Sterne und versuche auch, ein bisschen was darüber zu lernen. So, wie wir nur einen Ausschnitt elektromagnetischer Wellen als Licht wahrnehmen, nehmen wir auch nur einen sehr begrenzten Ausschnitt aller im Weltraum möglichen Schwingungen wahr, von den ganz schnellen Schwingungen im Atom bis zu den riesigen Schwingungen der Planeten. Ich finde Karlheinz Stockhausens Gedanken ungeheuer anregend, dass all das in Musik ausgedrückt werden muss, aber eben innerhalb dieses schmalen Ausschnitts, den wir als Töne wahrnehmen können.<sup>1035</sup>

Metzmaker argumentiert zwar physikalisch. Sein Duktus lässt an diesem Punkt des Interviews allerdings vermuten, dass er hier einen Aspekt von Gegenwartsreligiosität und auch Europäischer Religionsgeschichte aktualisiert, bei dem es um die Integration von Naturwissenschaft und einer im weitesten Sinne „religiösen“ Weltansicht geht – wie bei Ferguson, die den Kosmos entsprechend deutete (siehe 3.2), oder Physikern wie Max Planck und Albert Einstein, die ein religiöses Kosmosbild entwickelten.<sup>1036</sup> Vor dem Hintergrund solcher Integrationsversuche von religiöser und naturwissenschaftlicher Kosmosdeutung müssen auch Behrendts *Nada Brahma*, Stockhausens Kosmos-bezogene Werke und Deutungen oder Hans Coustos „kosmische Oktave“ gesehen werden, auf welche Schulz Metzmaker im Verlauf des Interviews hinweist.<sup>1037</sup>

Abgesehen von diesen potentiell gegenwartsreligiösen Anklängen positioniert sich Metzmaker im weiteren Verlauf des Gesprächs zum Thema „Kosmos“ jedoch explizit naturwissenschaftlich-philosophisch: „Kosmos als Transzendenz oder als metaphysischer Bereich, das interessiert mich nicht so sehr.“ Vielmehr stehe er staunend vor dem Kosmos:

<sup>1034</sup> Eötvös, Péter, in: Mast, Christine im Interview mit Péter Eötvös: „Schwebendes Klang-Tableau. Seven“, Berliner Festspiele (Hg.): *Vielgeliebte Vorurteile*, Berlin 2008, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_seven/mfb\\_08\\_j\\_seven.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_seven/mfb_08_j_seven.php) (3.1.2015).

<sup>1035</sup> Metzmaker, in: Schulz, T. 2001, 43.

<sup>1036</sup> Vgl. Gladigow, Burkhard: „Wir gläubigen Physiker“. Zur Religionsgeschichte physikalischer Entwicklungen im 20. Jahrhundert“, in: Hartmut Zinser (Hg.): *Der Untergang von Religionen*, Berlin 1986, 321-336.

<sup>1037</sup> Im Interview erläutert Schulz die Erfindung der „kosmischen Oktave“ des Mathematikers Cousto: Er habe Stimmgabeln entwickelt, die potenzierte Frequenzen planetarischer Umlaufbahnen hörbar machen könnten, z.B. von Mond, Venus oder Merkur. Schulz zufolge werden diese Stimmgabeln z.B. in diversen gegenwartsreligiösen Praktiken verwendet. Vgl. Schulz 2001, 43. Cousto hat auch ein Buch darüber geschrieben, das dem Sektor der gegenwartsreligiös-therapeutischen Literatur zugerechnet werden kann. Siehe Cousto, Hans: *Die kosmische Oktave: Der Weg zum universellen Einklang*, Essen 1984.

Es ist doch interessant, dass wir Menschen, so klug, wie wir sind, bis heute nicht wirklich wissen, wie das mit dem Weltraum ist. Die Vorstellung, das muss doch irgendwann mal zu Ende sein, und wo ist das Ende, und was ist dahinter – was einen schon von klein auf beschäftigt, das haben wir ja bis heute nicht geklärt. Da gibt's alle möglichen Theorien von der Krümmung bis zur Zeit als vierter Dimension. Aber letztlich heißt das doch nur, dass unsere Art der Wahrnehmung nicht begreift, was jenseits der Erde ist. Mich hat immer auch die Vorstellung fasziniert, dass die Erde so unglaublich klein ist. Wenn man das ins Verhältnis zur Größe des ganzen Kosmos setzt, dann sind wir noch kleiner als ein einzelnes Sandkorn im Verhältnis zur Erde.<sup>1038</sup>

Nun will allerdings der Interviewer Schulz, der offenbar mehr als Metzmacher selbst an einer religiösen Kosmos-Deutung interessiert ist (immerhin brachte Schulz das Gespräch auf Coustos „kosmische Oktave“), eine spirituelle Ebene in das Gespräch einziehen: „Bei Stockhausen ist beides da, das Kosmisch-Wissenschaftliche und die spirituelle Dimension. In die mögen Sie ihm nicht folgen?“ Darauf erwidert Metzmacher:

Vielleicht traue ich mich [...] nicht so in diesen Bereich. Aber der Spiritualität in egal welcher Musik, der traue ich nicht so ganz. [...] Stockhausen hat ja auch Improvisationsmusik gemacht, wo dann immer nur so ein Text steht, zum Beispiel: „Konzentriere dich auf einen Ton“, oder „Spiele den Ton ganz, und spiele ihn, wenn du ganz mit dir in Einheit bist“. Dafür bin ich vielleicht noch zu jung (lacht).<sup>1039</sup>

Metzmacher positioniert sich also gegenüber dem auf religiöse Musikdeutung bedachten Schulz in Bezug auf sein Kosmos-Verständnis als nicht an einer spirituell-transzendenten Deutung interessiert. Gleichzeitig reproduziert er die u.a. von Behrendt durch *Nada Brahma* im gegenwartsreligiösen Bereich popularisierte Vorstellung, der ganze Kosmos bestehe nur aus Schwingungen und sei daher Klang. Außerdem findet er es „ungeheuer anregend“, dass Stockhausen diese Schwingungen mit seiner Musik hörbar machen wollte. Schließlich identifiziert er sich im selben Interview mit Zen und zeigt sich dabei einem musikalischen Ansatz zugeneigt, welcher Leere und Geschehen-Lassen betont. Insofern ist ein grundsätzlich gegenwartsreligiöser Deutungsrahmen gegeben, in dem Metzmacher über „Kosmos“ reflektiert. Interessant ist hier darüber hinaus ein anderer Punkt von musikalisch-religiöser Musikdeutung im Rahmen von Künstlerinszenierung. Dieser betrifft die Dynamik zwischen Metzmacher und Schulz in Bezug auf die Frage, ob der Kosmos religiös oder nicht gedeutet werden könne. Schulz, der seiner Rahmung des Gesprächs zufolge an einer religiösen Kosmos-Deutung interessiert ist, stößt bei Metzmacher auf Widerstand: Er will Schulz' religiöse Kosmos-Rahmung mehrfach nicht bestätigen. An diesem Beispiel lässt sich besonders gut studieren, wie stark Medienakteure teilweise eine bestimmte religiöse Agenda, Inszenierungsästhetik und Musikdeutung verfolgen und die jeweilige Künstlerfigur als Projektionsfläche dazu nutzen, ihre eigene Programmatik medial zu kommunizieren.

<sup>1038</sup> Metzmacher, in: Schulz, T. 2001, 43.

<sup>1039</sup> Ebd.

Kosmos, Weltraum, Sterne und das Fliegen spielten auch beim *musikfest berlin* 2008 unter der Leitung von Hopp eine Rolle. Die Festivalmacher wählten in jenem Jahr 40 alte und neue Werke aus, die auf der Homepage des Festivals bezeichnet werden als: „[...] raum-, zeit- und klangmonumentale Ekstasen zwischen Himmel und Erde, abgrundtiefen Schluchten, aufragenden Bergmassiven und fernen Sternen, musikalische Levitationen und Ascensionen, magische und mythische Flüge durch diesseitige und jenseitige Himmel, vom ikarischen Sturz bis zum schwebenden Glück der Liebenden.“<sup>1040</sup> Wie bereits erwähnt, standen die Komponisten Bruckner, Messiaen und Stockhausen und einige ihrer „religiös-spirituellen“ Werke im Zentrum. Mit „aufragende[m] Orchestermassiv“ sind Bruckners Sinfonien gemeint. Über Messiaens Werke heißt es dagegen: „Präsentiert werden die symphonischen Meditationen der 30er Jahre und die dem Tristan-Mythos zugehörige *Turangalila-Symphonie*, gefolgt von den Kompositionen, die die Gesänge der gefiederten Himmelsboten erkunden, die Farben der himmlischen Stadt und die Sterne besingen, und schließlich die transzendenzerfahrenen und das Jenseits illuminierenden *Éclairs sur l’Au-delà*.“<sup>1041</sup> Von Stockhausen, der im Jahr 2007 verstarb, kurz bevor er 2008 seinen 80. Geburtstag begangen hätte, wurde das Großwerk *Gruppen für drei Orchester* aufgeführt, und zwar aufgrund seiner Dimensionen im Hangar 2 des stillgelegten Flughafens *Tempelhof* in drei Veranstaltungen. Dort wurden auch Messiaens „[...] raummonumentale Komposition *Et exspecto resurrectionem mortuorum* und [...] deren zeitmonumentales Pendant *Des Canyons aux étoiles* zu Gehör gebracht.“<sup>1042</sup> Diese Beschreibungsästhetik zielt insgesamt auf eine Bildlichkeit mit „kosmischen“ Ausmaßen ab – die jeweiligen Musikwerke werden hier angesiedelt zwischen „Himmel und Erde“, Bergen und Sternen, Leben und Postmortalität.

Nicht wenige Musiker scheinen schließlich eine Neigung zur Astrologie zu haben: Vom *ZEITmagazin* gefragt, ob er sich für Astrologie interessiere, antwortet beispielsweise der Dirigent Jansons, nachdem er sich bereits auf romantisierend-religiöse Weise über Musik geäußert hatte (s.o.): „Ich respektiere die Astrologie sehr, und vor wichtigen Entscheidungen befrage ich manchmal einen Astrologen. Aber der sagt dir ja nie eindeutig, welchen Weg du gehen sollst. Er zeigt dir nur, welche Möglichkeiten offenstehen, wählen musst du selbst.“<sup>1043</sup> Jansons schätzt die Astrologie also als Lebenshilfe. Dies erweckt den Eindruck, dass er im Kosmos mehr als nur eine astronomische Gegebenheit sieht; vielmehr scheint er diesem eine gewisse übersinnliche Wirkmacht auf das individuelle Leben zuzuschreiben oder ein Zusammenspiel kosmischer

---

<sup>1040</sup> Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH.

<sup>1041</sup> Ebd.

<sup>1042</sup> Ebd.

<sup>1043</sup> Jansons, in: Koelbl 2013, 46.

Kräfte im Makro- und Mikrokosmos anzunehmen, selbst wenn dieses Zusammenspiel nicht eindeutig zu entschlüsseln sei.

Selbst der Dirigent Gielen, der Musik vor allem als etwas Politisches begreift und sich insgesamt nüchtern hinsichtlich romantischer oder sonstiger religiöser Musikdeutungen gibt, ist der Astrologie nicht abgeneigt: In einem *ZEIT*-Interview beklagt er zunächst einen Stillstand in der Neuen Musik: Von Stockhausen etwa habe er sich „mit Grausen“ abgewandt, als dieser behauptet habe zu wissen, was auf Sirius geschehe. Daraufhin bemerkt der Interviewer Hagedorn: „Immerhin sind Sie der Astrologie zugeneigt. So rational sind Sie gar nicht.“ Gielen erwidert: „[...] Ob Astrologie Quatsch ist, weiß ich nicht. Warum sollten diese großen Himmelskörper da sein, wenn sie nicht für etwas stehen? Ich kann mir nicht vorstellen, dass im Universum etwas Sinnloses herrscht. Es gibt vieles, was wir nicht verstehen.“ Gielen vermutet also, das Universum und seine Anordnung seien sinnvoll und daher habe auch die Astrologie eine gewisse Berechtigung. Hagedorn hört bei Gielens Antwort eine gewisse Transzendenz-Konnotation heraus, wie sich an folgender Feststellung zeigt, mit der er den Fortgang des Gesprächs rahmt, indem er Gielens Äußerungen in Richtung Religion lenkt: „Da kommt man in den Bereich des Glaubens.“ Gielen relativiert, widerspricht aber nicht vollends: „Naja, des Für-möglich-Haltens. Ich kann nicht glauben an ... goanix.“<sup>1044</sup>

Schließlich gibt der Pianist Kissin in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* an, einmal bei einer Astrologin gewesen zu sein, als er eine Frau kennenlernte. Sie habe ihm gesagt, ihn interessierten nur Menschen, die ihn geistig anregten. So sei es tatsächlich. Auf die Frage, ob er an Astrologie glaube, erwidert er jedoch ebenso vage wie Jansons und Gielen: „Weder glaube ich daran, noch glaube ich nicht daran. Es war, wie gesagt, das einzige Mal, dass ich so etwas gemacht habe.“<sup>1045</sup>

Selbst wenn die in diesem Kapitel präsentierten Positionen nicht immer unmittelbar auf Musik bezogen sind, sind sie doch Teil des Musikdiskurses, werden hier doch Musiker medial in Szene gesetzt. Dazu gehört der Star-Forschung zufolge und dem neuen Künstlerverständnis in der Klassikszene entsprechend auch, einen (vermeintlichen) Einblick in das private Leben des Künstlers jenseits der Musik zu erhalten. Hier „offenbaren“ sich diverse Kosmos-Konzeptionen, die sich als religiöse, philosophische oder naturwissenschaftliche verstehen lassen, ohne dass jedoch immer eine klare Zuordnung möglich ist. Vielmehr greifen diese jeweiligen Kosmos-Diskurse häufig ineinander. Am Beispiel Metzmakers zeigt sich etwa die Schwierigkeit, seine von ihm explizit physikalisch konnotierte Kosmos-Deutung zu interpretieren: Im Kontext

<sup>1044</sup> Gielen, in: Hagedorn 2010b, 51.

<sup>1045</sup> Kissin, in: Spinola 2009, Z6.

seiner Zen-Faszination und aufgrund der Art, wie er seine Reflexion über den Kosmos beschreibt, legt sich ein Verständnis dessen als Spielart spezifischer gegenwartsreligiöser Bestrebungen nahe, Naturwissenschaft und einen Transzendenzbezug zu integrieren. Gleichzeitig ist seine dezidierte Abgrenzung gegenüber Schulz' Versuch, ihn religiös zu vereinnahmen, ein wesentlicher Aspekt der Dynamik dieser Situation von medialer Kommunikation und Künstlerszenierung.

Die Positionen zum Thema „Kosmos“ können außerdem als changierend zwischen Aktualisierungen von gegenwartsreligiösen Motiven (insbesondere in der Kombination mit Zen-Rezeptionen, oder hinsichtlich der Zuwendung zu Astrologie) und solchen der Europäischen Religionsgeschichte (etwa die romantische Konzeption des Universums als Gegenüber für das Individuum) betrachtet werden: In beiden Kontexten spielt der Kosmos bzw. das Universum eine zentrale Rolle, was wiederum selbst als produktive Rezeption älterer Vorstellungen wie derjenigen einer „Sphärenharmonie“ verstanden werden kann (z.B. Coustos „kosmische Oktave“).

Auf Musik angewandt, erscheint der Kosmos entweder als energetische, kreative Quelle für das Komponieren, als Klang und als Gegenstand bestimmter Kompositionen (z.B. Messiaens oder Stockhausens) oder es werden bestimmte Musikwerke als „kosmischen“ Ausmaßes beschrieben.

#### **6.4 Zusammenfassung**

Im Folgenden werden die wichtigsten Punkte des Spektrums religiöser Musikdeutung, wie es in Kapitel 6 präsentiert wurde, zusammengefasst. So werden die jeweiligen musikalisch-religiösen Motive und Spielarten für die darauffolgende Vertiefung des Spektrums anhand zweier Musikerporträts noch einmal vergegenwärtigt.

In Hinblick auf Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses (6.1) zeichnen sich erstens musikbezogene Variationen des Themas „spirituell, aber nicht religiös“ (6.1.1) ab, die auf folgende Formeln gebracht wurden:

- „spirituell, aber nicht unbedingt gläubig“,
- „gläubig, aber nicht unbedingt kirchlich“,
- „religiös (bzw. spirituell), aber nicht sehr kirchlich“,
- „andächtig, aber nicht unbedingt religiös“,
- „religiös unmusikalisch, aber musikalisch (und ohnehin) spirituell“,
- „religiös unmusikalisch, aber musikalisch religiös“,
- „spirituell, aber nicht (religiös-)verkündigend“ und

- „(musikalisch) spirituell, aber nicht religiös“.
- Darüber hinaus findet sich durchaus auch die Position „religiöser Musikalität“, z.B. bei der Geigerin Mutter.

In den Variationen wird Musik häufig zugeschrieben, teilweise als einzige Möglichkeit spirituelles Erleben auslösen zu können – anstelle von Religion. Manchmal erscheint aber auch „christlicher Glaube“ als Grundlage für das Musizieren. Zudem wird von einigen ein gleicher Gegenstand („etwas Größeres“) von Musik und Religion angenommen. In einigen Positionen kommt außerdem die Vorstellung eines *homo spiritualis* zum Tragen, dem sich etwa der transzendente Gehalt von Musik erschließe, auch wenn der Mensch sich selbst nicht unbedingt als „religiös“ verstehe. Die in den „Variationen“ verwendeten Chiffren sind vielfältig: „spirituell“, „religiös“, „gläubig“, „kirchlich“, „andächtig“, „verkündigend“, „magisch“, „metaphysisch“, „Gott“ oder „etwas Größeres“. Die Akteure gestalten die dem Thema „spirituell, aber nicht religiös“ zugrunde liegenden Struktur „x, aber nicht y“ im Musikdiskurs sehr fluide, dynamisch und transformativ. Dabei wird x meistens als etwas Universelles, Subjektives und y als etwas Partikulares und Offizielles konzipiert. Während x zur Identifikation verwendet wird, dient y der Abgrenzung. Musik wird in den Variationen insbesondere mit x in Verbindung gebracht oder wird gar selbst für das x in der jeweiligen Formel eingesetzt. Am Variationsspektrum lässt sich zudem der Anspruch der Akteure ablesen, in religiöser Hinsicht souverän zu sein, also ihre Positionen bezüglich Religion, Spiritualität und Musik selbst zu definieren und nicht von religiösen Dogmen oder Autoritäten abhängig zu sein. So wird musikalisch-religiöser Pluralismus nicht nur diskursiv produziert, sondern von den Akteuren potentiell auch anerkannt.

Zweitens kommt eine Betonung körperlich-sinnlicher statt intellektuell-rationaler Erfahrung musikalisch-religiöser Art zum Tragen (6.1.2). Zum Teil wird das Erleben von Musik dabei explizit mit einer der Musik eigenen „spirituellen Dimension“ im Zusammenhang gesehen. Dieser Akzent auf Erfahrung und Erleben drückt sich insbesondere in der Rede von einer „Aura“ des Live-Musik-Erlebnisses aus. Hier lässt sich eine Relation zum gegenwärtigen Diskurs innerhalb der Klassikszene über die Zukunft der Konzertkultur feststellen: Insbesondere dem Aspekt des Erlebens wird seitens Musikveranstaltern, Kultursoziologen und -managern eine große Bedeutung für die Erneuerung des Musikbetriebs beigemessen. Dabei wird offenbar angenommen, dass das Publikum in hohem Maße auf „auratische“ Konzerterlebnisse anspricht.

Mit der Betonung von Körper und Sinnen in Hinblick auf eine (religiöse) Musikrezeption steht die Akzentuierung von Erleben und Erfahrung im Zusammenhang mit einem dritten Aspekt des Spiritualitätsdiskurses, nämlich dem Streben nach „Ganzheitlichkeit“, wie es auch im

Musikdiskurs geäußert wird (6.1.3). Musik wird aus den verschiedenen holistischen Perspektiven als einer „Ganzheit“ entsprechend bzw. diese bewirkend präsentiert. „Ganzheitlichkeit“ wird dabei seitens der Akteure auf eine individuelle, vor allem aber auf eine soziale und universal-kosmische Ebene bezogen (wie bei Behrendt und seinem Ideal des Chorsingens). Hier spielen sowohl ethische Aspekte (z.B. Abbados Dringen auf ein gegenseitiges „Zuhören“, also eine Sensibilität der Musiker füreinander wie für die „Welt“) als auch Konzeptionen einer „spirituellen“, „magischen“, „metaphysischen“ oder „göttlichen“ Dimension von Musik eine Rolle. Einer solchen religiösen Dimension von Musik wird ferner häufig die Korrespondenz mit einer spirituellen Konstante im Menschen zugeschrieben. In diesen holistischen Szenarien lassen sich Aktualisierungen der antiken Vorstellung einer „Sphärenmusik“ entdecken, wie sie bereits in der Romantik (z.B. im religiös aufgeladenen Konzept von Instrumentalmusik als universaler Sprache, die das „Unsagbare“ ausdrücken könne) und in gegenwartsreligiösen Strömungen (z.B. in Behrendts *Nada Brahma*) rezipiert wurde. Musik wird in diesem Zusammenhang immer wieder als den anderen Künsten überlegen präsentiert.

Schließlich wurde in Kapitel 6.1.4 die Suche nach einem „inneren Selbst“ thematisiert, wie sie so typisch für den Spiritualitätsdiskurs bzw. für Gegenwartsreligiosität ist und gleichzeitig für romantische Perspektiven auf den Menschen und die Welt. Dabei wird Musik, wie bereits in Bezug auf die vorhergehenden Punkte, sowohl als Medium oder Vehikel konzipiert, um zum „Inneren“ zu gelangen, als auch als das Ziel der Suche selbst dargestellt. Entsprechend erscheint die Rede vom „Inneren“ manchmal auf das menschliche Subjekt und manchmal auf Musik bezogen. In diesem Rahmen kommen zudem Zuschreibungen an Musik als „authentisch“, „wahr“, „klar“, „transparent“ oder „rein“ zum Ausdruck, die teilweise wiederum mit ethischen Konnotationen korrespondieren und außerdem ein zentrales Element der Inszenierung von Künstlern darstellen (siehe 2.2.3 und 5.2).

Der zweite Teil des Spektrums befasste sich mit Aktualisierungen von Topoi, wie sie in der romantischen Musikästhetik zentral waren (6.2). Dabei wurden zunächst Rezeptionen und Transformationen des Genietopos beleuchtet (6.2.1). Hier zeichnet sich ab, dass der Genie-Topos im gegenwärtigen Musikdiskurs überwiegend ganz ähnlich wie in den ausgewählten Quellen romantischer Musikästhetik verwendet wird. War es um 1800 bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts eher der Komponist Beethoven, der v.a. von Hoffmann als „Genie“ gefeiert wurde, ist es heutzutage insbesondere das „Genie“ Bach, dem eine Sonderstellung zugeschrieben wird. Dies geht auf dessen „Wiederentdeckung“ und Aufbau zur überragenden Komponisten- und Musikerfigur seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts zurück. Im heutigen Musikdiskurs

zeichnen sich gegenüber der romantischen Musikästhetik folgende Erweiterungen bzw. Transformationen von „Genie“ ab: Nicht allein Komponisten, sondern auch Interpreten und Interpretinnen werden als „Genies“ bezeichnet. Des Weiteren wird der Genietopos (selten) auch negativ verwendet, z.B. seitens des Dirigenten Gielen, der „Genie“ dabei zudem explizit als eine Gegenfolie zu „Spiritualität“ konstruiert.

Als eine weitere Aktualisierung romantischer Musikästhetik und eines zentralen Aspekts der allgemeinen Europäischen Religionsgeschichte wurde die im Musikdiskurs häufig anzutreffende Rede von „Magie“ und „Verzauberung“ (6.2.2) analysiert. Dies lässt sich in besonderer Weise am Beispiel des Dirigenten Abbado studieren. Von „Magie“ und/ oder „Verzauberung“ der Musik sprachen sowohl jener selbst als auch diejenigen Medienakteure, die ihn inszenierten, wobei sie damit nicht nur Musik, sondern auch die Künstlerfigur Abbado selbst charakterisierten. An den zahlreichen ausgewerteten Quellen zeigt sich zum einen, wie (Medien-)Diskurse funktionieren: In vielen Medien erscheint Abbado als „Zauberer“ und „Magier“. Dabei präsentieren ihn jedoch nicht alle möglichen einzelnen Medienakteure in individuellen Porträts auf diese Weise, sondern die meisten von ihnen betätigen sich als Multiplikatoren einiger weniger Texte, die sie höchstens leicht abwandeln. Am Beispiel Abbado ließ sich auch eine Strategie von Künstlerinszenierung und gleichzeitig religiösem *branding* feststellen, nämlich das gemeinsame *storytelling* seitens Abbados und Medienakteuren. So wurde das Narrativ von Abbado als des magischen, zaubernden Dirigenten (re-)produziert, dessen Karriere auf ein musikalisch-religiöses Erlebnis in seiner Kindheit zurückgehe. Mit der Beschreibung von Erlebnissen des „Zaubers“ oder der „Magie“ von Musik wird diese, wie bereits in der romantischen Musikästhetik, gleichzeitig selbst diskursiv „verzaubert“, also zu etwas Übernatürlichem stilisiert. „Zauber“ und „Magie“ sind dabei heutzutage wie auch in den romantischen Musikästhetik-Quellen positiv konnotiert. Von „Magie“, „Zauber“ bzw. „Verzauberung“ wird im Musikdiskurs überwiegend in dem Sinne gesprochen, dass Musik einen in Kontakt mit einer übersinnlichen musikalischen Gegenwelt setzt – die „Verzauberung“ geschehe dann einfach mit einem. Dagegen ist von „Zauberei“ im Sinne einer erlernbaren Beeinflussungs-Technik kaum die Rede. Wo dies doch der Fall ist, zeichnet sich ebenfalls eine positive Konnotation von „Zauber“ bzw. „Magie“ ab.

Wie in Bezug auf „Magie“ und „Zauber“ lässt sich auch an der Verwendung der Chiffren „Geheimnisvolles“, „Mystisches“ und „Wunder“ (6.2.3) ein Interesse der Partizipanten am heutigen Musikdiskurs ablesen, Musik und Musiker mit einer „Aura“ des Außeralltäglichen und Nicht-Greifbaren zu umgeben. Diese Chiffren waren in der romantischen Musikästhetik besonders omnipräsent. „Geheimnisvolles“, „Mystisches“ und „Wunder“ sind insbesondere auf die



Wirkung und/ oder ein angenommenes „Wesen“ von Musik bezogen. Diese diskursiven Elemente werden häufig mit anderen, in der Romantik oder im Spiritualitätsdiskurs populären Motiven kombiniert, darunter die Idealisierung von Musik als „höchster Kunst“ wegen ihres geheimnisvollen „Wesens“.

Die Qualifizierung von Musik als „geheimnisvoll“, „mystisch“ oder „wundersam“ hängt diskursiv teilweise mit Darstellungen einer entgrenzenden Wirkung von Musik zusammen (6.2.4). Im aktuellen Musikdiskurs zeichnen sich verschiedene Spielarten des romantischen Motivs der „Entgrenzung“, „Grenzüberwindung“ oder „Grenzenlosigkeit“ ab. Vor allem extreme emotional-mentale und transzendierende Zustände wie Ekstase, Rausch oder „Flow“ werden von Musikern immer wieder als „eigentliches“ Ziel ihres Musizierens beschrieben. „Entgrenzung“ kann sich hierbei auf die Zeit, den Raum oder die körperlich-mentale Ebene beziehen. Dieses Erleben könne auch auf die Zuhörer übergehen, wie es einige Medienakteure schildern. Eine andere Bedeutung erhält „Entgrenzung“, wenn es um das Aufheben sozialer Schranken geht, z.B. im Kontext von Musikvermittlungs-Bestrebungen, die sich teilweise gezielt an Kinder und Jugendliche aus „bildungsfernen“ Schichten oder „sozialen Brennpunkten“ richten.

Häufig erscheinen Entgrenzungszustände zudem als Möglichkeit, musikalisch-transzendente Gegenwelten zu beschreiten. Derartige Gegenweltszenarien wurden in Kapitel 6.2.5 thematisiert. Die diversen Konzeptionen solcher Gegenwelten können als transformierende Aktualisierungen von Hoffmanns musikalischem „unbekanntem Geisterreich des Unendlichen“ verstanden werden. Wie bereits in anderen Zusammenhängen gesehen, wird Musik dabei sowohl zum Vermittlungsmedium zwischen Welt und Gegenwelt als auch zur Gegenwelt selbst. Die Geigerin Kopatchinskaja etwa beschreibt Musik als Ort, an dem die Seelen toter Komponisten als Klänge fortbestehen. Schließlich erscheint Musik als soziale „Gegenwelt“, etwa in Form von Venezuelas musikalischem *sistema*.

Abschließend kam in Kapitel 6.2.6 eine Faszination von Mittelalter und Katholizismus zur Sprache, wie sie im heutigen und im romantischen Musik- und Religionsdiskurs (bei Wackenroder, Novalis oder Hoffmann) zu beobachten ist. So hatten vor einigen Jahren Alben mit gregorianischen Gesängen so großen Erfolg, dass einige von ihnen sogar in die Pop-Charts kamen. Auch im Bereich von Musikfestivals zeichnet sich die Hinwendung zum (katholischen) Mittelalter ab, wie es am Beispiel des Festivals *eros & ecclesia* gezeigt wurde. Insbesondere von Bingen und Meister Eckhardt werden immer wieder in unterschiedlichen musikalischen Kontexten rezipiert. Zum Teil verbinden Medienakteure und Musiker ihre Vorstellungen von Mittelalter, Romantik und Spiritualität explizit miteinander. So stellen etwa die Sänger der

Gruppe *Anonymus 4* ihre spirituell-musikalische Intuition über die Beachtung historischer Aufführungspraxis und projizieren diese Ästhetik auf die mittelalterliche Musikpraxis, auf die sie sich wiederum berufen.

An vielen Stellen des Spektrums wird deutlich, dass sich die jeweiligen Aktualisierungen bestimmter Chiffren nicht eindeutig dem Spiritualitäts- oder dem romantischen Diskurs zuordnen lassen. Vielmehr können viele Motive in beiden Feldern verortet oder als Kombination beider verstanden werden.

Schließlich ergab die Präsentation und Analyse religionsbezogener Musikpräsentationsformate in Kapitel 6.3, dass religiöse Musikdeutung auch im manifesten Aggregatzustand von konkreten Veranstaltungen, Themensetzungen und Musikprogrammen populär ist. Offensichtlich werden religiöse Themen im Allgemeinen und die hier präsentierten (6.3.1) im Besonderen von Festivalorganisatoren, Preisverleihern und Förderern als kulturell und gesellschaftlich relevant bzw. als attraktiv für die angestrebten Publika erachtet. Religion bzw. Spiritualität sollen im Zusammenhang mit Musik sichtbar, hörbar und erlebbar gemacht werden. Zu diesen Themen gehören: Christentum und Kirchenmusik als Ausgangspunkt und Deutungsrahmen für die Beschäftigung mit „Weltreligionen“, „Weltmusiken“, interreligiösem Dialog und Völkerverständigung (6.3.2); die Popularität von Mystik bzw. der „mystischen Seite“ der „Weltreligionen“, die ansonsten grundsätzlich eher kritisch gesehen werden, insbesondere die katholische Kirche und „der Islam“ (6.3.3); eine Begeisterung für „Fernost“ mitsamt verschiedener orientalistischer Zuschreibungen daran, woraus sich korrespondierende Okzidentalismen ergeben, in denen „der Westen“ „dem Osten“ gegenübergestellt und häufig als defizitär in sinnlich-körperlicher Hinsicht präsentiert wird (6.3.4); sowie der Kosmos, das Weltall, das Universum, die Sterne als Bezugsraum für (religiöse) Welt- und Musikdeutung, wobei auffallend häufig Kombinationen mit einer westlichen Zen-Buddhismus-Rezeption anzutreffen sind (6.2.5).

Vergleicht man die einzelnen Festivals miteinander, fällt auf, dass viele sehr ähnlich in ihrer thematisch-programmatischen Ausrichtung sind, weil fast alle die genannten Themen mehr oder weniger abdecken. Außerdem werden immer wieder die gleichen Komponisten und Musiker präsentiert, die darauf abonniert sind, „religiös“ oder „spirituell“ zu sein und die sich häufig selbst so präsentieren. Offensichtlich greifen also viele Festivalveranstalter diesbezüglich auf ähnliche thematische und konzeptionelle Muster sowie ein ähnliches „musikalisch-religiöses“ Personal zurück. Dies verweist einmal mehr auf den diskursiven Charakter der religiösen Themensetzung – und nicht etwa auf die individualreligiösen Haltungen und Privatansichten von Festivalintendanten und anderen Akteuren des Musikbetriebs.

## 7 Zwei Musikerporträts als Fallstudien zur Vertiefung des Spektrums

### 7.1 „Unendlich viel Spiritualität“ – romantisch-spirituelle Bachdeutung im Rahmen der Künstlerinszenierung des Pianisten Martin Stadtfeld

Im Musikdiskurs treten spirituelle und romantische Motive in verschiedenen Kombinationen auf, wie es sich in den vorhergehenden Kapiteln bereits an einigen Stellen andeutete. In besonderer Weise ist dies der Fall bei der medialen (Selbst-)Inszenierung des Pianisten Stadtfeld, die eine erste Inspiration für die Fragestellung dieser Studie bildete.

Aus dem Fokus auf Stadtfeld, der zu Beginn der Studie noch nicht allzu lange der Musikhochschule entwachsen war, ergab sich zudem die Frage, inwieweit seine religiös anmutende Musikästhetik möglicherweise im Rahmen der Musikausbildung wesentliche Impulse erhalten hatte. Um dem nachzugehen, wurde für diese Studie ein Interview mit Stadtfelds Lehrer geführt, dem russisch-amerikanischen Klavierpädagogen Natochenny. Dieser unterstützt seine Schüler über die musikalische Ausbildung hinaus dabei, sich im Konzertbetrieb zu etablieren. So hat er seine Meisterklasse nicht nur in der Alten Oper in Frankfurt am Main platziert, sodass seine Schüler dort regelmäßig Konzerte geben.<sup>1046</sup> Nicht wenige von Natochennys Schülern können außerdem Plattenverträge und Konzertkalender vorweisen.<sup>1047</sup> Zudem sind Natochenny und seine Schüler immer wieder in den Medien mit Interviews, Porträts oder Konzertberichten präsent.<sup>1048</sup> Der Pädagoge beschreibt seine Beziehung zu seinen Schülern als „sehr persönlich“ (*very personal*). So erörtere er mit einigen von ihnen über den musikalisch-technischen bzw. -interpretatorischen Teil des Unterrichts hinaus auch allgemeinere musikästhetische Fragen, je nach zur Verfügung stehender Zeit und Persönlichkeit der jeweiligen Studenten.<sup>1049</sup> Auch Stadtfeld bringt in einem Porträt des Regisseurs Peter Schönhofer im Rahmen der Dokumentationsreihe „Junge Interpreten“, die 2008 auf *3sat* und im *ZDF* ausgestrahlt wurde, zum Ausdruck,

---

<sup>1046</sup> Vgl. z.B. Alte Oper Frankfurt Konzert- und Kongresszentrum GmbH: *Veranstaltung*, Frankfurt am Main 2014, <https://www.alteoper.de/de/programm/veranstaltung.php?id=254957489> (19.11.2014).

<sup>1047</sup> Neben Stadtfeld, den *Sony Classical* unter Vertrag nahm, seien genannt: Eugene Choi, die ebenfalls bei *Sony* ist, vgl. Choi, Eugene: *Discography | Eugene CHOI*, [http://www.choieugene.com/bbs/content.php?co\\_id=discography](http://www.choieugene.com/bbs/content.php?co_id=discography) (19.11.2014); Evgenia Rubinova, die bei EMI unterkam, vgl. Rubinova, Evgenia: *Home – Evgenia Rubinova*, Nürnberg, <http://www.evgeniarubinova.com/> (19.11.2014); oder Dirk Mommertz, der Pianist des *Fauré Quartett*, mit welchem er bei der *Deutschen Grammophon* unter Vertrag ist, vgl. Fauré Quartett: *Fauré Quartett – Diskographie*, Hannover, <http://www.faurequartett.de/de/diskografie> (19.11.2014).

<sup>1048</sup> Vgl. z.B. die jeweiligen Schüler-Porträts mit entsprechender Medienberichterstattung: Natochenny, Lev: *Schüler*, Frankfurt 2006b, <http://www.natochenny.com/index.php?lang=de&cat=5> (19.11.2014).

<sup>1049</sup> Vgl. Natochenny, Lev, in: Interview mit Lev Natochenny (*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main*, Pädagoge im Fach Klavier), Darmstadt 27.9.2012, Abschnitt 6.

wie sehr er sich Natochenny als dem „zweiten großen Glücksfall, was Lehrer angeht“,<sup>1050</sup> verbunden fühle: Beide hätten augenblicklich gewusst, sie wollten zusammenarbeiten; Natochenny sei für ihn sofort eine „Vatergestalt“ gewesen.<sup>1051</sup> Es steht also zu vermuten, dass Stadtfeld von seinem Professor auch in Hinblick auf die Reflexion über Musik Impulse erhielt. Dies legen auch die inhaltlichen Parallelen zwischen Natochennys musikalisch-religiösen Deutungen und Stadtfelds spirituell-romantischer medialer (Selbst-)Präsentation nahe. Bei der Analyse von Stadtfelds medialem Künstlerbild werden daher im Folgenden stets Bezüge zu Natochennys Sicht auf Musik hergestellt.

Wie in Kapitel 2 dargelegt, geht es bei diesem Porträt nicht um die Individualreligiosität bzw. -musikästhetik der Privatpersonen Stadtfeld oder Natochenny, sondern um die diskursiv geprägte und auf Öffentlichkeit abzielenden Präsentationen von Künstlerfiguren. Auch Natochennys Aussagen werden als Dokument verwendet, das unter dem Vorzeichen der Publikation in einer wissenschaftlichen Arbeit entstand. Natochenny signierte das Interview zum Zeichen seines Einverständnisses, dass dieses veröffentlicht wird. Es ging bei dem Interview also nicht darum, privates oder geheimes *Insider*-Wissen zu recherchieren, sondern um Rezeptions- und Aktualisierungsgeschichte, also um die Frage, woher die Künstlerfigur Stadtfeld bestimmte diskursive Bausteine für ihre mediale Präsentation bezogen haben könnte. Natochennys Aussagen dienen lediglich für diesen diskursiven Kontext als ergänzende Quelle.

Im Folgenden wird zunächst die öffentliche Künstlerfigur Stadtfeld anhand einiger relevanter Punkte ihrer Künstlerbiographie und Positionierung in den Medien vorgestellt (7.1.1). Daran schließt sich die Analyse zentraler Aspekte der romantisch-spirituellen Musik- und insbesondere Bach-Deutung im Rahmen von Stadtfelds medialer Künstlerinszenierung an. Im Einzelnen handelt es sich dabei um: die Figur „spirituell, aber nicht religiös“ in Kombination mit einer Ästhetik des „Nicht-wissen-Könnens“ (7.1.2); die Präsentation von Bach als Romantiker samt gleichzeitiger Identifikation mit ihm hinsichtlich einer Entzauberungs- und Modernekritik (7.1.3); die explizite (Selbst-)Inszenierung als Romantiker auf mehreren Ebenen mit einem Fokus auf musikalischer Selbst-Erkundung (7.1.4); eine Mystik des Interpretierens und Musik als übersinnliche Erfahrung (7.1.5); die Zuweisung einer Sonderstellung an den Komponisten Bach (7.1.6); und schließlich um die Kohärenz der (Selbst-)Inszenierung mit Stadtfelds musikalischer Interpretationsästhetik anhand eines konkreten Beispiels (7.1.7). Am Ende werden die zentralen Aspekte dieses ersten Porträts schließlich zusammengefasst (7.1.8).

---

<sup>1050</sup> Stadtfeld, Martin, in: Schönhofer, Peter (Buch und Regie)/ AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Deutschland 2008a, ausgestrahlt von 3sat/ ZDF 2008, Film (44'), hier 13'18-13'20.

<sup>1051</sup> Vgl. ebd., 13'46-13'53.

### 7.1.1 „Bach-Superstar“ – Stadtfeld in den Medien

Stadtfeld (geb. 1980) ist einer der jüngeren Musiker, die medial populär waren und sind. In den medialen Fokus geriet er ab Mitte der 2000er Jahre, nachdem er sich 2003 noch vor Beendigung seines Studiums mit einer Aufnahme von Bachs „Goldberg-Variationen“ bei *Sony* beworben hatte, was in einen Plattenvertrag mündete.<sup>1052</sup> Bereits 2002 hatte er den 1. Preis des *Bach-Wettbewerbs* in Leipzig gewonnen. Für sein Debut-Album sowie für zwei andere der zehn inzwischen erschienenen Alben erhielt Stadtfeld *Echo-Klassik-Preise*.<sup>1053</sup> Vor allem spielte Stadtfeld Bach'sche Werke ein (nach den „Goldberg-Variationen“ das „Wohltemperierte Klavier“, diverse Klavierkonzerte, die „Englischen Suiten“ 1-3 oder die „Gamben-Sonaten“ zusammen mit dem Cellisten Vogler<sup>1054</sup>), wenngleich er sich in seinen Aufnahmen durchaus auch der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts widmete, konkret Werken von Mozart, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Brahms, Wagner und Liszt.<sup>1055</sup> Aufgrund seines Bach-Schwerpunktes wird er auf seiner offiziellen Homepage als „einer der führenden Interpreten der Musik Johann Sebastian Bachs“<sup>1056</sup> bezeichnet und, insbesondere in Hinblick auf seine Interpretation der „Goldberg-Variationen“, nicht selten in eine Reihe mit Glenn Gould oder Murray Perahia gestellt.<sup>1057</sup> Im Filmporträt von Schönhofer äußert sich Stadtfeld selbst zu diesem Vergleich und

---

<sup>1052</sup> Wie dieser Vertrag zustande kam, wird unterschiedlich kolportiert: Stadtfeld präsentiert sich selbst im Film der Reihe „Junge Interpreten“ „kompromisslos“ in Bezug auf seine Entscheidung, die „Goldberg-Variationen“ einzuspielen, und behauptet, dass *Sony Classical* ihn direkt wollte, nachdem er seine eigene Aufnahme an die Plattenfirma geschickt hatte. Vgl. ebd., 15'33-15'41. Dagegen meint etwa Friedrich Pohl von der *WELT*, dass es so simpel nicht war, sondern Stadtfeld zu diesem Zeitpunkt nicht nur bereits wichtige Preise gewonnen hatte, sondern auch von einem Musikkritiker bei *Sony* empfohlen wurde, sodass das Label überhaupt auf ihn aufmerksam wurde. Vgl. Pohl, Friedrich: „Der bessere Lang Lang“, *WELT am SONNTAG* 5.10.2008, [http://www.welt.de/wams\\_print/article2531343/Der-bessere-Lang-Lang.html](http://www.welt.de/wams_print/article2531343/Der-bessere-Lang-Lang.html) (22.1.2014). Auch Natochenny zeichnet ein weniger strahlendes Bild vom Zustandekommen von Plattenverträgen: Auf die Frage, nach welchen Kriterien Plattenfirmen Interpreten auswählten, antwortete er, dass Stadtfeld „glücklicherweise“ Erfolg hatte, weil er aufgrund seiner Preise ein „etablierter Name“ war. Allerdings habe er Bach einspielen müssen – Schubert etwa sei damals nicht in Frage gekommen. Dabei sei vor allem die Kostenfrage entscheidend gewesen: „Such are the business people: If they can sell, they do, if not, they don't.“ Nach Stadtfelds Erfolg habe er auch andere Studenten bei *Sony* empfohlen, aber wenn diese noch keinen Konzertkalender hätten vorweisen können, seien sie nicht interessant gewesen – denn die Labels verkauften ihre CDs inzwischen überwiegend nicht mehr im Laden, sondern direkt in den Konzerthäusern, wenn der „unmittelbare emotionale Eindruck“ (*immediate emotional impact*) bei den Zuhörern am größten sei. Vgl. Natochenny 2012, Abschnitt 9.

<sup>1053</sup> Vgl. SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH: *The Official Martin Stadtfeld Site*, Berlin 2013a, <http://www.martinstadtfeld.de/de/biography> (22.1.2014).

<sup>1054</sup> Vgl. IMG Artists GmbH: *Jan Vogler: Biographie*, Hannover, <http://www.janvogler.com/de/biographie.html> (2.1.2015).

<sup>1055</sup> Vgl. SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH: *Wie schön leuchtet der Morgenstern | The Official Martin Stadtfeld Site*, Berlin 2013b, <http://www.martinstadtfeld.de/de/music/wie-sch%C3%B6n-leuchtet-der-morgenstern> (2.1.2015).

<sup>1056</sup> SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH 2013a.

<sup>1057</sup> Vgl. ebd.; Moor, Paul: „Martin Stadtfeld Plays Bach“, *Klassik in Berlin* 26.10.2004, <http://www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-paulmoor-en.html?artikel/paulmoor/pm-041026.html> (22.1.2014); Luehrs-Kaiser, Kai: „Genialist ohne Maß. In Martin Stadtfeld hat Deutschland den neuen Bach-Superstar“, *DIE WELT* 14.4.2004, <http://www.welt.de/print-welt/article306379/Genialist-ohne-Mass.html> (22.1.2014); oder Umbach, Klaus: „Weltstar aus dem Westerwald“, *DER SPIEGEL* 21 (2004), 178-180.

räumt dabei ein, dass der Gould-Vergleich eine Marketing-Strategie war, um einen „medialen Effekt“ zu erzielen.<sup>1058</sup> Die öffentliche Künstlerperson Stadtfeld unterscheidet an dieser Stelle zwischen Marketingstrategie und „Realität“, lässt die „Privatperson“ sprechen und erlaubt einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen. Genau diese Spannung von öffentlichen und privaten Inszenierungs-Aspekten macht das Image der öffentlichen Künstlerfigur wesentlich aus, wie in 2.2.3 gezeigt wurde. Stadtfeld spielte bereits zusammen mit vielen namhaften Orchestern, in renommierten Konzerthäusern und bei bekannten Festivals, insbesondere in Deutschland, den USA und in Asien, v.a. in Südkorea, Japan und China. Ein besonderes Anliegen ist Stadtfeld nach eigener Aussage die bereits erwähnte Musikvermittlung, wofür er regelmäßig an (Musik-)Schulen zu Gast ist.<sup>1059</sup> Stadtfeld sei, wie auch andere „junge Wilde“ (gemeint sind junge Musiker), im Rahmen eines Programms des *Konzerthauses Dortmund* an „Problemschulen“ gegangen, so Michael Brüggemann von *Sony Classical*, um den Schülern dort etwa Alte Musik nahezubringen.<sup>1060</sup>

Wie die Überschrift dieses Kapitels bereits andeutet, wurde Stadtfelds Aufstieg medial intensiv begleitet und zwar nicht selten unter Anwendung einer Superlativ-Rhetorik. So wurde der Pianist in der Dokumentationsreihe „Junge Interpreten“ als einer von sechs Künstlern neben der Geigerin Lisa Batiashvili, dem Percussionisten Martin Grubinger, dem Saxophonisten Koryun Asatryan, dem Cellisten Claudio Bohórquez sowie der Tänzerin Katja Wünsche als „Nachwuchselite“ der künstlerischen Ausbildung in Deutschland präsentiert. Jene gehöre ohnehin zur weltweiten „Spitzenklasse“.<sup>1061</sup> Auch in der *WELT* und im *SPIEGEL* wurde Stadtfeld in Superlativen gepriesen: als „neue[r] Bach-Superstar“,<sup>1062</sup> nachdem er seine erste CD mit den „Goldberg-Variationen“ veröffentlicht hatte, als „Deutschlands erfolgreichster Jungpianist“<sup>1063</sup> (2004), gar „Weltstar aus dem Westerwald“.<sup>1064</sup> Stadtfeld wird jedoch nicht nur gelobt, sondern auch kritisiert, wie Friedrich Pohl in der *WELT* resümiert:

[S]eit seinem CD-Debüt 2004 mit Johann Sebastian Bachs „Goldberg-Variationen“ ist Stadtfeld nicht nur Deutschlands erfolgreichster Jungpianist, sondern auch ein beliebtes Opfer der Musikkritik. „Törricht“

<sup>1058</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 18'53-19'46.

<sup>1059</sup> Vgl. SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH 2013a.

<sup>1060</sup> Vgl. Brüggemann, Michael, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 13'02-13'38.

<sup>1061</sup> Vgl. Zweites Deutsches Fernsehen: *ZDF Jahrbuch 2008 – Kultur*, Mainz 2009, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2008/programmchronik/dreisat/musik.php> (22.1.2014); die jeweiligen Filmporträts sind auf der Seite der Produktionsfirma verfügbar: AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH, *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur – AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH*, Berlin, <http://www.ave.de/dokumentation/junge-interpreten/details/article/junge-interpreten-martin-stadtfeld-romantiker-zwischen-moll-und-dur.html> (22.1.2014).

<sup>1062</sup> Luehrs-Kaiser 2004.

<sup>1063</sup> Pohl 2008.

<sup>1064</sup> Umbach 2004, 178ff.

nennt die „Berliner Zeitung“ seine Interpretationen, sie seien ein „Nullnummernspiel“. Von „Belanglosigkeit“ („Zeit“) ist zu lesen, und für Schubert „fehlt ihm der lange Atem“ („Süddeutsche Zeitung“). Hört man sich unter Journalistenkollegen um, fallen die Urteile über Stadtfeld teilweise noch drastischer aus.<sup>1065</sup>

In jedem Fall ist Stadtfeld inzwischen bereits seit über einer Dekade im deutschsprachigen Feuilleton und auf dem Konzert- und CD-Markt präsent. Hinter der öffentlichen Künstlerfigur steht offensichtlich ein aktives Management, das seine mediale Präsenz und Inszenierung arrangiert und (mit-)gestaltet.

### 7.1.2 *Spiritueller Gänsehaut-Agnostizismus – „...ein Gefühl, das auch Bach gekannt haben dürfte“*

Insbesondere zu Beginn seiner Karriere präsentiert Stadtfeld sich überwiegend als Bach-Interpret und wird als solcher inszeniert. Dabei klingen unterschiedliche musikalisch-religiöse Motive an, vor allem Aktualisierungen des Spiritualitätstopos in Kombination mit Elementen romantischer Musikästhetik, Religionstheorie und Weltsicht. An einem Interview der *Frankfurter Rundschau* mit Stadtfeld aus dem Jahr 2009 (also kurz nach dem Erscheinen seiner Einspielung des „Wohltemperierten Klaviers“ von 2008) lassen sich einige prägnante Aktualisierungen und Synthesen wie auch die Art und Weise, wie Medienakteure eine öffentliche Künstlerfigur nicht zuletzt durch *framing* inszenieren, besonders gut nachvollziehen: Das Interview ist mit „Unendlich viel Spiritualität“ überschrieben, einer Aussage Stadtfelds, die er im Laufe des Interviews über Bachs Musik macht. Wie in der Einleitung erläutert, deutet sich bereits daran die Kombination von Spiritualitätsdiskurs und romantischer Unendlichkeitsästhetik an. Der Interviewer Schickhaus leitet das Gespräch ein, indem er religiöse Bachdeutungen diverser Musiker zitiert (z.B. von Kagel, aber auch Stadtfeld selbst), um Stadtfeld dann zu fragen, warum eine derartige religiöse Deutung, z.B. Bach als „musikalischen Gott“ zu verstehen, nur auf Bach, nicht jedoch etwa Georg Friedrich Händel angewendet werde.<sup>1066</sup> Mit diesem musikalisch-religiösen Einstieg ist der Deutungsrahmen etabliert, innerhalb dessen Stadtfeld präsentiert wird und sich verhält. Stadtfeld nimmt diesen *frame* grundsätzlich an, wenngleich er die Vorlagen nutzt, um davon ausgehend seine Positionen zu differenzieren und zu entfalten, so auch in Hinblick auf die eingangs gestellte Frage:

Ich würde für mich selbst nicht von „Gott“ sprechen, vielmehr von Gottesersatz. In Bachs Musik liegt eben unendlich viel Spiritualität, und Religiosität ist ja eine spezielle Form von Spiritualität. Man ahnt, wenn man diese Musik vor sich hat, dass es etwas gibt, das über das Greifbare hinausgeht. Georg Friedrich Händels Musik ist da viel zu erdverbunden, viel zu profan und anlassbezogen, während Bachs Musik immer auch unendlich weit über den Anlass hinausweist.

[...]

Bach ist mein musikalischer Gott, nicht mein „Lebensgott“ – das würde das Ganze dann doch zu stark religiös aufladen. Dazu sehe ich mich weder als ausreichend religiösen Menschen noch auf der Suche nach

---

<sup>1065</sup> Pohl 2008.

<sup>1066</sup> Vgl. Schickhaus 2009.

einer Ersatzreligion. Ich sehe mich als spirituellen Menschen, der eine Gänsehaut bekommt, wenn er daran denkt, wie wenig wir begreifen von all dem um uns herum – ein Gefühl, das auch Bach gekannt haben dürfte.<sup>1067</sup>

An diesen zwei Absätzen sind mehrere Aspekte aufschlussreich: Stadtfeld unterscheidet zunächst zwischen „Gott“ und „Gottersatz“ bzw. „Religion“ und „Ersatzreligion“. Während er sich klar von „offizieller“ Religion distanziert, positioniert er sich in Bezug auf den „Ersatz“ zweideutig: Einmal scheint Bach bzw. seine Musik als „Gottersatz“ bzw. als „musikalischer Gott“ positiv konnotiert zu sein, das andere Mal („Ersatzreligion“) als etwas, von dem er sich wie von „Religion“ distanziert. In jedem Fall beschreibt er sich als „spirituell“ und schreibt auch Bachs Musik „unendlich viel Spiritualität“ zu. Stadtfeld legt hier also ganz explizit die Figur „spirituell, aber nicht religiös“ in Bezug auf sich selbst, auf Bachs Musik sowie andeutungsweise auch auf Bach als Person an den Tag, indem er jenem ebenfalls ein spirituelles „Gefühl“ unterstellt. Wie bereits in Kapitel 6.1.1 dargelegt, wird „spirituell“ in der Figur „spirituell, aber nicht religiös“ typischerweise als etwas Universales und „Religion“ bzw. „Religiosität“ als etwas Partikulares gefasst, so auch hier: „Religiosität“ sei eine „Form“ von „Spiritualität“. Den meisten „Variationen“ entsprechend, identifiziert auch Stadtfeld Musik insbesondere mit „Spiritualität“: Es sei nicht zuletzt Bachs Musik, die ein „spirituelles Gefühl“ auslöse und selbst „spirituell“ sei.

Damit äußert er sich fast wortgleich wie sein Lehrer Natochenny, der sich als „nicht religiös im Sinne organisierter Religion“ (*not religious in terms of organized religion*), gar religionskritisch,<sup>1068</sup> jedoch „sehr spirituell“ (*very spiritual*) bezeichnet – „spirituell“ sei „völlig anders“ (*totally different*) als „religiös“. Natochenny teilt auch die Bestimmung von „Spiritualität“ als etwas Umfassenden und relativiert dabei seine vorhergehende Behauptung der „völligen Andersartigkeit“ etwas, indem er einräumt, „spirituell“ könne zum Teil auch „religiös“ sein, was er jedoch wiederum durch den Zusatz „oder auch nicht“ (*or not*) relativiert: „Parts of it might be religious, or might not be religious.“ Es entsteht der Eindruck, dass Natochenny gar keine klare Definition von „spirituell“ abgeben will. Dennoch erläutert er auf die Frage hin, was er mit „spirituell“ meine, das Folgende (nicht jedoch, ohne dabei neue Ambiguitäten zu kreieren):

I believe in highest power and your question is, what is highest power for me? I can tell you: It's music, because you can never know to the whole of it. For some people it's the same as God, because you can never know God, fully. It's the same. And that I believe in, because I know it, because I can touch it. It's not something that is somewhere.<sup>1069</sup>

<sup>1067</sup> Stadtfeld, in: Schickhaus 2009.

<sup>1068</sup> „I don't go to church, to synagogue, or mosque [...]. I do not believe in that. In fact, I've lived 63 years and I have yet to see any positive influx [sic!] of organized religion all over the world in all ages. Only hatred, killings, wars and destruction so far. I see no use in religions whatsoever.“ Natochenny 2012, Abschnitt 5.

<sup>1069</sup> Ebd.



Spiritualität bedeute also „Glaube an eine höchste Macht“, die für ihn wiederum die Musik sei.<sup>1070</sup> Im Interview stellt er übrigens klar, dies sei nicht nur für *ihn* so, sondern es *sei* so.<sup>1071</sup> Natochenny begründet diese Konzeption von Spiritualität als Glaube an Musik als höchste Macht damit, dass man sie ganz kennen könne. Dies sei auch das Kriterium mancher Menschen für ihren Glauben an Gott. Gleichzeitig sei Musik als „höchste Macht“ nicht „irgendwo“, sondern sehr konkret vorhanden, geradezu „anfassbar“. Auf dieser Ebene von Glaubensvergewisserung scheint es in seiner Sicht also doch ein Wissen, eine Gewissheit zu geben – „weil ich es weiß“ –, wenngleich „das Ganze“ nicht „gewusst“ werden könne.

Die Dialektik von Nicht-wissen-Können, das in Natochennys Konzeption der wesentliche Motor für „Glauben“ an die „höchste Macht“ Musik zu sein scheint, und einem stark auf das Irdische, Materielle und Haptisch-Sinnliche bezogenen Ansatz, den er ebenso als Grund für seinen „Glauben“ anführt, ist charakteristisch für Natochennys spirituell-musikalische Äußerungen. So erwidert er einerseits im Interview auf die Fragen danach, was „Genius“ für ihn sei oder wie Bach ihm zufolge zu spielen sei, stets, hier existierten keine Antworten bzw. diese seien bestenfalls „ambivalent“. Er kenne wahrscheinlich alles, *was* Bach komponiert habe, wisse aber nicht, *wie* er dies getan habe.<sup>1072</sup> Das Nicht-Wissen scheint dabei nicht Kapitulation zu sein, sondern im Gegenteil einen genuinen Wert zu besitzen:

The problem is that we are very much set on questions that absolutely require an answer. We forgot the beauty of questions, which don't have an answer. And most important questions in life are the ones without answers.<sup>1073</sup>

So unterstreicht Natochenny einmal mehr: „Spiritual’ refers to something that is not cognitive, that you cannot –“ – „– grasp?“ – „Yes. And for me, it’s music, because to the end, you cannot really know.“<sup>1074</sup> Spiritualität, Musik und Nicht-Wissen gehören also in Natochennys Sicht wesentlich zusammen.

---

<sup>1070</sup> Als Referenz für die Überzeugung, dass Musik die „höchste Macht“ ist, dient Natochenny Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, in welchem eine Welt entworfen wird, in der die Wissenschaften und Künste sich miteinander verbinden, z.B. ein Bach-Konzert mit einer mathematischen Formel. Der Musikmeister, in dessen Lehre der spätere *Magister Ludi*, der Meister des Glasperlenspiels, lange geht und allerlei bei ihm lernt, spielt in dieser Welt eine wesentliche Rolle. Vgl. Hesse, Hermann: *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften* [Gesammelte Werke (Glas, 47/53)], Berlin et al. 1952. Auf die besondere Stellung des Musikmeisters bei Hesse verweist auch Natochenny und resümiert: Wenn man dieses Buch gelesen und verstanden habe, wisse man Bescheid: „This is *the* book.“ Natochenny 2012, Abschnitt 5. Auch Behrendt fand in Hesses Schriften eine wesentliche Quelle für seine kosmische Musikdeutung, insbesondere für sein Buch *Nada Brahma*, wie er es in Form einer Widmung zum Ausdruck bringt. Vgl. Behrendt 1983, Titelblatt. Hesses Literatur stellt(e) offensichtlich eine attraktive Rezeptionsquelle für unterschiedliche religiöse Musikkonzeptionen dar.

<sup>1071</sup> Vgl. Natochenny 2012, Abschnitt 5.

<sup>1072</sup> Vgl. ebd., Abschnitt 4.

<sup>1073</sup> Ebd.

<sup>1074</sup> Ebd., Abschnitt 5.

Eine solche Ästhetik des Nicht-wissen-Könnens klingt auch bei Stadtfeld an, wenn er von der „Gänsehaut“ angesichts all dessen spricht, was wir nicht wissen, sowie davon, dass man nie genau weiß, wohin das Musizieren einen führt, da man von einer „höheren Macht“ gelenkt wird (s.o.). Im Schönhofer-Filmporträt gibt Stadtfeld zudem an, dass er das „Geheimnis“ der tiefgreifenden Wirkung Bach'scher Musik auf ihn – „wie der Bach das macht“ – jedoch auch gar nicht verstehen *will*:

Diese Musik, die ich so liebe, die hat für mich auch eine ganz religiöse Ebene, zumindest so eine spirituelle Bedeutung. Denn ich glaube, das ist genau, was Spiritualität und Religiosität ausmacht, das Wissen um etwas, dass es etwas gibt, was man nicht greifen kann. Also, man erlebt etwas, weiß, welchen Effekt es auf einen hat, weiß aber letztlich nicht, warum. Auch wenn man das ganze Stück natürlich analysieren kann und formal versteht, was der Komponist da macht. Ich weiß einfach nicht, was da passiert, was diese tiefgreifende Wirkung auf mich als Menschen, in meiner Persönlichkeit, in meiner Emotion ausübt. Ich möchte es auch nicht wissen, ich möchte gar nicht wissen, wie der Bach das macht, warum ich jedes Mal, wenn ich dieses Stück höre, ich Tränen in die Augen bekomme. Das möchte ich nie ergründen, dieses Geheimnis, ich werde es auch nie ergründen. Und das hat für mich dann fast eine metaphysische, eine göttliche Ebene, als hätte da irgendetwas die Hände im Spiel, um dessen Existenz ich vielleicht weiß oder sie erahne, aber nie weiß, was das tatsächlich ist.<sup>1075</sup>

Stadtfeld inszeniert sich als Musiker, der sich insbesondere beim Musizieren bewusst auf etwas „Höheres“ einlässt, ohne genau zu wissen und überhaupt wissen zu wollen, was dies sei. Wie Natochenny bringt auch er dieses Nicht-wissen-Wollen in Verbindung mit „Spiritualität“ bzw. einer „höheren Macht“ und Musik. Dabei präsentiert Stadtfeld jedoch eine andere Version der Verhältnisbestimmung von „Spiritualität“ und „Religion“ als sein Lehrer: Musik hat bei ihm nun nicht mehr nur eine spirituelle, sondern auch eine religiöse (später auch „metaphysische“ und „göttliche“) Ebene. „Spiritualität“ und „Religiosität“ erscheinen im nächsten Satz außerdem als austauschbare Faktoren in Hinblick auf das, worum es Stadtfeld hier vor allem geht: das Ungreifbare, das, was man nicht wissen könne. Im Kontext dieser (romantisierenden) Musik- und insbesondere Bachdeutung scheint die Unterscheidung von „spirituell“ und „religiös“ nicht so wichtig zu sein wie in dem *Frankfurter Rundschau*-Interview. Vielleicht will sich auch Stadtfeld letztlich nicht festlegen oder geht es diesbezüglich bei seiner (Selbst-)Inszenierung ohnehin nicht um eine klare Position, sondern vielmehr darum, eine allgemeine Atmosphäre des Übersinnlichen in Bezug auf Musik (und sich selbst als Musiker) zu kreieren, wie es auch bei seinem Lehrer Natochenny gegeben zu sein scheint. Beide aktualisieren und kombinieren Elemente des Spiritualitätsdiskurses und romantischer Musikästhetik, wie sie sich bei Wackenroder, Tieck und Hoffmann in der Rede von dem „Geheimnisvollen“ sowie in der Wertschätzung des Nicht-Wissens und eines intuitiven statt rationalen Zugangs zu Musik und Welt finden, wie er mit *credo ut intelligam* auf eine Formel gebracht wird (siehe 4.4.3 und 4.4.4). Auch Stadtfeld und Natochenny betonen Ahnung, Intuition und Glaube als Erkenntnisinstrumente.

<sup>1075</sup> Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 4'15-5'13.

Gleichzeitig bezeichnet Natochenny das Musizieren als „empirischer Natur“ (*empiric in nature*): Es gehe beim Spielen um die bewusste und realistische Einschätzung seiner selbst und seines Könnens, „[...] not something ephemeral, or unknown, something that is there in the blue sky.“ In diesem Zusammenhang zieht er eine Parallele zwischen den Noten und „der Schrift“ im Judentum, das er „ein Buch des Wissens“ (*a book of knowledge*) nennt. Um „wissen“ zu wollen, müsse man die Noten bzw. die Schriften lesen. Dies gelte auch für jedes andere „Wissen“, etwa die buddhistischen Lehren, die Kabbalah, Bachs „Kunst der Fuge“ oder *Den Prozess* von Franz Kafka. „Religiöse“ Kompilationen wie auch Literatur, bildende Kunst und Musik werden in Natochennys Darstellung zum betont materiellen und irdischen Ausgangspunkt für „Wissen“. Seine Aussagen lassen sich also nur teilweise als Aktualisierungen spirituell-romantischer Musikdeutung einordnen. Vielmehr scheinen sie sich teilweise untereinander zu widersprechen.

Stadtfeld hingegen inszeniert sich insbesondere in Bezug auf Bach und dessen Musik sehr stark mittels spirituell-romantischer Motive, indem er immer wieder das Gefühlvolle, Intuitive und Geheimnisvolle des Musizierens und seines Zugangs zur Welt generell betont: Bachs „unendlich spirituelle“ Musik lasse einen „ahnen“, es gebe etwas, das über das „Greifbare“ hinausgehe, etwas „Ungreifbares“, die Sinne und den Verstand Übersteigendes, etwas, das das Konkrete „unendlich weit“ transzendiere. Dabei projiziert er auf Bach, dieser habe ebenso empfunden wie er: Bach kenne ebenfalls ein spirituelles „Gefühl“ und eine „Gänsehaut“ angesichts des Gedankens daran, „wie wenig wir begreifen von all dem um uns herum“. In dieser Identifikation mit Bach verwendet Stadtfeld ihn als Referenz, die seiner eigenen musikalisch-religiösen Selbstinszenierung einen Bezugsrahmen gibt, sie legitimiert und aufwertet. Dabei wendet er den Spiritualitätstopos, der erst seit wenigen Dekaden im allgemeinen „Kommunikationshaushalt“ präsent ist,<sup>1076</sup> auf den vor 300 Jahren lebenden Bach und dessen Musik an, was laut Ebertz ein typisches Begleitphänomen der gegenwärtigen Hochkonjunktur von „Spiritualität“ ist.<sup>1077</sup> Ebenso ist der romantische Musikdiskurs jünger als Bach. Für seine mediale Selbst-Inszenierung projiziert Stadtfeld also anachronistischerweise die Kombination zweier Diskurse auf Bach, die jünger als jener sind.

### 7.1.3 Modernitätskritik im Zeitalter der Säkularisierung – Bach als Romantiker

Dieser Identifikations- und Projektionsvorgang lässt sich über die Positionen „spirituell, aber nicht religiös“ und „Nicht-wissen-Können“ hinaus auch in Bezug auf geschichtsphilosophische

---

<sup>1076</sup> Vgl. Ebertz 2005, 194.

<sup>1077</sup> Vgl. ebd.

und kulturkritische Dimensionen von Stadtfelds medialer Inszenierung feststellen. So mutmaßt er im Interview mit der *Frankfurter Rundschau*:

Bach hat seine Zeit sicher so empfunden wie manch ein kritisches Individuum unsere Zeit empfindet, als allzu modernitätsorientiert, eine Welt, in der alles Mystisch-Spirituelle auf der Strecke bleibt. Gerade die aufdämmernde Zeit der Aufklärung muss den alten Bach doch arg irritiert haben.<sup>1078</sup>

Stadtfeld präsentiert hier (s)eine „kritisch-individuelle“ Sicht der heutigen Welt. Diese Welt erscheint als „entzaubert“ (um mit Weber zu sprechen), weil in ihr das „Mystisch-Spirituelle“ einer „Modernitätsorientierung“ zum Opfer falle. Dabei stellt der Pianist sich selbst im Umkehrschluss als jemanden dar, dem das „Mystisch-Spirituelle“ (siehe 6.2.3) noch etwas bedeute. Diese Position konstruiert er als Ausnahme-, gar Außenseiterposition, nicht ohne mit seiner angeblichen Unzeitgemäßheit zu kokettieren, was übrigens ein wiederkehrender Aspekt seiner (Selbst-)Inszenierung ist: So gibt er in einem Interview mit Jan Holthaus von *Bayern 4 Klassik* in der Sendung „U21 – Das Verhör“ an, er fühle sich manchmal wie aus einer anderen Zeit kommend. Die heutige Zeit sei ihm zu schnell; für Musik und Literatur brauche man Zeit.<sup>1079</sup> Damit reproduziert er ein Hauptcharakteristikum romantischer Selbstsicht, wie es sich etwa bei Wackenroder beobachten lässt: Auch dieser positionierte seinen Protagonisten als vom Mainstream nicht anerkannter „eitler Schwärmer“, der mit seinem individuellen Musik-Erleben unverstanden und einsam blieb.<sup>1080</sup>

In dem sich hier andeutenden Säkularisierungsszenario erscheint das Rechnen mit Transzendenz als etwas, das vor der Aufklärung selbstverständlich gewesen sei und seitdem einen Degenerationsprozess erfahren habe, sodass es „heute“ praktisch verloren sei. Dieses Zitat enthält somit eine Gegenwarts- und „Moderne“-Kritik, die wiederum stark an die für die Romantik konstitutive Kritik am spätaufklärerischen Rationalismus erinnert, verbunden mit der Forderung, die Welt zu „romantisieren“, sie „wiederzuverzaubern“.

In diese romantisierende Weltsicht fügt Stadtfeld nun Bach ein, indem er ihm zuschreibt, „seine“ Zeit mit der anbrechenden Aufklärung ebenso wahrgenommen zu haben wie Stadtfeld es in Bezug auf die heutige Zeit tut. Nicht nur werden die jeweiligen Zeitszenarien – einerseits „heute“ und andererseits die letzte Lebensphase Bachs vor über 250 Jahren – in Eins gesetzt. Sondern Stadtfeld identifiziert sich abermals mit Bach, der ihm in seiner Weltwahrnehmung verwandt sei. Dabei unterstellt er Bach, ebenso „anachronistisch“ wie er selbst mit dem „Mystisch-Spirituellen“ gerechnet zu haben. Dieser Brückenschlag zwischen Stadtfeld selbst bzw. „unserer“ Zeit (21. Jahrhundert) und dem „alten“ Bach und dessen Zeit (etwa dem zweiten

<sup>1078</sup> Stadtfeld, in: Schickhaus 2009.

<sup>1079</sup> Vgl. Stadtfeld, Martin, in: Holthaus, Jan im Interview mit Martin Stadtfeld: „U 21 – das Verhör“, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Bayern 4 Klassik*, 1.11.2008, Video (10'59), hier 0'42-1'04, nicht mehr verfügbar.

<sup>1080</sup> Vgl. Wackenroder, in: Dahlhaus 1984, 182.

Viertel des 18. Jahrhunderts) geschieht also auf der Basis der Aktualisierung von romantischen Weltdeutungsmustern, die sich grob um 1800 ansiedeln lassen. Kurzum: Stadtfeld romantisiert mit seiner Skepsis gegenüber einer Moderne und der Aufklärung, die angeblich in „Entzauberung“ begriffen seien, sowohl sich selbst als auch Bach und stellt gerade so eine enge Verbindung zwischen beiden her. Stadtfeld romantisiert Bachs Musik, konkret das „Wohltemperierte Klavier“, an anderer Stelle sogar explizit, indem er sie als „höchst romantisch“<sup>1081</sup> bezeichnet. Damit meint er „zu Herzen gehend“ und unterstreicht somit die Präsentation seines gefühlsbetonten Zugangs zu Bachs Musik. Mit derartigen anachronistischen Projektionen aktualisiert Stadtfeld allerdings nicht nur romantisch-musikästhetische Muster, sondern auch den in der Romantik anzutreffenden Vorgang der anachronistischen Projektion selbst: Schon Hoffmann hatte Beethoven zugeschrieben, seine Musik sei „romantisch“, womit Hoffmann allerdings – umfassender als Stadtfeld – programmatisch eine neue Musik bezeichnen wollte, die autonom sei und in transzendente Gegenwelten führe (siehe 4.4.4).

#### 7.1.4 Musik als „Reise zum Inneren der Seele“ – Stadtfeld als spiritueller Romantiker

Auch sich selbst setzt Stadtfeld explizit als „Romantiker“ in Szene bzw. wird von seiner Plattenfirma und von Medienakteuren so inszeniert. So überschrieb der Regisseur Schönhofer das Porträt von Stadtfeld in der Reihe „Junge Interpreten“ mit „Romantiker zwischen Dur und Moll“. Stadtfelds „romantische“ (Selbst-)Präsentation zeigt sich dabei auf zwei Ebenen: auf a) einer inhaltlichen und b) einer filmästhetischen. Ad a) Stadtfelds inhaltliche Äußerungen im Filmporträt beziehen sich etwa auf ein zentrales Motiv romantischer Weltsicht, Religionstheorie, auch Musikästhetik, nämlich die individuell-subjektive Innenschau. Stadtfeld beschreibt hier Musik als Selbst-Erkundung, als Weg zum Inneren: „Musikmachen ist eigentlich wie ein Finden zu mir selbst, zu meinem Wesen und auch meinem Wesentlichen.“<sup>1082</sup> Dies erläutert er wie folgt näher:

Ich glaube, dass viele Menschen eine unheimlich große Seele haben, die aus – um mal bildlich zu sprechen – aus wahnsinnig vielen Kammern besteht, die man entdecken muss, die man erkunden muss, wo ganz viele Wunder auch passieren können. Und Musik zu machen, ist dann wie diese Seele spiegeln zu lassen, auch mit allen Abgründen der Seele.<sup>1083</sup>

<sup>1081</sup> Stadtfeld, Martin, in: Sony Classical (Sony Music): *Martin Stadtfeld: J.S. Bach, Das wohltemperierte Klavier I*, Deutschland 2008, Video (2'51), hier 2'18-2'23, verfügbar unter: YouTube, LLC: *Bach – Das wohltemperierte Klavier (Johann Sebastian Bach)/ Klassische Musik/ Classical Music*, San Bruno 14.10.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=of2NPf5eNy4> (29.12.2014).

<sup>1082</sup> Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 0'22-0'29.

<sup>1083</sup> Ebd., 0'45-1'23.

Diese Erkundung sei durchaus „gefährlich“, aber dennoch essentiell für ein menschliches Leben.<sup>1084</sup> Ganz ähnlich äußert er sich im *Sony*-Video, in welchem er das „Wohltemperierte Klavier“ als „Reise zum Inneren der Seele“ beschreibt: Wie ein Weltentdecker wisse man nicht, wo man hintreibe, man mache „unglaubliche Entdeckungen“ und könne „ausprobieren, was diese Musik mit einem macht“.<sup>1085</sup>

Ad b) Die Selbsterkundungsrhetorik, die sowohl der romantischen individuell-subjektiven Perspektive (insbesondere in der Kunst- und Religionstheorie) als auch dem Spiritualitätsdiskurs entspricht, geschieht auf der „Bühne“ folgender Filmästhetik des Schönhofer-Films samt dazugehörigem Teaser: Stadtfeld wird abwechselnd vor der Rückseite der Pariser Kathedrale *Nôtre Dame* samt Seine und am Klavier gezeigt. Die Klavierszenen sind in schwarz-weiß und Weichzeichner gehalten. In einer solchen Szene schaut Stadtfeld immer wieder nach oben in einen Lichtstrahl hinein, der auf ihn fällt. Diese Szene zusammen mit derjenigen von *Nôtre Dame* in Stadtfelds Hintergrund unterstreichen Stadtfelds Präsentation seines Musizierens (hier insbesondere von Bachs Werken) als einer existentiellen Selbst- und Musik-Erfahrung und rücken sie auch bildästhetisch in einen religiösen Kontext.<sup>1086</sup>

Zu ergänzen ist schließlich eine dritte Ebene der (Selbst-)Präsentation als Romantiker c), welche Stadtfelds eingespieltes musikalisches Repertoire betrifft: Neben Bachwerken besteht dieses nämlich überwiegend aus der „musikalischen Romantik“. Auf einer CD widmet er sich explizit der „Deutschen Romantik“: Werken von Schumann, Brahms, Liszt und Wagner.<sup>1087</sup> Wie bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit erwähnt, stößt das Thema „Romantik“ im deutschen Kulturbereich seit einigen Jahren auf eine besondere Resonanz.

Zum Album „Deutsche Romantik“ veröffentlichte *Sony Classical* einen weiteren Werbefilm.<sup>1088</sup> Dieser ist wiederum mit Blick auf b) die filmästhetische Ebene von Stadtfelds Romanisierung interessant, weshalb einige prägnante Aspekte genannt werden sollen: 1) Stadtfeld wird im ersten Teil des Videos im Wald gezeigt.<sup>1089</sup> Diesen Inszenierungsort zu wählen, kann als eine Reminiszenz an die Naturbezogenheit der Romantik gelesen werden, der die Natur als

<sup>1084</sup> Vgl. ebd., 1'23-1'36.

<sup>1085</sup> Stadtfeld, in: *Sony Classical* 2008, 1'44-2'05.

<sup>1086</sup> Vgl. Schönhofer/ AVE 2008a; vgl. auch Schönhofer, Peter (Buch und Regie)/ AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Deutschland 2008b, Filmteaser (2'33), verfügbar unter: AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Berlin et al. 2009, <http://www.ave.de/dokumentation/junge-interpreten/details/article/junge-interpreten-martin-stadtfeld-romantiker-zwischen-moll-und-dur.html> (27.12.2014).

<sup>1087</sup> Stadtfeld, Martin: *Deutsche Romantik*, Audio-CD, Sony Classical (Sony Music) 2010.

<sup>1088</sup> Schmidt, Adrian/ Geisler, Udo (Regie und Kamera)/ Titanfilm GmbH (Produktion)/ Sony Classical (Sony Music): *Martin Stadtfeld: Deutsche Romantik*, Deutschland 2010, Video (4'26), verfügbar unter: Titanfilm GmbH, Berlin 2010: <http://www.titanfilm.de/SONYCLASSIC/StadtfeldStream/stadtfeld.html> (29.12.2014).

<sup>1089</sup> Vgl. ebd., 0'00-1'53.

Inspirationsquelle galt, nicht zuletzt für religiöse bzw. übernatürliche Erlebnisse. Rousseau hatte mit seiner Naturliebe den Weg bereitet für diese Art der Naturüberhöhung, die insbesondere in Deutschland auf fruchtbaren Boden fallen sollte (siehe 4.4.1). 2) Hin und wieder werden Stadtfelds Hände in Nahaufnahme gezeigt, wie sie sich leicht in der Luft bewegen,<sup>1090</sup> so als spiele „es“ mit ihnen, als würden sie bewegt von einer „höheren Macht“, wie Stadtfeld es bereits in Bezug auf das Spielen von Bachs Musik beschrieb.<sup>1091</sup> 3) In seiner Erklärung dessen, was Romantik bedeute, identifiziert sich Stadtfeld auch hier, dieses Mal explizit, mit „den Romantikern“ und ihrer Skepsis gegenüber der Erklärungskraft einer säkularen, „rationalistischen“ Wissenschaft.<sup>1092</sup> Diese Skepsis gegenüber Rationalität ist signifikant sowohl für den romantischen als auch für den Spiritualitäts-Diskurs, wie in Kapitel 6 an verschiedenen Stellen zu sehen war. Sie korrespondiert zudem mit Stadtfelds (und Natochennys) Wertschätzung und Idealisierung des Nicht-wissen-Könnens (siehe 7.1.2). 4) Stadtfeld deutet und appelliert programmatisch auch explizit: „Romantik bedeutet, sich verzaubern zu lassen.“<sup>1093</sup> Wie in Kapitel 6.2.2 gesehen, handelt es hier um einen typisch romantischen Topos – „Zauber“ und „Magie“ der Musik –, wie er auch im gegenwärtigen Musikdiskurs stark aufgegriffen wird.

Diese explizite, auf inhaltlicher, ästhetischer und Repertoire-Ebene stattfindende (Selbst-)Romantisierung Stadtfelds wurde von ihm und seiner Plattenfirma offenkundig als erfolgversprechend erachtet, um Käufer für sein Album zu gewinnen, und scheint auch seitens Medienakteuren – ähnlich wie „Magie“ in Bezug auf Abbado – besonders gern als Inszenierungsmotiv (neben „Bach“) für Stadtfeld gewählt zu werden.

#### 7.1.5 „... man weiß nie genau, wo das hinführt“ – Musizieren als übersinnliche Erfahrung

Aufschlussreich ist auch Stadtfelds Sicht des musikalischen Interpretierens. Im Interview mit der *Frankfurter Rundschau* etwa spricht er insbesondere über das Musizieren Bach'scher Werke. Dieses beschreibt Stadtfeld als eine Art transzendierendes Erlebnis. Auf ein Plakat anspielend, das Stadtfeld als Marionette eines „nackte[n] Mann[es] mit weißem Bart“ zeigt, der „wie ein Puppenspieler die Fäden in der Hand“ halte, fragt der Interviewer: „Kommt es vor, dass Sie am Klavier sitzen, ein Konzertpublikum vor sich, und gerne einen solchen Strippenzieher über sich wüssten? Dass Sie gar nicht wissen, wie Sie alleine die Finger bewegen sollen?“<sup>1094</sup> Stadtfeld greift diese Rahmung folgendermaßen auf:

Ich empfinde gerade im Konzert oftmals sehr stark, dass alles einer höheren Macht unterworfen ist. Im Konzert ist man als Pianist ja verantwortlicher Gestalter, also Puppenspieler, andererseits spielt

<sup>1090</sup> Vgl. ebd., 0'42-0'50.

<sup>1091</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schickhaus 2009.

<sup>1092</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schmidt/ Geisler/ Titanfilm/ Sony Classical 2010, 2'17-2'55.

<sup>1093</sup> Ebd., 0'56-1'00.

<sup>1094</sup> Schickhaus 2009.

es mit einem. Das ist eine ganz spannende Ambivalenz. Und man weiß nie genau, wo das hinführt.<sup>1095</sup>

Der Pianist lässt sich zwar nicht als Marionette präsentieren, sondern beansprucht die musikalische Gestaltungsmacht für sich. Gleichzeitig räumt er ein, beim Spielen, insbesondere im Konzert, von einer „höheren Macht“, einem „Es“, gelenkt zu werden – und zwar ohne genau zu wissen, wohin dies führe. Wenngleich die „höhere“ Macht bei Stadtfeld eine allgemeine ist, der „alles“ unterworfen sei, spüre auch er sie im Musizieren in besonderer Weise. Das Musizieren als Gemeinschaftswerk von Interpret und etwas „Höherem“ zu konzeptualisieren bzw. Musik als Möglichkeit, dieses „Höhere“ zu erleben, zu präsentieren, korrespondiert mit Deutungen, wie sie sich etwa bei Wackenroder finden: Auch dieser sieht etwas Übernatürliches am Werke, wenn aus den schnöden Materialien der Musikinstrumente plötzlich etwas so Geniales und Überirdisches wie Musik entstehe (siehe 4.4.3).

An anderer Stelle, im Filmporträt von Schönhofer, beschreibt Stadtfeld das Spielen auch so (konkret geht es um ein Klavierkonzert von Mozart): Konzerte seien keine Arbeit, sondern ein „Hinabgleiten in tiefe Welten“, die ganz viel für einen bereithielten; da täten sich Türen auf, neue „Paradiese“.<sup>1096</sup> Wenn er spiele oder Musik höre, sei er „eins“ mit sich, dann sei er in einem „tranceartigen Zustand“, die Musik durchflute ihn, bringe ihn dazu, sie wiederzugeben.<sup>1097</sup> Eine „zu formale Annäherung“ könne dies nicht ergeben, man müsse sich der „Trance“, dem „Flow“, der „Kraft“ hingeben und dann wieder erwachen. Dies seien die „wertvollsten Momente“ in seinem Leben.<sup>1098</sup> Hier klingen Entgrenzungserfahrungen (siehe 6.2.4) an, verbunden mit musikalischen Gegenweltszenarien (siehe 6.2.5) wie „tiefe Welten“ oder „Paradiese“. Stadtfeld präsentiert diese Erfahrungen als ebenso außergewöhnlich und wertvoll, wie sie auch von anderen Musikern als „eigentliches Ziel“ des Musizierens geschildert werden. Kohärent mit der Entgrenzungs- und Gegenweltszenarien stellt Stadtfeld außerdem eine Distanz gegenüber einem allzu werkanalytischen Zugang zur Musik zur Schau, wie es bereits bei Kissin (siehe 6.2.1) oder Wackenroder anklang, den das „elende Gewebe von Zahlenproportionen“ ebenso wenig interessierte. Intuition, Trance, sich der Musik, vor allem der „höheren Macht“ zu überlassen, wird hier programmatisch als der vielversprechendere Weg zur Musik präsentiert.

Das Spektrum der übersinnlichen Empfindungen, die Stadtfeld beim Spielen hat, lässt sich noch erweitern, und zwar in Bezug auf das „Wohltemperierte Klavier“:

*Frankfurter Rundschau*: 24 Präludien und 24 Fugen, für jede Tonart eine: Als Sie das „Wohltemperierte Klavier“ auf CD aufgenommen haben, war die Erwartungshaltung keine geringe. Schließlich mussten Sie eine Meinung haben zu jedem der 48 Werke. Kann es bei Interpretationen so kleinteiliger zyklischer Werke

<sup>1095</sup> Stadtfeld, in ebd.

<sup>1096</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 25'44-26'00.

<sup>1097</sup> Vgl. ebd., 35'18-35'45.

<sup>1098</sup> Vgl. ebd., 36'56-37'29.



vorkommen, dass man einfach mal frei ist von Meinung? Dass man 47 Ideen hat für 47 Stücke, aber eben keine für das 48.?

Stadtfeld: Eine Herausforderung ist das jedenfalls. Gerade im Konzert muss man extrem schnell den Hebel umlegen, sich einstellen auf das neue Stück, denn nach einer Minute ist es mitunter bereits vorbei. In die CD-Aufnahme bin ich schon mit 48 Grundideen gegangen, doch dann war es die Aufgabe, vor Ort in jede Welt neu einzutauchen. Der leere Saal des Dortmunder Konzerthauses, nur ein Spot über mir, das war schon eine beeindruckende, fast mystische und damit gerade für dieses Werk hilfreiche Atmosphäre. Bei einer CD-Produktion muss man sich im Unterschied zum Konzert das Versenkungspotenzial erst erarbeiten, doch dann kann es umso größer sein, weil einfach nichts stört.<sup>1099</sup>

Eine „mystische Atmosphäre“ sei also besonders produktiv bei der Interpretation des „Wohltemperierten Klaviers“, weil sie helfe, in die notwendige „Versenkung“ zu finden. Zu dieser Beschreibung des „Mystischen“ (siehe 6.2.3), welches das Musizieren zu einem kontemplativen Akt werden lässt, passt auch die Art und Weise, wie Stadtfeld gegen Ende des Interviews einige konkrete Fugen und Präludien des „Wohltemperierten Klaviers“ beschreibt. An den folgenden Zitaten wird außerdem einmal mehr deutlich, in welchem Maße die Rahmung des Gesprächs seitens des Interviewers bereits eine religiös-romantische Musikdeutung nahelegt, zu der Stadtfeld sich verhalten muss:

*Frankfurter Rundschau:* Im Wort vom Göttlichen schwingt ja immer auch das des Unendlichen, des Endlosen mit. Nun dauert aber etwa das D-Dur-Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier“ Band 1, so wie Sie es spielen, gerade einmal 61 Sekunden. Reichen Bach 61 Sekunden, um das Ultimative zum Thema D-Dur zu sagen?

Stadtfeld: Das ist genau das Faszinosum am „Wohltemperierten Klavier“: Eine ganze Welt, hoch verdichtet in einer kleinen Form. Was für die Sternenphysiker ein schwarzes Loch ist, ist für die Musiker ein solches Präludium. Das D-Dur-Präludium ist dabei ein sehr jubelndes, diesseitiges, ja ein vergleichsweise profanes Stück. Das andere Extrem wäre die fis-Moll-Fuge, die die alte, spätmittelalterliche Welt widerspiegelt, wo eine Kerze in einem gotischen Dom flackert.<sup>1100</sup>

Der Interviewer bringt folgende religiöse Konzepte ins Spiel: Konkret charakterisiert er das „Göttliche“ näher, indem er „das Unendliche“, „das Endlose“ als dessen Aspekte vorstellt. Es drängt sich auf, diese Konzeption als Aktualisierung der Schleiermacher'schen Religionsdefinition – als „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ – zu verstehen. Stadtfeld reagiert seinerseits darauf mit dem holistischen Bild des „Wohltemperierten Klaviers“ als einer „ganzen Welt“, die sich in den Präludien und Fugen verdichte. Dies scheint eine beliebte Darstellung zu sein – auch Kaiser hatte Bachs „Goldberg-Variationen“ mit dem „Kosmos“ in Verbindung gebracht.<sup>1101</sup> Als Metaphern verwendet Stadtfeld zum einen das gemeinhin unverständliche astronomische Phänomen schwarzer Löcher, verweist also auf das Universum, um den Charakter eines Präludiums zu erläutern. Die Weltraum-Metaphorik brachte er übrigens bereits im *Sony Classical*-Werbefilm für das „Wohltemperierte Klavier“ aus dem Jahr 2008 an, allerdings galt

---

<sup>1099</sup> Stadtfeld, in: Schickhaus 2009.

<sup>1100</sup> Ebd.

<sup>1101</sup> Vgl. Kaiser 2012, 14.

sie dort den Fugen, nicht den Präludien.<sup>1102</sup> Zum anderen zeichnet Stadtfeld das Bild einer großen, nur von einer Kerze beleuchteten gotischen Kathedrale und so ein mittelalterliches Szenario (siehe 6.2.6), um die fis-Moll-Fuge zu beschreiben. Die „ganze Welt“ des „Wohltemperierten Klaviers“ bewegt sich also in Stadtfelds Metaphorik zwischen enigmatischem Universum und mittelalterlich(-katholischer) Kirche, eine Kombination, wie sie auch im gegenwartsreligiösen Feld anzutreffen ist.

Insgesamt setzt Stadtfeld bei seiner Schilderung des Musizierens auf Intuition, Entgrenzung, die Erfahrung einer höheren Macht und Gegenwelt sowie auf eine Bildlichkeit, die auf das Universum und das Mittelalter bezogen ist.

#### 7.1.6 „Ein Begriff für sich“ – zur Sonderstellung des Komponisten Bach

Es ist bereits deutlich geworden, dass Stadtfeld Bach und dessen Musik im Rahmen seiner medialen Künstlerinszenierung eine Sonderstellung einräumt. Dies wird umso greifbarer anhand der Gegenüberstellung von Bach und Händel im Interview mit der *Frankfurter Rundschau*: Bei Stadtfeld ist Bach derjenige, der etwas Allgemeingültiges, Universales schuf, etwas, das den Bereich des Irdischen übersteige, ihn transzendiere. Händel dagegen sei dem Irdischen, Konkreten verhaftet geblieben.<sup>1103</sup> Des Weiteren schreibt Stadtfeld Bachs Musik zu, ewige Gültigkeit zu besitzen, also überzeitlich bzw. zeitlos zu sein: Dies kommt zum Ausdruck, wenn er im *Sony Classical*-Video zum „Wohltemperierten Klavier“ von 2008 vermutet, Bachs Musik werde auch in 500 Jahren noch interpretiert werden.<sup>1104</sup> In beiden Fällen schreibt Stadtfeld Bach und seiner Musik eine Sonderstellung innerhalb der (Musik-)Geschichte zu, wie es typischerweise im allgemeinen Musikdiskurs in Deutschland und darüber hinaus erfolgt (siehe 6.2.1).

Möglicherweise ist Stadtfeld an dieser Stelle von seinem Lehrer geprägt, räumt doch auch Natochenny Bach eine religiös konnotierte Sonderstellung ein. Auf seiner Homepage heißt es über jenen: „Ein Begriff für sich. Wie der Mount Everest ragt er über die geheimnisvolle Welt hervor, die nur er kennt. Bach – das ist die Musik selbst, die Musik schlechthin. Er reinigt und erleuchtet Seele und Geist.“<sup>1105</sup> Ebenso bezeichnet Natochenny Bach im Interview als „herausragend“ (*stand-alone*<sup>1106</sup>). In Bezug auf den spirituellen Gehalt von dessen Musik reiche nur

<sup>1102</sup> Stadtfeld, in: Sony Classical 2008, 1'13-1'19.

<sup>1103</sup> Hier wäre im Rahmen einer weiterführenden Studie nach Vergleichen von Händel und Bach im englischen bzw. englischsprachigen Diskurs zu fragen, die dort möglicherweise anders ausfallen würden als bei Stadtfeld bzw. im deutschsprachigen Diskurs. Für die Anregung zu dieser Forschungsfrage gebührt Silke Leopold Dank.

<sup>1104</sup> Stadtfeld, in: Sony Classical 2008, 2'32-2'35.

<sup>1105</sup> Natochenny, Lev: *Einige Ideen*, Frankfurt 2006a, <http://natochenny.com/index.php?lang=de&cat=4#sart1036> (19.11.2014).

<sup>1106</sup> Natochenny 2012, Abschnitt 2.

Schubert an ihn heran: „[...] Bach und Schubert take one on a spiritual journey no other composer can come close to!! It is a higher realm.“<sup>1107</sup> Auch Stadtfeld räumt Schubert diese besondere Position ein, wie etwa in dem ausführlichen Schönhofer-Porträt, in welchem Stadtfeld Schuberts Klaviersonate in B-Dur als ein „Wunderwerk“ beschreibt, das uns einen „ganz großen Spiegel“ vorhalte.<sup>1108</sup> Überhaupt seien ihm (neben Bach) die Komponisten des 18., 19. und 20. Jahrhunderts die liebsten, weil diese die Musik bzw. die Emotionen immer in eine „Form der Schönheit“ brächten.<sup>1109</sup> Mit dieser Aussage korrespondiert sein eingespieltes Repertoire, das sich mit „Bach, Beethoven und Romantik“ etwas vereinfacht auf den Punkt bringen ließe. An dieser Stelle ergibt sich eine starke Parallele zwischen Natochenny und Stadtfeld hinsichtlich ihrer musikalischen Präferenzen sowie der Rangordnung, in der sie die genannten Komponisten sehen: Bach nimmt eine Sonderstellung ein, ihm folgen Schubert und Beethoven.<sup>1110</sup>

Insgesamt zeichnet sich sowohl bei Stadtfeld als auch bei Natochenny die Aktualisierung romantischer Genieästhetik ab,<sup>1111</sup> bei Stadtfeld zudem in Verbindung mit dem Unsagbarkeitstopos: Musik spreche für sich selbst, über Musik zu sprechen sei jedoch schwierig. Manchmal sei er selbst sehr bewegt von der Musik, müsse aber die Form wahren, wie auch die Komponisten es gemusst hätten.<sup>1112</sup> Der Umstand, dass Komponisten u.a. aus ökonomischen Gründen komponier(t)en, wird ganz im Einklang mit der Genie-Ästhetik de-thematisiert.

Wie dem Interview mit Natochenny zu entnehmen ist, setzen auch Plattenfirmen auf die ungebrochene Popularität Bachs, wenn sie einen jungen Künstler neu aufbauen bzw. seine Musik vermarkten wollen.<sup>1113</sup> Unter anderem daraus erklärt sich vermutlich, dass Stadtfeld sein Image als Bach-Interpret mit einer entsprechenden Bach-Idealisierung bis hin zu einer religiös gefärbten Ästhetisierung unterstützt.

### 7.1.7 *Bach mit Pedal als „stilles Gebet“ – zur Kohärenz von musikalischer Interpretation und medialer Inszenierung*

Zwar geht es in dieser Arbeit nicht um die Aufführungsästhetik der jeweiligen Interpreten. An dieser Stelle jedoch ist der Blick auf die Art und Weise, wie Stadtfeld das C-Dur-Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier I“ auf seiner CD interpretiert, aufschlussreich für das weitere

<sup>1107</sup> Ebd.

<sup>1108</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 23’42-24’03.

<sup>1109</sup> Vgl. ebd., 38’05-38’21.

<sup>1110</sup> Vgl. dazu auch Natochenny 2012, Abschnitt 2.

<sup>1111</sup> Vgl. etwa ebd., Abschnitt 4.

<sup>1112</sup> Vgl. Stadtfeld, in: Schönhofer/ AVE 2008a, 26’30-27’26.

<sup>1113</sup> Vgl. Natochenny 2012, Abschnitt 9.

Verständnis seiner medialen Künstlerinszenierung: Stadtfeld spielt das Stück mit außergewöhnlich viel Pedal und sehr homogen.<sup>1114</sup> Zu diesem Klangbild, das Musikkritiker und Nutzer als „romantisch“, „stilles Gebet“, „nicht akademisch“, „nicht formalistisch“, „leidenschaftlich“ oder „zutiefst subjektiv“ beschreiben,<sup>1115</sup> trägt auch die Aufnahmeästhetik bei: Stadtfeld spielte die Stücke im großen Saal des *Konzerthauses Dortmund* ein, der einen „großen räumlichen Klang“ habe, wie es in der „Produktbeschreibung“ zu Stadtfelds Einspielung des „Wohltemperierten Klaviers“ auf *Amazon* heißt.<sup>1116</sup> Das Gegenstück zu dieser Ästhetik wäre *close-miked*, was Stadtfelds Lehrer Natochenny in Bezug auf Bach-Interpretationen bevorzugt.<sup>1117</sup> Auch von historischer Aufführungspraxis ist Stadtfelds Performanz denkbar weit entfernt – sie könnte sogar als ihr Gegenteil betrachtet werden: Bach hätte einen Klang wie Stadtfeld mit damaligen Instrumenten nicht erzeugen können. Bei dieser Feststellung geht es nicht darum, Stadtfelds interpretatorische Entscheidung zu bewerten. Vielmehr ist von Interesse, dass Stadtfeld eine Kohärenz seiner romantisierend-spirituellen Bach- und Musikdeutung mit seiner musikalischen Interpretation herstellt. „Kohärenz“ und „Authentizität“ sind wesentliche Stichworte bei der Konstruktion und Pflege von (Star-)Images. Wie Stadtfeld sich gibt, wie er inszeniert wird, was und wie er spielt – all das wirkt wie aus einem Guss: der romantische, spirituelle, intuitive, sich mit Bach stark identifizierende Künstler, der Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ mit dem Kosmos und Religion in Bezug setzt, sich in die Musik versenken, in Trance geraten, sich einer höheren Macht hingeben will, der „muss“ auch romantisierend spielen, um ein „kohärentes“ Image zu erzielen und „authentisch“ zu sein.

Von seinem Lehrer Natochenny ist zu erfahren, Stadtfelds Einsatz von so viel Pedal beim C-Dur-Präludium sei eine erst kürzlich von ihm eingesetzte Praxis. Natochenny teilt diesen interpretatorischen Ansatz grundsätzlich zwar nicht, ließ sich aber schließlich davon überzeugen, wie er im Interview erläutert:

Luise Lampe: Did you share Martin Stadtfeld’s performance of Bach’s prelude and fugue in c of the “Welltempered Clavier”, where he uses a lot of pedal?

Natochenny: That’s a recent thing that he does. Actually, I do not share it, but I understand why he does it. *Aber es ist nicht mein Geschmack*, but that’s okay.

Lampe: Why does he do it?

Natochenny: He has an idea of harmonic atmosphere, which can as well be, because if you play this in a big church, in *Kölner Dom zum Beispiel*, I want to hear heartfelt sound. So, he is right, partially – it depends on where it’s played. Also, in Leipzig’s *Thomaskirche*, it would probably sound the same. So, he plays deliberately vague pedal everywhere. I wasn’t believed that *Berliner Philharmonie* is nothing like a church

<sup>1114</sup> Vgl. Stadtfeld, Martin: *J.S. Bach: Wohltemperiertes Klavier I, 2* Audio-CDs, Sony Classical (Sony Music) 2008, hier CD 1, Präludium in C-Dur (BWV 846).

<sup>1115</sup> Vgl. o.A.: „Produktbeschreibungen. Kurzbeschreibung“, in: Amazon Europe Core S.à r.l. (Hg.): *Das Wohltemperierte Klavier, Buch 1: Amazon.de: Musik*, Luxemburg 1998-2014, <http://www.amazon.de/Das-Wohltemperierte-Klavier-Buch-1/dp/B001FO7JSG> (10.10.2014).

<sup>1116</sup> Vgl. ebd.

<sup>1117</sup> Vgl. Natochenny 2012, Abschnitt 3.

anyways. He played with *viel, viel Pedal* „Wohltemperiertes Klavier“. After a while, it gets so impressive, even I agreed.<sup>1118</sup>

Trotz unterschiedlicher ästhetischer Ansätze ist es Natochenny wichtig, dem „Künstler“ Stadtfeld und dessen interpretatorischen Entscheidungen Respekt zu zollen, den er mit diversen Klaviergränden in eine Reihe stellt:

It is very easy to criticize. What is not easy is to understand. There are people, who are respectable artists. When they do things you don't agree with, it's fine. Martin Stadtfeld belongs to such phenomenal artists that I take for face value anything that he proposes. This does not mean that I agree with it, but before I say this is not correct, I check it up. Because, if he does it, he already checked it on twice. Out of simple respect for his artistry, as with people like Stadtfeld or Pogorelich or Glenn Gould or Friedrich Gulda, with people like that, even if you disagree 100%, you don't say, because there is a rational grain in there and you have to consider that, understand that and then see, if you accept or not. But that is already your problem, not his. So, when you ask, whether I agree? No, I don't agree. Whether I accept? Yes, I accept, from him, yes.<sup>1119</sup>

Sich selbst präsentiert Natochenny als sehr bewandert in der Literatur zur Frage einer angemessenen Bach-Interpretation und in den verfügbaren Einspielungen und Aufführungen Bach'scher Klaviermusik wie von Andreas Staier, Gustav Leonhardt, Ralph Kirkpatrick, Gould, Alexei Lubimov oder Anthony Newman. Ein bewusster Umgang mit dem durch die Erforschung historischer Aufführungspraxis zur Verfügung gestellten Wissen scheint ihm wichtig zu sein, um die Bach'sche Musik auch „nach Bach“ klingen zu lassen. Gleichzeitig weist er darauf hin, dies könne nur eine Annäherung sein, man könne nicht wissen, wie Bach ein bestimmtes Stück interpretierte oder welche Interpretation ihm vorschwebte:<sup>1120</sup>

When you study all this, you get a sense of what it could have been, not what it was, but what it could have been. I'm not saying that you should be absolutely copying, but to have a sense for what Bach could have had in mind, what this music could have been written for. But without that knowledge, it sounds like it could have been written by anybody.<sup>1121</sup>

Natochenny präsentiert sich als sensibel für historische Aufführungspraxis – wenngleich er eine absolute Gültigkeit dieser relativiert – und sieht außerdem in Stadtfelds Pedalgebrauch beim C-Dur-Präludium des „Wohltemperierten Klaviers I“ eine jüngere Entwicklung in dessen Interpretationspraxis. Dies deutet darauf hin, dass Stadtfeld in diesem Punkt eine Entscheidung traf, die nicht unbedingt auf seine Ausbildung im Rahmen einer offenbar sehr nahen Lehrer-Schüler-Beziehung zurückgeht, sondern eher auf anderen Motiven beruht. In einem Video kommt zum Ausdruck, dass Stadtfeld sich sehr wohl z.B. mit den Bach zur Verfügung stehenden Instrumenten befasste – auch er präsentiert sich also als historisch informiert. Das Cembalo als abschließliches Instrument für das „Wohltemperierte Klavier“ halte er jedoch für ungeeignet.<sup>1122</sup>

---

<sup>1118</sup> Ebd.

<sup>1119</sup> Ebd.

<sup>1120</sup> Vgl. ebd., Abschnitt 1.

<sup>1121</sup> Ebd.

<sup>1122</sup> Vgl. Stadtfeld, Martin, in: O.A. im Interview mit Martin Stadtfeld: „Klassik aktuell“, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Bayern 4 Klassik*, 20.11.2008, Radiobeitrag (5'44), hier 2'45-2'50, nicht mehr verfügbar.

Es lässt sich also vermuten, dass die Gründe für die „romantische“ Interpretation des C-Dur-Präludiums in einer bewussten Entscheidung für eine bestimmte Ästhetik zu suchen sind, die zu seiner Künstlerinszenierung passt.

#### 7.1.8 Zusammenfassung

Das Porträt der öffentlichen Künstlerfigur Stadtfeld und seiner medialen (Selbst-)Inszenierung vertieft das Spektrum religiöser Musikdeutung insofern, als hier viele der oben analysierten Aspekte auf eine öffentliche Person hin gebündelt erscheinen. Am Beispiel Stadtfeld wird insbesondere eine Verbindung von Spiritualitätstopos und Romantik deutlich. Im Zentrum dessen steht der als herausragendes „Genie“ gekennzeichnete Bach, der anachronistisch in Stadtfelds Künstlerinszenierung eingebunden wird und besonders in dieser romantisch-spirituellen Lesart zur Identifikationsfigur für Stadtfeld wird. Stadtfelds eigene spirituell-romantische Präsentation kann auf sprachlicher, filmästhetischer, auf Repertoire- und sogar auf Performanz-Ebene beobachtet werden. Für diese Art von Inszenierung schöpft Stadtfeld vermutlich u.a. aus der Beziehung zu seinem Lehrer Natochenny, wie signifikante Parallelen in der religiösen Ästhetisierung von Musik nahelegen. Musikhochschulen sind offenkundig ein Ort, an dem u.a. (religiöse) Musikdeutungen vermittelt und reproduziert werden, die mit dem derzeit populären Musikdiskurs in der Klassikszene korrespondieren. Mit Blick auf die Rolle von Medienvertretern zeigt sich am Beispiel Stadtfelds ferner, wie stark ein musikalisch-religiöses *framing* die jeweilige Präsentation des Künstlers mitbestimmen kann. Das „Produkt“ – das Künstler-Image – ist insofern eines, an dem unterschiedliche Akteure mit verschiedenen Interessen beteiligt sind.

### 7.2 Katholizismus, Kosmos und Klang – der Kirchenmusiker Christoph Maria Moosmann und sein *festival religio musica nova*

Das zweite Porträt, anhand dessen das Spektrum vertieft werden soll, nimmt den Kirchenmusiker, Dirigenten, Komponisten, Initiator und künstlerischen Leiter des *festival religio musica nova*, Moosmann, in den Blick. Seine mediale, insbesondere über die Festivalhomepage kommunizierte Musikdeutung und die Programmgestaltung des Festivals zeugen von zwei religiösen Schwerpunkten, die der Künstler darin kombiniert: Katholizismus, insbesondere katholische Marienfrömmigkeit, und eine holistische Kosmos-Orientierung mit Elementen westlicher Buddhismus-Rezeption.

Das *festival religio musica nova* widmet sich zeitgenössischer religionsbezogener Musik. Dabei wird Musik nicht nur aufgeführt, sondern es werden z.T. auch Kompositionsaufträge angestoßen und gefördert. Wie bereits in Kapitel 4.5 erwähnt, zeichnet sich insbesondere in der Neuen Musik eine auffallende Religions- bzw. Spiritualitätsorientierung ab (*new spiritual music*). In diesem Kontext ist auch das Festival zu sehen – nicht umsonst lautet der Untertitel *eine*

*biennale für spirituelle neue musik*.<sup>1123</sup> Bisher liegen drei Jahrgänge des Festivals vor (2005, 2007, 2014/15). Die einzelnen Veranstaltungen fanden jeweils an verschiedenen Orten in der Schweiz statt.

Das Spektrum der bisher aufgeführten Werke liest sich wie das *who's who* der *new spiritual music*: So erklangen etwa Horatiu Radulescu „Cinerum“ (eine Auftragskomposition, aufgeführt vom *Hilliard Ensemble*), dessen „Inner time“ und „Outer time“, Kanchelis „Exil“, Isang Yuns „Shao Yang Yin“, Taveners Messe „Immaculata“ (ebenfalls eine Auftragskomposition) oder Messiaens „La nativité du seigneur“. Neben weiteren (Auftrags-)Kompositionen wurde sowohl 2005 als auch 2014/15 die Komposition „Antiphona“ von Moosmann zu Gehör gebracht und gezeigt. Auch Musik von Bach war Teil des Programms.<sup>1124</sup> Im Rahmen des Festivals wurden zudem allgemeine musikalisch- bzw. ästhetisch-religiöse Fragen erörtert, insbesondere 2007 bei einem Symposium zum Thema „Das Religiöse – das Schöne – das Weibliche“.<sup>1125</sup>

Moosmann inszeniert seine individuelle religiöse Biographie als Ausgangspunkt des Festivals; sie bestimmt auch dessen Zielsetzung und Gestaltung. Daher wird im Folgenden zunächst Moosmanns öffentliche Präsentation seiner persönlichen religiösen Position eingehend betrachtet (7.2.1). Entsprechend der in Kapitel 2 vorgestellten Methodologie wird diese Selbstpräsentation als diejenige einer öffentlichen Figur behandelt. Inwieweit sie sich mit Moosmanns privater Individualreligiosität deckt, kann nicht entschieden werden, da lediglich öffentliche Quellen vorliegen, deren Vorhandensein wiederum Moosmanns Entscheidung, sie zu veröffentlichen, zugrunde liegt. Von dieser religiösen Selbstpräsentation ausgehend wird Moosmanns Programmgestaltung nachvollziehbar, bei der er etwa die Anordnung der Musikstücke mit kosmischen Dimensionen in Verbindung bringt (7.2.2). Auch seine Bestimmung von „Musik“ und „Klang“ bewegt sich in dem größeren Deutungsrahmen von „Katholizismus und Kosmos“ (7.2.3). Moosmann steht mit diesen Deutungen und Konzeptionen nicht allein, sondern sein Festival erfährt eine breite ideelle und finanzielle Unterstützung, woran sich wiederum ein gewisses gesellschaftliches Interesse an einem solchen religiösen Musikfestival ablesen lässt (7.2.4). Die zentralen Aspekte dieses zweiten Porträts werden am Ende des Kapitels zusammengefasst (7.2.5).

<sup>1123</sup> Vgl. festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Programm*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/programm.php> (11.10.2014.)

<sup>1124</sup> Vgl. ebd.; festival religio musica nova: *programm*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/programm.html> (11.10.2014); festival religio musica nova: *festival religio musica nova – programm*, Grenchen 14.12.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/programme\\_fr.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/programme_fr.html) (11.10.2014).

<sup>1125</sup> Vgl. festival religio musica nova 2010 (*programm* 2007).

### 7.2.1 „Deo Gratias Hallelujah“ im Ashram – religiöse Selbstpräsentation und Zielsetzung des Festivals

In Moosmanns öffentlicher religiöser Selbstpositionierung, die er als unmittelbar zusammenhängend mit dem Zustandekommen seines Festivals präsentiert, spielen eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte eine Rolle. Im Folgenden wird auf Moosmanns Narrativ einer religiösen Initialzündung für *religio musica nova* eingegangen (7.2.1.1), auf sein Ziel der Reintegration von Spiritualität, Kunst und christlicher Religion (7.2.1.2) und der Erneuerung der katholischen Kirche, insbesondere der lateinischen Messe als ihrem zentralen Ritual (7.2.1.3), ferner auf seine psychologische Deutung des katholischen Mariendogmas und von buddhistischer Meditationspraxis sowie sein damit verbundenes Konzept eines *homo religiosus* (7.2.1.4) und schließlich auf sein Ansinnen, Naturwissenschaft und Transzendenz zu integrieren (7.2.1.5).

#### 7.2.1.1 Moosmanns religiöse story als Ausgangspunkt für das Festival

Moosmann präsentiert sich in religiöser Hinsicht sowohl als im katholischen Christentum als auch in Teilen von (westlich-rezipiertem) Buddhismus und „New Age“ beheimatet. Diese religiöse Position ist unmittelbar mit dem Zustandekommen des Festivals verbunden bzw. wird von Moosmann und Medienakteuren so präsentiert. So geht etwa ein ironisch gehaltener Artikel in der *Süddeutschen Zeitung*, der auf einem Interview mit Moosmann basiert, auf dessen religiöse Biographie ein und beschreibt dabei eine existentielle Lebenskrise, aus der heraus das Festival entstanden sei:

Der Ruf des Herrn ereilt seine Kinder mitunter in den unpassendsten Augenblicken. [F]ür die Erleuchtung des Christoph Maria Moosmann ließ der Allmächtige den Keim der Erkenntnis sogar bis in den indischen Ashram wehen. Als der mit seinem Glauben und seinem Beruf hadernde Kirchenmusiker dort nach einer Phase intensiver Vorbereitung auf die eigene Todeserfahrung ein letztes Wort sprechen durfte, entfuhr ihm aus tiefstem Herzen ein ‚Deo Gratias Hallelujah‘.<sup>1126</sup>

Nach diesem „Schlüsselerlebnis“ habe sich Moosmann wieder auf den katholischen Ritus als Möglichkeit, Spiritualität zu erleben, besonnen und *religio musica nova* gegründet.<sup>1127</sup> Diese *story* stilisiert ähnlich dem Narrativ Abbados, demzufolge er als kleiner Junge den „Zauber“ der Musik erlebte und beschloss Dirigent zu werden (siehe 6.2.2), ein einschneidendes religiöses Erlebnis zum Ausgangspunkt für neuen Lebensmut sowie für seine weitere religiöse und musikalische Laufbahn samt der Gründung eines musikalisch-religiösen Festivals. (Welcher

---

<sup>1126</sup> Königsdorf, Jörg: „Eine Messe für Benedikt. ‚Religio Musica Nova‘ erkundet mögliche neue Kirchenmusik“, *Süddeutsche Zeitung* 15./16.12.2007, verfügbar unter: [festival-religio-musica-nova: Süddeutsche.gif – presse2007\\_Sueddeutsche.pdf](http://festival-religio-musica-nova.ch/2007/pdf/presse2007_Sueddeutsche.pdf), 24.2.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2007/pdf/presse2007\\_Sueddeutsche.pdf](http://religio-musica-nova.ch/2007/pdf/presse2007_Sueddeutsche.pdf) (8.9.2013).

<sup>1127</sup> Vgl. ebd.



religiösen Strömung sich der besagte Ashram zuordnet bzw. wo Moosmann diesen in der religiösen Landschaft einordnet, ob etwa „hinduistisch“ oder „buddhistisch“, geht nicht aus den Quellen hervor.) Diese *story* lässt sich als musik- und religionsökonomische Strategie interpretieren, Aufmerksamkeit für eine neue „Marke“ (ein musikalisch-religiöses Festival) zu generieren, sich von ähnlichen Produkten abzugrenzen (was Moosmann explizit in Bezug auf ähnliche Angebote „potentieller Konkurrenten“ tut, also Festivals in der Schweiz, die sich ebenfalls mit religiöser Musik befassen<sup>1128</sup>) und eine auf die „Marke“ reagierende Konsumentengruppe anzusprechen und zu akquirieren (Moosmann will kein breites Publikum erreichen, sondern vielmehr eine „anspruchsvolle Minderheit“, die sich sowohl mit älterer klassischer und Neuer Musik auskenne als auch für Spiritualität und Kirche empfänglich sei<sup>1129</sup>).

In der Festivalausgabe von 2005 und Moosmanns religiöser Verortung im Zusammenhang damit steht dieser *story* entsprechend katholisch-christliche Religion im Zentrum. (Gleichzeitig klingt der gegenwartsreligiöse Diskurs an, wie sich ausgehend von der Tatsache, dass Moosmann überhaupt einen Ashram aufsuchte, bereits andeutet.) So heißt es, mit dem Festival solle die „grosse christlich-abendländische Tradition auf hohem Niveau und in aktueller Form“ weitergeführt werden, und zwar weder „ängstlich am Gewohnten“ festhaltend noch „in post-moderner Beliebigkeit“.<sup>1130</sup> Im Jahr 2007 bestärkt und bestätigt Moosmann diese Hinwendung und das Festhalten am Katholizismus abermals: Man solle „selbstbewusst zum Eigenen [...] stehen“.<sup>1131</sup> Die Begründung dafür, bei der „eigenen“, hier katholischen Religion zu bleiben, führt Moosmann dabei auf keinen Geringeren als den Dalai Lama zurück, den er für ein Grußwort für das Festival 2007 gewann. Gegenüber Judith Hardegger vom einem lokalen katholischen Blatt erläutert Moosmann: „Viele Europäer sympathisieren heutzutage mit dem Buddhismus. Einige sind auch Buddhisten geworden. Doch gerade der Dalai Lama lehrt uns, jeder solle bei seiner Religion und bei seiner Tradition bleiben. Dieser Gedanke ist auch Ausgangspunkt des Festivals.“<sup>1132</sup> Hier wiederholt sich die Ashram-*story* gewissermaßen: Wieder ist es ein „fernöstlicher“ religiöser Kontext, aus dem Moosmann die Legitimation für seine Wiederwendung und sein Festhalten am Katholizismus ableitet. Dies könnte auch seine spezifische Lesart des Grußwortes des Dalai Lama erklären. Denn dieser sagte zwar: „I [...] believe that if

<sup>1128</sup> Vgl. festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Umfeld*, Dübendorf, <http://www.religio-musica-nova.ch/2005/umfeld.php> (22.11.2014).

<sup>1129</sup> Vgl. Moosmann, Christoph, in: Hardegger, Judith, im Interview mit Christoph Moosmann: „Kirchenmusik und Metaphysik“, *Forum. Pfarrblatt der katholischen Kirche im Kanton Zürich* 25 (2007), 28f., hier 29.

<sup>1130</sup> Vgl. festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Hintergründe*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/hintergruende.php> (12.10.2014).

<sup>1131</sup> Moosmann, Christoph Maria: „einleitung: religion im 21. jahrhundert“, in: festival religio musica nova (Hg.): *religion21.pdf*, 15.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/pdf/religion21.pdf> (12.10.2014).

<sup>1132</sup> Hardegger 2007, 28f.

we follow our various different religious traditions properly, and implement them in day-to-day life [...], they have great potential to bring about peace of mind.“<sup>1133</sup> Veranstaltungen wie das Festival könnten u.a. einen solchen (und damit einhergehend gesellschaftlichen) Frieden fördern.<sup>1134</sup> Der Dalai Lama sagte jedoch nicht, dass man bei seiner religiösen Tradition „bleiben“ oder zu dieser zurückkehren solle, zumindest nicht so explizit, wie Moosmann es kolportiert.

#### 7.2.1.2 Reintegration von Spiritualität, Kunst und christlicher Religion

Wie bereits erwähnt, will Moosmann die „christlich-abendländische Tradition“ „in aktueller Form“ weiterführen und soll sein Festival einen Beitrag dazu leisten. Dabei geht es ihm jedoch um mehr als nur um eine Erneuerung der Kirche. Vielmehr strebt er an, „dass drei Bereiche sich wieder annähern, die eigentlich zusammengehören“, nämlich: Spiritualität, Kunst/ Kultur und Kirche/ christliche Religion. Diese hätten – so Moosmanns säkularisierungstheoretisch gefärbte Geschichtsvorstellung – „ursprünglich“ eine Einheit gebildet und seien selbstverständlich gewesen, bis im 19. Jahrhundert Ratio und exakte Naturwissenschaften zu Fortschritt, aber auch „Entfremdung und Haltlosigkeit“ geführt hätten. In diesem Moment habe sich die Trias gespalten, sodass heute drei getrennte Domänen existierten. Spiritualität steht dabei in Moosmanns Sicht eigenständig neben Religion,<sup>1135</sup> ganz so, wie es auch im gegenwartsreligiösen Spiritualitätsdiskurs mit der Formel „spirituell, aber nicht religiös“ zum Ausdruck kommt. Seit einiger Zeit sei jedoch eine „Umkehr der Bewegung“ zu beobachten: „Für immer mehr Menschen steht die Sinnsuche, stehen spirituelle, im weitesten Sinne religiöse Werte im Zentrum ihres Denkens und Fühlens.“<sup>1136</sup> So seien etwa Esoterik, Spiritualitäts-Institute oder Meditationszentren bereits sehr populär. Die „spirituellen Schätze des Christentums, vor allem die christliche Mystik“, würden jedoch erst seit jüngster Zeit wiederentdeckt.<sup>1137</sup> Mit der Rede von einer „Umkehr“ aktualisiert Moosmann, passend zu einer zunächst postulierten Säkularisierung, das Szenario einer „Rückkehr der Religion“ (siehe 2.2.1). Diese „Rückkehr“ bzw. „Umkehr“ will er mit seinem Festival unterstützen. Dabei greift er ebenso wie andere religionsbezogene Musikfestivals etwa auf (christliche) Mystik zurück (siehe 6.3.3), hier als Aspekt „christlicher Spiritualität“ und wesentliche Ressource für die Entwicklung der europäischen Gesellschaft hin bzw. zurück zur Einheit von Spiritualität, Kunst und christlich-kirchlicher Re-

<sup>1133</sup> Dalai Lama: „Grusswort“, in: festival religio musica nova (Hg.): *religio musica nova*, 9.3.2007, <http://religio-musica-nova.ch/2007/> (8.9.2013).

<sup>1134</sup> Ebd.

<sup>1135</sup> Vgl. festival religio musica nova (*Hintergründe* 2005).

<sup>1136</sup> Ebd.

<sup>1137</sup> Vgl. ebd.

ligion. Moosmann steuert mit seinem Werk „Antiphona“, welche Gesänge von Bingens aufgreift,<sup>1138</sup> auch eine eigene Mystik-Komposition bei, was angesichts seiner Programmatik einer Reintegration von Spiritualität, Kunst und Religion vermuten lässt, dass Moosmann seine Komposition als eine solche Vereinigung von Spiritualität, Kunst bzw. Musik und (mystischem) Christentum betrachtet.<sup>1139</sup> Diesem Vereinigungs-Ziel entsprechend nennt er als Kriterien auch für alle anderen Festivalbeiträge, es solle sich um zeitgenössische Musik handeln, diese solle sich „auf das Erbe des ‚christlichen Abendlandes‘ beziehen“ und einen „spirituellen oder religiösen Hintergrund“ haben.

Um die angestrebte Integration umfassend herbeizuführen, plant Moosmann zudem ein „Zentrum für spirituelle Kultur“ nach dem Vorbild des Zentrums von Benediktiner und Zen-Lehrer Willigis Jäger.<sup>1140</sup> Das Festival stelle dann eines von drei Modulen des Zentrums dar neben „anspruchsvolle[n] Gottesdienste[n] innerhalb der Kirchgemeinden“ und „[w]eiteren Konzerte[n] (auch klassisch, aussereuropäisch, New Age u.a.), Meditationen, Diskussionen, interreligiösen Veranstaltungen etc. in Zusammenarbeit der Kirchen und der Kulturkommission“.<sup>1141</sup> Moosmann geht es also über den musikalischen Bereich hinaus um eine grundlegende „Respiritualisierung“ im Sinne einer Wieder-Instandsetzung der verloren geglaubten Einheit von Spiritualität, Kunst/ Kultur und christlich-kirchlicher Religion.

### 7.2.1.3 Erneuerung der katholischen Kirche mit der lateinischen Messe als ihrem zentralen Ritual

Knapp zehn Jahre, nachdem er dieses Programm entwarf, sieht er bezüglich einer solchen Integration noch immer Handlungsbedarf. Dabei kritisiert er die Kirchen, an dieser Stelle zu versagen:

Die Ausgangslage, die mich seinerzeit bewogen hat, das **festival religio musica nova** [Hervorhebung im Original; LL] zu gründen, hat sich nicht wesentlich verändert: Nach wie vor ist da das Bedürfnis der Menschen nach Transzendenz und die offensichtliche Unfähigkeit der Kirchen, dieses in ihren Gottesdiensten zu erfüllen, da sie einerseits mit bemerkenswerter Sturheit an bestimmten Strukturen und Konzepten der Vergangenheit festhalten – Fixierung nennt die Psychoanalyse ein solches Verharren in einer bestimmten Entwicklungsphase – sei es nun 1517, kurz vor oder kurz nach 1968 – und andererseits nur allzu oft glauben, durch Trivialisierung und schlechte Adaptionen gewisser Trends, ihre Schäfchen bei Laune halten zu müssen.<sup>1142</sup>

<sup>1138</sup> Vgl. festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Antiphona*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/antiphona.php> (12.10.2014).

<sup>1139</sup> Vgl. ebd.

<sup>1140</sup> Prokop, Clemens: „Das Göttliche zum Klingen bringen“, *Forum. Pfarrblatt der katholischen Kirche im Kanton Zürich* 6 (2005), 4-6, hier 5.

<sup>1141</sup> festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Perspektiven*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/perspektiven.php> (12.10.2014).

<sup>1142</sup> festival religio musica nova: *in die abbatis – einfuehrung*, Grenchen 15.11.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis-einfuehrung.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis-einfuehrung.html) (11.10.2014).

Moosmann psychopathologisiert hier vermutlich die Reformation („1517“) und implizit die daraus hervorgehende evangelische Kirche, vermutlich auch Reformbestrebungen in der katholischen Kirche (das entsprechende 2. *Vatikanische Konzil* fand Anfang der 1960er Jahre statt, also „kurz vor 1968“) sowie die Umbrüche in der Gesamtgesellschaft „kurz nach 1968“. Diesen Bestrebungen, hier als historische „Entwicklungsstörungen“ qualifiziert, gibt er die Schuld an dem von ihm postulierten unbefriedigten Transzendenzbedürfnis der Menschen. Im Gegensatz zu diesem Szenario sollte in Moosmanns Sicht jedoch gerade die katholische Kirche aufgrund ihrer „geschichtlichen und kulturellen Bedeutung“ sowie ihres „spirituellen Erbes“ eine „führende Rolle in einer nach-postmodernen Gesellschaft in Europa“ einnehmen – eine Idee, wie sie Novalis bereits etwa 200 Jahre vorher so ähnlich geäußert hatte (siehe 4.4.4).

Die entsprechende religiös-musikalische Form dafür ist Moosmann zufolge die lateinische Messe, die heute „wieder möglich, sinnvoll und [...] notwendig“ sei. Die lateinische Messe, die auf Moosmann eine Wirkung wie eine Meditation oder das *Chanten* habe,<sup>1143</sup> wurde auch von Martin Mosebach in seinem Buch *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*<sup>1144</sup> thematisiert. Er beklagt in diesem Buch die Liturgiereform des 2. *Vatikanischen Konzils*, bei der die lateinische Messe abgeschafft wurde, und setzt sich für deren Rehabilitation ein. Papst Benedikt XVI. rehabilitierte die lateinische Messe auch tatsächlich im selben Jahr. Moosmann empfahl nicht nur Mosebachs Buch auf der Homepage zum Festival 2007, sondern setzte auch Hoffnung in Benedikt XVI. in Hinblick auf die Vermittlung spiritueller Inhalte, wie er gegenüber der *Süddeutschen Zeitung* angab. „Mit dem könnte er sich schon einigen, beteuert er“,<sup>1145</sup> so der Journalist Jörg Königsdorf über Moosmann. Auch Tavener weihte dem Papst seine Marienmesse „Immaculata“, um dessen Bemühen für einen „kreativen Ansatz“ für Liturgie und Musik zu unterstützen. Gleichzeitig widmete er sie dem Sufi-Scheich Abu Bakr, weil dieser die „geseignete Jungfrau“ geliebt habe, „tiefer, als ich sagen kann“. Er respektiere und schätze beide Männer für ihre Liebe zu der „heiligen Jungfrau“ und zur Musik.<sup>1146</sup> So zeigt sich auch bei Tavener wie bei Moosmann die Kombination von christlicher Marienverehrung (Tavener war allerdings, wie bereits erwähnt, orthodox) und der Zuwendung zum „Orient“, hier zu islamischer Mystik. Auch geht Taveners Messe über die lateinische Messe hinaus – sie sei vielmehr „interreligiös“ (Tavener) bzw. „transreligiös“ (Moosmann):<sup>1147</sup> „Als Referenz

<sup>1143</sup> Vgl. Wagner, Reinmar, im Interview mit Christoph Moosmann: „Geist und Materie“, *Musik & Theater* 2007, 32f., verfügbar unter: festival religio musica nova: *Layout 1 – presse2007\_MT.pdf*, 15.3.2010, [http://www.religio-musica-nova.ch/2007/pdf/presse2007\\_MT.pdf](http://www.religio-musica-nova.ch/2007/pdf/presse2007_MT.pdf) (3.1.2015).

<sup>1144</sup> Mosebach, Martin: *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, Wien 2002.

<sup>1145</sup> Königsdorf 2007.

<sup>1146</sup> Vgl. Tavener (*immaculata II* 2007).

<sup>1147</sup> Moosmann, Christoph Maria: *Christoph Maria Moosmann – Biographie*, Grenchen, [http://www.moosmann.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1&Itemid=126](http://www.moosmann.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=126) (2.10.2014).

an den gemeinsamen Urgrund aller Religionen sind der lateinischen Liturgie als ‚divine echoes‘ Texte aus anderen Religionen, arabische, aramäische und griechische Texte, sowie Texte in Sanskrit und indianischen Sprachen gegenübergestellt.“<sup>1148</sup> Damit solle ein musikalischer Beitrag zu interreligiöser und interkultureller Verständigung geleistet werden, und zwar auf der Grundlage der Annahme eines alles verbindenden transzendenten Wesens und der „Universalität von Religion“.<sup>1149</sup> Gleichzeitig will Tavener seine Messe nicht als „kruden Synkretismus“ verstanden wissen, sondern eben als „interreligiöse Messe“. Die hier bei Tavener wie auch Moosmann zum Ausdruck kommende interreligiöse bzw. religiös-universalistische Programmatik, die vom Katholizismus, v.a. der Marienverehrung ausgeht und in besonderer Weise „östliche“, „mystische“ und „naturreligiöse“ Elemente einbezieht, scheint jedoch nicht von allen Rezipienten als ein Gespräch gleicher und gleichberechtigter Religionen aufgenommen zu werden. Der Kritiker Königsdorf sieht jedenfalls in der Messe eher eine Vereinnahmung und Unterordnung anderer Religionen unter den lateinisch-katholischen Messritus.<sup>1150</sup> Dies zu entscheiden und zu bewerten, ist nicht Aufgabe dieser Studie. Festgehalten werden kann jedoch, dass Moosmann sich mit seinen Positionen und musikalisch-religiösen Bestrebungen einerseits innerhalb des Katholizismus verortet und sich als gesellschaftlich-kulturell konservativ präsentiert. Andererseits, wie bereits angedeutet, verbindet Moosmann in seinem religiösen Profil mit diesem katholischen Strang eine von ihm selbst etwa mit „Buddhismus“ und „New Age“ in Verbindung gebrachte Verortung in unterschiedlichen Strömungen westlicher Gegenwartsreligiosität.

#### 7.2.1.4 Psychologisierung von Mariendogma und buddhistischer Meditationspraxis und der *homo spiritualis*

Insbesondere 2007 versucht Moosmann, diese gegenwartsreligiösen Aspekte noch stärker mit dem Katholizismus zu verbinden, nachdem er bereits 2005 für die Integration von Kirche und „Esoterik“ geworben hatte.<sup>1151</sup> So gruppierte sich der Termin des Festivals 2007 um den 8. Dezember: die Feiertage von Mariä Empfängnis einerseits und Buddhas Erleuchtung andererseits, worauf Moosmann explizit hinweist.<sup>1152</sup> Inhaltlich bringt er das christliche mit dem buddhistischen Datum in zwei Interviews (zum einen mit Reinmar Wagner von der schweizerischen

<sup>1148</sup> festival religio musica nova: *konzeption*, 29.7.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/konzeption.html> (12.10.2014).

<sup>1149</sup> festival religio musica nova: *immaculata I*, 17.3.2010, <http://www.religio-musica-nova.ch/2007/immaculata1.html> (3.1.2015).

<sup>1150</sup> Vgl. Königsdorf 2007.

<sup>1151</sup> Prokop 2005, 5.

<sup>1152</sup> Vgl. festival religio musica nova: *einleitung*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/einleitung.html> (11.9.2013).

Zeitschrift *Musik & Theater*, zum anderen mit Hardegger im bereits erwähnten *Forum*) folgendermaßen zusammen: Die „historische Geschichte um Jesus von Nazareth“ sei nur ein Teil des Christentums; der andere sei eine „transzendente, nicht manifeste Wirklichkeit“, die „Grundvoraussetzung jeder Religion“. Religion bedeute, die manifeste an die transzendente Wirklichkeit „zurückzubinden“. (Hier bezieht sich Moosmann auf eine von mehreren etymologisch und historisch möglichen Bedeutungen von *religio*.<sup>1153</sup>) Es gehe um die Beziehungen zwischen diesen beiden Sphären, sowohl auf individueller als auch auf „kosmischer“ Ebene: „Einerseits geht die materielle Welt aus der immateriellen hervor, andererseits findet innerhalb der materiellen Welt die Evolution von Materie zu Geist statt.“<sup>1154</sup> An anderer Stelle behauptet er zudem, es zeichne sich „allmählich“ ein „neues, holistisches Paradigma“ ab, „in dem nicht mehr Materie oder Ratio die Schlüsselbegriffe sind, sondern Bewusstsein“.<sup>1155</sup> Die verwendete Terminologie zusammen mit den beschriebenen Szenarien entsprechen „New-Age“-Theorien einer „Transformation“ des Bewusstseins und der Welt allgemein, wie sie etwa bei Ferguson zum Ausdruck kommen (siehe 3.2). Moosmanns Annahme einer „transzendenten, nicht manifesten Wirklichkeit“ als dem „anderen“ Teil des Christentums liest sich zudem wie eine Aktualisierung von Christentums-Rezeptionen bzw. Christologien, wie sie etwa in der Anthroposophie, v.a. von Rudolf Steiner, Anfang des 20. Jahrhunderts entworfen wurden.<sup>1156</sup> Auf diese angenommene umfassende Bewusstseins-Transformation oder -Evolution weist laut Moosmann das Fest der unbefleckten Empfängnis hin: „Die materielle Welt kann das Geistige empfangen, in sich aufnehmen und ‚zur Welt bringen‘.“<sup>1157</sup> In Bezug auf Buddha und Maria bedeutet das: „Ähnlich wie Buddha seinen Geist und seinen Leib durch Meditation und Askese vorbereitet hat, sich dem Transzendenten zu öffnen, hat Gott Maria ‚als Wohnstadt bereitet‘ [...], um das göttliche Wort zu empfangen.“<sup>1158</sup> Eine weitere Entsprechung sieht er in Marias Unbeflecktheit und in der „[...] buddhistischen Erfahrung, dass Erleuchtung als Wiederentdecken eines Zustands erfahren wird, der latent immer schon da ist. Beide Feste zielen auf das Innerste der Seele, das zu keiner Zeit von Sünde und Schuld, von Maya oder Samsara, ‚befleckt‘ ist. Es geht also primär nicht um verschiedene historische Ereignisse, sondern um den inneren Entwicklungsweg eines

<sup>1153</sup> Vgl. zur Etymologie bzw. der Geschichte von „Religion“ abermals Ahn 1997.

<sup>1154</sup> Moosmann, in: Wagner 2007, 32.

<sup>1155</sup> Vgl. Moosmann 2010 (*religion21* 2007).

<sup>1156</sup> Vgl. z.B. Steiner, Rudolf: Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums, Berlin 1902; sowie dazu Zander, Helmut: Reinkarnation und Christentum. Rudolf Steiners Theorie der Wiederverkörperung im Dialog mit der Theologie, Paderborn 1995; Zander, Helmut: Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945, 2 Bde., Göttingen 2007, v.a. Bd. 1, Kapitel 8 „Christologie“; Bd. 2, Kapitel 18 „Die Christengemeinschaft“.

<sup>1157</sup> Moosmann, in: Wagner 2007, 32.

<sup>1158</sup> Moosmann, in: Hardegger 2007, 28f.

jeden Menschen.“<sup>1159</sup> Moosmann psychologisiert hier das christliche Mariendogma und die buddhistische Ritualpraxis mit dem Verweis auf das „Innerste der Seele“, also auf die subjektive und individuelle Dimension als das, worum es in den zwei unterschiedlichen Religionen „eigentlich“ gehe. Dabei aktualisiert er das Motiv des „inneren Selbst“ als Tor zu Transzendenz, wie es sowohl im Spiritualitätsdiskurs (siehe 3.3.4 und 6.1.4) als auch in der romantischen Religionstheorie zu beobachten ist (siehe 4.4.3 und 6.2). Zudem klingt bei Moosmann das Ausgehen von einem *homo religiosus* bzw. *spiritualis* an, wenn er postuliert, „ein jeder Mensch“ strebe nach Erleuchtung und Reinheit im „Innersten der Seele“. Betrachtet man Moosmanns generelles, auf der Homepage präsentiertes Religionsverständnis, sind die zwei unterschiedlichen Religionen, Buddhismus und Christentum, seiner Meinung nach ohnehin nur die äußeren Hüllen eines allgemein transzendenten Wesens, das alle Religionen teilten.<sup>1160</sup> Dies verweist nicht nur abermals auf u.a. seitens der Religionsforschung des 19. und 20. Jahrhunderts konstruierte entsprechende Religionskonzepte, insbesondere von Vertretern der Religionsphänomenologie, sondern auch auf Küngs „Weltethos“-Projekt oder Jägers. Moosmann bezieht sich selbst auf die beiden Letzteren. Diese seien ihm allerdings nicht konsequent genug in ihrer Sicht der Dinge, wie er in einem Text über „Religion im 21. Jahrhundert“ schreibt, der das Symposium 2007 einleitete:

Es geht nicht um den grössten gemeinsamen Nenner, die Schnittmenge, wie beim Welt-Ethos-Projekt von Hans Küng oder dem Ansatz von Willigis Jäger, sondern um das kleinste gemeinsame Vielfache, die Vereinigungsmenge, in der die Teilmengen vollständig enthalten sind. Es geht weder um Multikulti noch darum, „sich zu öffnen“, sondern im Gegenteil, gerade in dem Bewusstsein, dass die eigene Position nur eine von mehreren möglichen Positionen ist, ist es wieder möglich, die eigene Lehre „rein“ aufrechtzuerhalten.<sup>1161</sup>

Küng und Jäger sind Moosmann zu pluralistisch und integrativ gesinnt. Ihm scheint es – anders, als seine Äußerungen zu Taverers Messe vermuten ließen – dagegen darum zu gehen, die Suche nach und Zuwendung zu einer „reinen Lehre“ zu legitimieren, wenn er sich mit anderen Religionen befasst. Moosmann spricht auch von der Suche nach einer „universalen transzendenten Wahrheit“, einer „metastatischen Super-Religion“, die „induktiv“ sei, und zwar im Sinne von Meditation und Kontemplation, nicht von Logik.

#### 7.2.1.5 Integration von Naturwissenschaft und Transzendenz

Diese Vision setzt Moosmann nun in Analogie zur Quantentheorie, womit er das charakteristische gegenwartsreligiöse Motiv einer angestrebten Integration von Naturwissenschaft und Transzendenz aufgreift und reproduziert (siehe 6.3.5). Im Interview mit Hardegger gibt er an,

<sup>1159</sup> Ebd.

<sup>1160</sup> Vgl. Wagner 2007, 32f.

<sup>1161</sup> Moosmann 2010 (*religion21* 2007).

schon früh von Mathematik und theoretischer Physik fasziniert gewesen zu sein und vor der beruflichen Entscheidung für diese Richtung oder die Kirchenmusik gestanden zu haben.<sup>1162</sup> In beiden Fällen sei es ihm allerdings um das Gleiche, nämlich „um letzte und tiefste Zusammenhänge, um Metaphysik“ gegangen. Auch das Stück „Inner Time“ von Radulescu beruhe auf dem *Goldenen Schnitt* und der *Fibonacci-Reihe*. Es versinnbildliche durch seine abstrakte Konstruktion „reinen Geist“.<sup>1163</sup> Moosmann sieht also in Mathematik bzw. theoretischer Physik und der Kirchenmusik eine gleiche Grundlage, nämlich die Metaphysik; außerdem assoziiert er Ersteres mit „reinem Geist“. Eine so gedeutete Naturwissenschaft bzw. Ratio ist für Moosmann offensichtlich unproblematisch – gegenüber derjenigen, die für Säkularisierung, „Entfremdung und Haltlosigkeit“ gesorgt habe (s.o.).

Moosmanns Metaphysik- und Mathematikbegeisterung nimmt ferner zahlensymbolische Züge an: Als er z.B. seine Gedanken zu „Religion im 21. Jahrhundert“ am 6.6.2006 entworfen habe, habe er das kurz darauf erschienene Buch *Integral Spirituality* des New-Age-Autors Ken Wilber noch nicht gekannt, welches den von ihm so „ersehten“ Bezugsrahmen für seine Integrationsbestrebungen geschaffen habe. Außerdem habe er damals noch nicht gewusst, dass der Papst am 7.7.2007 die lateinische Messe „re-etablieren“ würde, wofür Moosmann sich in seinem Text einsetzt.<sup>1164</sup>

\*\*\*

Insgesamt positioniert Moosmann sich hier mit seiner Absage an Küng, Jäger und „Multikulti“ abermals als kulturell konservativ. Gleichzeitig ist das, was Moosmann diskursiv praktiziert, nämlich alle möglichen Diskurselemente (und Praktiken) aus verschiedenen religiösen, kulturellen, philosophischen, historischen, auch wissenschaftlichen Kontexten zu seiner religiösen Weltansicht zu synthetisieren,<sup>1165</sup> genau das, was aus religionswissenschaftlicher Sicht als typisch gegenwartsreligiös betrachtet werden kann: ein Pluralismus auf individueller Ebene, über den das individuelle Subjekt die Deutungshoheit zu haben beansprucht (siehe 3.3.5).

<sup>1162</sup> Vgl. Vgl. Moosmann, in: Hardegger 2007, 28.

<sup>1163</sup> Vgl. Moosmann, in: Hardegger 2007.

<sup>1164</sup> Vgl. zu all diesen Ausführungen Moosmann 2010 (*religion21* 2007).

<sup>1165</sup> In der Festivalausgabe 2014/15 treten in einem 12-seitigen Text Moosmanns über „Musik und das Wort“ zahlreiche weitere Referenzen hinzu wie die Pythagoräer, Hegel, Jürgen Habermas (v.a. sein postulierter „ritual turn“), Schopenhauer, tibetischer Buddhismus, das Johannes-Evangelium, Luther, die *Kabbalah*, die Germanen, alten Griechen und Ägypter, Taoismus, Plotin, Tantrismus, die String-Theorie, das *Advaita Vedanta*, die *Upnishaden* oder Yoga, wobei die *philosophia perennis* nach wie vor eine herausgehobene Rolle spielt: „Sie ist sozusagen das Betriebssystem, auf dem jede Religion läuft.“ Vgl. festival religio musica nova: *in die abbatis – das ritual europas*, Grenchen 18.11.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis-ritual-europas.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis-ritual-europas.html) (13.10.2014); Moosmann, Christoph Maria: „Die Musik und das Wort“, in: festival religio musica nova (Hg.): *Vortrag 8 – 9 pt – vortrag-musik-wort-2013.pdf*, Grenchen 6.8.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/pdf/vortrag-musik-wort-2013.pdf](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/pdf/vortrag-musik-wort-2013.pdf) (21.11.2014).



Dabei changiert Moosmanns religiöse Positionierung zwischen einem universalistisch-holistischen Weltbild und einem partikularistischen Bekenntnis zur „eigenen Lehre“, dem Katholizismus: Einerseits treibt ihn die Suche nach einer ahistorischen Ebene in den Religion/en, einer „universalen transzendenten Wahrheit“ um. Andererseits tritt Moosmann deutlich für den Katholizismus ein. Dies sind die Bezugsrahmen, deren einzelne Elemente er aktualisiert, transformiert und miteinander zu seiner religiösen Weltsicht kombiniert. Diese will er jedoch gerade nicht als „eklektizistisch“ verstanden wissen. Die spezifische Kombination von Katholizismus und westlichen Aneignungen „östlicher“ Religionen bzw. von romanisch-katholischen und angelsächsisch-protestantischen Spiritualitätsdiskursen tritt nicht nur bei Moosmann auf. Vielmehr lässt sie sich als musikbezogene Spielart entsprechender Entwürfe verstehen, wie sie etwa bei den bereits erwähnten Akteuren Steindl-Rast, Panikkar (siehe 3.2) oder Jäger (siehe 2.1.1) zu Tage treten.

### 7.2.2 „Mikro- und Makrokosmos“ – die holistische Konstruktion einer Entsprechung von musikalischem Festivalprogramm und Universum

Die Konzeptionen der jeweiligen Festivalausgaben, insbesondere 2005 und 2007, samt Moosmanns Reflexion über diese zeugen von seinem holistischen Anspruch, Musik und Religion bzw. Musik und Kosmos umfassend aufeinander zu beziehen. So nennt er bereits 2005 das Festivalprogramm ein „Abbild des Kosmos“ und somit ein „in sich geschlossenes Kunstwerk“, die „höchste Ebene einer [...] Metakomposition [...], die ihrerseits aus untergeordneten Einheiten“ bestünde: aus einzelnen Produktionen, „Primärkompositionen“, „kompositorischen Elementen“ und schließlich „Tönen, Schwingungen“.<sup>1166</sup> Die fünf Konzerte mit den Werken „Cinerum“, „Exil“, „Eleven bridges from silence to silence“ (konzipiert, z.T. komponiert und aufgeführt von Paul Giger), „Antiphona“ und „Morimur“ (mit Werken von Bach) seien außerdem „symmetrisch angelegt“. Das Symmetrische bestehe zum einen darin, dass das erste und das letzte Werk jeweils vom *Hilliard-Ensemble* aufgeführt wird, das zweite und vorletzte von einer Vokalsolistin und das mittlere kammermusikalisch; zum anderen gehe es um die inhaltlichen Bezüge der Werke untereinander; und schließlich um diverse Relationen zum Kirchenjahr.<sup>1167</sup>

Im Jahr 2007 kommt diese Art der Programmgestaltung ausführlicher zum Tragen: Holismus, Kosmos-Bezogenheit und Zahlensymbolik bilden das Fundament der gesamten Festi-

<sup>1166</sup> Vgl. festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Metakunstwerk*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/metakwerk.php> (12.10.2014).

<sup>1167</sup> Vgl. ebd.

valkonzeption. Dieses Mal bezeichnet Moosmann das „komplexe Kunstwerk“ des Festivalprogramms als „[...] musikalisches Mandala, das auf mehreren Ebenen scheinbar Widersprüchliches in sich aufhebt.“<sup>1168</sup> Ein Teil des Programms ist dabei mit „Makrokosmos“, der andere mit „Mikrokosmos“ überschrieben. Den „Makrokosmos“ bilden das „quasi rituelle[n] Konzert“ „Inner time“ und die Klanginstallation „Outer time“ von Radulescu sowie das Orgelwerk „Superverso per organo“ von Ernst Helmuth Flammer. Der „Mikrokosmos“ besteht aus der liveelektronischen „Sprachskulptur“ „Das Hohelied Salomons“ von [textXTND], der Klanginstallation „El canto celeste“ mit dazugehöriger Gemäldeausstellung von CIRCULAR und José Marchi nach vorausgehender Uraufführung von „Anunciacion“ von Marchi und Daniel Varela sowie der „musikalischen Meditation“ „Shakuhachi“ u.a. mit dem Jesuiten und Zen-Meister Nikolaus Brantschen, der auch den „Erleuchtungsbericht des Buddha“ rezitierte.<sup>1169</sup> Als „Zentrum und Höhepunkt des Festivals“ präsentiert Moosmann die Uraufführung von Taveners Messe „Immaculata“ mit dem *Berliner Rundfunkchor* und dem *Zürcher Kammerorchester* unter der Leitung von Simon Halsey.

Im Folgenden werden „Makrokosmos“ und „Mikrokosmos“ der Programmkonzeption 2007 näher beleuchtet. Wie gesagt, bildeten die Werke „Superverso“, „Immaculata“ und „Inner time“ Moosmann zufolge den „Makrokosmos“ oder auch eine „[...] dreidimensionale symphonie“ aus Musik, Raum und Zeit. [...] Das ‚makrokosmos‘ genannte Triptychon ist die künstlerische Ausformung einer Idee, die sich von der Kabbalah über Platon und Johannes bis Jean Gebser und Wilber zieht, von archaisch bis holistisch, vom Muladhara zum Shasrara Chakra, von Materie zu Geist.“<sup>1170</sup> Dieses Triptychon bilde „in der Art eines mittelalterlichen Mysterienspiels drei Stufen der Heilsgeschichte“ ab: „Immaculata“ die „Verkörperung des Transzendent-Göttlichen im Menschen“, „Superverso“ die „noch unerlöste[n] Welt“, „ausgespannt zwischen Genesis und Apokalypse“, in der die „Erlösung“ allerdings bereits angelegt sei und sich außerdem Zusammenhänge „zwischen Maria und Shakti“ andeuteten, und „Inner time“ das „Unmanifest-Eine (Nirvana, Brahma, Gott Vater), von dem alles ausgeht“, „Reinheit, Klarheit und Einfachheit“. Hier scheine außerdem „die innere Verwandtschaft“ von Mariä unbefleckter Empfängnis und dem „Bodhi Day“, also Buddhas Erleuchtungstag, auf (siehe 7.2.1). Die drei Kompositionen zusammen „[...] repräsentieren Materie, Herz und Geist, Malkhut, Tiferet und Keter.“<sup>1171</sup> An anderer Stelle charakterisiert Moosmann diese Trias ähnlich, aber etwas anders

<sup>1168</sup> festival religio musica nova 2010 (*konzeption* 2007).

<sup>1169</sup> Vgl. ebd.; festival religio musica nova 2010 (*programm* 2007); festival religio musica nova 2014 (*in die ab-batis – das ritual europas* 2014/2015).

<sup>1170</sup> Vgl. ebd.

<sup>1171</sup> Vgl. festival religio musica nova: *makrokosmos*, 21.7.2011, <http://religio-musica-nova.ch/2007/makrokosmos.html> (8.9.2013).

akzentuiert: „Inner Time“ – ein Stück, das auf dem *Goldenen Schnitt* und der *Fibonacci-Reihe* basiere – versinnbildliche durch seine abstrakte Konstruktion „reinen Geist“. „Superverso“ – „ein deftiges, erdiges Orgelwerk, bei dem archaische, zyklische Klangmassen zum Vorschein kommen“ – symbolisiere den Körper, den Moosmann offensichtlich mit „Materie“ gleichsetzt. Interessant ist hier u.a. die Assoziation von „archaisch“ mit „erdig“, „deftig“ und „körperlich“; „archaisch“ erscheint also als Gegenstück zu „geistig“, möglicherweise auch „intellektuell“. „Seele“ schließlich werde durch Tavers „Immaculata“ zum Ausdruck gebracht, „die das Herz, die Empfindung und das Gemüt anspricht“.<sup>1172</sup> Die Tatsache, dass Moosmann in Bezug auf Tavers Messe das Herz betont, kommt nicht von ungefähr: Tavener selbst bezog sich häufig darauf. So schätzte er nach eigener Auskunft etwa am orthodoxen Christentum, dass es das Herz anspreche, und versuchte, beim Schreiben religiöser Musik das Herz als „intellektuelles“ Organ zu nutzen.<sup>1173</sup> Dies greift Moosmann vermutlich auf, wenn er Tavers Musik bescheinigt: „Keine andere Musik strahlt so viel Herz-Energie aus wie die von Tavener.“<sup>1174</sup> Für die Charakterisierung des „Makrokosmos“ bzw. der „dreidimensionalen Symphonie“ aus Musik, Raum und Zeit – Musik bildet laut Moosmann also eine eigene Dimension neben Raum und Zeit und spielt sich nicht innerhalb der anderen beiden ab – greift Moosmann wiederum auf alle möglichen Bausteine zurück, insbesondere auf Christentum und Buddhismus, aber auch die Mathematik. Dabei zeichnet er anhand der genannten Musikstücke einen „Makrokosmos“, der zum einen aus so fundamentalen Gegenwelten bzw. Zeit-Prozessen wie Genesis, Apokalypse oder dem Nirvana bestehe. Zum anderen behandelt Moosmann den menschlichen Körper als „Makrokosmos“, bei dem „reiner Geist“, Körper und Herz zu einer Einheit würden. Schließlich kommt eine religionsgeschichtliche Komponente zum Tragen, indem Moosmann die drei Werke als „Ausformung“ einer „uralten“, sich durch die Zeiten bewegend transzendenten Idee darstellt.

Zum „Mikrokosmos“ heißt es, auch dieser sei ein „kleines Triptychon“, das die Themen des „großen Triptychons“ widerspiegele, auf sie hinweise, sie vertiefe und weiter „nach innen“ führe. So gebe es Zusammenhänge zwischen „Annunciacion“ und „Shir ha shirim“, also der „Immaculata“ und einer „Hohelied“-Vertonung, oder zwischen dem „Shakuhachi“-Konzert und „Inner time“. Auch die Video-Installation lasse „weitere Dimensionen des Themas“ „erfahrbar“ werden<sup>1175</sup> – um welche Dimensionen es sich konkret handele, sagt Moosmann nicht,

<sup>1172</sup> Moosmann, in: Hardegger 2007.

<sup>1173</sup> Vgl. Jute, Andre: „John Tavener: A continuum bridge to God“, *CoolMain Press* 12.11.2013, <http://coolmainpress.com/ajwriting/archives/4028> (28.12.2014).

<sup>1174</sup> festival religio musica nova 2010 (*immaculata* I).

<sup>1175</sup> Vgl. festival religio musica nova: *mikrokosmos*, 21.7.2011, <http://religio-musica-nova.ch/2007/mikrokosmos.html> (3.1.2015).

sodass der Eindruck entsteht, alles müsse vor allem „ganzheitlich“ miteinander verbunden sein. Ferner sei die Klanginstallation „El canto celeste“ für das gesamte Festival wie „Goldhintergrund einer musikalischen Ikone“ (möglicherweise eine Anspielung auf Taveners Verständnis des Komponierens als dem Erschaffen von musikalischen „Klang-Ikonen“<sup>1176</sup>). Das Gemälde von Marchi „irisiere[n] zwischen Fotorealismus und nirvanischer Lumineszenz“. Und die Klanginstallation „[...] outer time [...] spannt den Bogen über das ganze Festival, vom Muladhara zum Sahasrara-Chakra.“<sup>1177</sup> Moosmann setzt also die Elemente des „Mikrokosmos“ in einen vielfältigen Bezug zum „Makrokosmos“ bzw. zum gesamten Festival, um seine holistische Programmatik zu vermitteln.

Auch die Symbolik „heiliger Zahlen“ spielt bei der Programmkonzeption für 2007 wieder eine Rolle. Während 2005 eine Fünfteiligkeit zu beobachten war, betont Moosmann in Bezug auf 2007 eine Siebenteiligkeit des Werkprogramms („ein siebenteiliges spirituelles Gesamtkunstwerk“), auch wenn sich acht einzelne Werke zählen lassen.<sup>1178</sup> Gleichzeitig geht es um eine Dreiteiligkeit – „Triptychon“ – der begleitenden Kolloquien, des Forums und Programmbuchs wie auch der unter „Makrokosmos“ und „Mikrokosmos“ gefassten Werke.

Schließlich äußert sich Moosmanns Holismus auf folgende ästhetische Weise: Nicht nur das Festivalprogramm insgesamt, auch die einzelnen Werke seien in sich „gattungsübergreifende Gesamtkunstwerke“, in denen sich Musik mit Malerei, szenischer Darbietung, Liturgie und Zen-Koans verbinde. Hier kommt neben einer impliziten Referenz auf die Wagner'sche „Gesamtkunstwerk“-Ästhetik auch der für Musikfestivals allgemein charakteristische Einbezug anderer Kunstformen zum Ausdruck (siehe 5.2 und 6.3). Im Jahrgang 2014/15 will Moosmann mit der Opernmesse „In die sancti germani abbatis“ mit ihren Elementen von Musik, Lichtdesign, darstellenden Sängern, Gewändern usw. etwa über „Immaculata“ hinausgehen, indem er die Form der Messe um die Gesamtkunstwerkidee ergänze.<sup>1179</sup> Moosmann versucht seinen holistischen Anspruch, Kunst, Spiritualität und Religion wiederzuvereinigen, also auch an dieser Stelle in die Tat umzusetzen.

\*\*\*

<sup>1176</sup> Vgl. Tsioulcas, Anastasia: „Remembering ‚Holy Minimalist‘ Composer John Tavener“, *National Public Radio* 12.11.2013, <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/11/12/244788638/remembering-holy-minimalist-composer-john-tavener> (28.12.2014).

<sup>1177</sup> festival religio musica nova: *klanginstallation*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/klanginstallationen.html> (3.1.2015).

<sup>1178</sup> Vgl. festival religio musica nova 2010 (*programm 2007*).

<sup>1179</sup> Vgl. festival religio musica nova: *in die sancti germani abbatis*, Grenchen 14.12.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis.html) (13.10.2014); festival religio musica nova 2014 (*in die abbatis – einführung 2014/2015*).

Es lässt sich resümieren, dass Moosmanns Programmkonzeptionen, die auf Holismus und Kosmosbezug angelegt sind, den musikalisch und thematisch teilweise sehr unterschiedlichen Stücken einen bedeutungsvollen Platz im „Kosmos“ des Musikfestivals zuweisen sollen. Dabei wird alles als in sich „eins“ und gleichzeitig als mit allem in Zusammenhang stehend präsentiert, ob auf Makro- oder Mikroebene. Mittels dieser Programmatik verwirklicht Moosmann gewissermaßen seine gesellschaftlich-religiöse Vision einer Re-Integration von Spiritualität, Kunst bzw. Musik und Religion. Dafür schöpft er aus einem schier unerschöpflichen Reservoir religiöser, weltanschaulicher, philosophischer, wissenschaftlicher und anderer Motive, die er stets etwas anders kombiniert, auch wenn sich wiederkehrende Muster abzeichnen.

### 7.2.3 „Immaterielle“ Musik und musikalische Transzendenzerfahrung

Eine besondere Möglichkeit der Vermittlung der von ihm angenommenen „inneren Substanz“ aller Religionen sieht Moosmann in der Musik: „Musik ist eine Sprache, die nicht an Worte gebunden ist.“<sup>1180</sup> Sie könne daher zur interreligiösen und -kulturellen Verständigung und Verbindung beitragen. Diese Figur, dass textungebundene Musik, also Instrumental-, aber auch Vokalmusik, die sich der Stimme, jedoch keiner Worte bedient, eine universell verständliche und daher global verbindende Sprache sei, kann wiederum als Aktualisierung von Musikbestimmungen verstanden werden, wie sie sich um 1800 herausbildeten. Diese Musikästhetik wird von Medienakteuren aufgegriffen und reproduziert, etwa in einem Artikel über *religio musica nova* (2005) von Michael Eidenbenz im schweizerischen *Tagesanzeiger*, der mit „Dem Unsagbaren eine Stimme geben“ überschrieben ist.<sup>1181</sup>

Moosmann konstatiert ferner „[...] etwas spezifisch Spirituelles oder Sakrales in der Musik.“ Als Beispiele nennt er „östliche Mantren“ oder auch „den gregorianischen Choral“ (also wieder Elemente der zwei Pole, die sein religiöses Profil auf besondere Weise bestimmen: „Fernost“ und Katholizismus): „Das sind Formen zwischen Gebet und Musik und somit [...] ohne sprachliches Verständnis erfahrbar.“<sup>1182</sup> Die Reihenfolge, in der er „Spirituelles“ und „Sakrales“ nennt und dabei „östliche Mantren“ und „den gregorianischen Choral“ als Beispiele gibt, legt nahe, dass er „östliche Mantren“ einer spirituellen musikalischen Substanz und Gregorianik einer sakralen zuordnet. Grundsätzlich scheint er jedoch, wie in Bezug auf Religion/en, auch in Hinblick auf „religiöse Musik“ davon auszugehen, den „äußeren“ Phänomenen liege eine verbindende, innere Ebene zugrunde, eben jene Substanz, die sich sprachunabhängig, also auch

<sup>1180</sup> Moosmann, in: Hardegger 2007.

<sup>1181</sup> Eidenbenz, Michael: „Dem Unsagbaren eine Stimme geben“, *Tagesanzeiger* 8.2.2005, verfügbar unter: [festival-religio-musica-nova.ch/2005/pdf/ta.08.02.2005.pdf](http://festival-religio-musica-nova.ch/2005/pdf/ta.08.02.2005.pdf), Dübendorf 12.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2005/pdf/ta.08.02.2005.pdf> (12.10.2014).

<sup>1182</sup> Moosmann, in: Hardegger 2007.

kultur- und religionsübergreifend jedem Menschen mitteile. Interessanterweise nennt er mit „Mantren“ und „Gregorianik“ als Beispiele für diese universal verständliche „Sprache“ religiöser Musik, die ohne Worte auskomme, ausgerechnet textgebundene Vokalmusik. Möglicherweise tut der Text hier jedoch der universellen religiösen Botschaft von Musik in Moosmanns Sicht insofern keinen Abbruch, als die religiöse Substanz in der Musik sich ohnehin mitteile. Denn: „In ihr [der Musik; LL] ist Transzendenz unmittelbar erfahrbar.“<sup>1183</sup> So formuliert Moosmann als ein (weiteres) Ziel des Festivals, mittels Musik „auf den Weg nach innen“ zu verweisen, eine „transzendente Wahrheit“ und damit auch „transzendente Einheit der Religionen“<sup>1184</sup> aufscheinen zu lassen. Diese „transzendente Einheit der Religionen“ sieht Moosmann insbesondere in Taveners „Immaculata“.<sup>1185</sup>

Ihre transzendente Qualität unterscheidet Musik insofern von anderen Künsten, als sie, anders als bildende Kunst, Schauspiel oder Literatur, fast ohne Materialität auskomme. Musik habe eine „Zwischenstellung inne zwischen Himmel und Erde“. Diese Aussage ist aufschlussreich in Hinblick auf die Frage der Stellung von Musik im Kanon der Künste, insbesondere in Bezug auf eine religiöse Wirkung oder gar Essenz: Bei Moosmann ist Musik den anderen Künsten offensichtlich überlegen, und zwar, weil sie „nahezu immateriell“ sei.<sup>1186</sup> „Immaterialität“ wiederum identifiziert Moosmann mit „geistiger Welt“, „Atman“ und „Nirwana“, die er der „körperlichen Welt“ gegenüberstellt.<sup>1187</sup> Dementsprechend nimmt Moosmann offensichtlich an, Musik habe sich aus „geistigen“ bzw. „transzendenten“ Gefilden herkommend ins Körperlich-Irdische begeben, um überhaupt erfahrbar zu sein, wobei ihr „geistiger“ bzw. „immaterieller“ Gehalt auch in diesem Aggregatzustand weitgehend bestehen bleibe. Den anderen Künsten fehlt demzufolge nicht nur das „Immaterielle“, sondern auch die „geistig“-„transzendente“ Herkunft und Qualität. Diese Aktualisierung der Konzeption von Musik als höchster Kunst aufgrund ihres übersinnlichen Gehalts korrespondiert mit derjenigen von Musik als universaler Sprache.

In besonderer Weise setzt sich Moosmann für die lateinische Messe ein, dem „zentralen Ritual Europas“ und „grösste[n] Kunstwerk der Menschheit“,<sup>1188</sup> sowohl generell als auch in Bezug auf zeitgenössische Formen wie Taveners „Immaculata“ oder Moosmanns eigene „In die sancti germani abbatis“. In Hinblick auf Letztere zeichnet sich nun eine andere Musikästhetik ab, die seinen anderen Ansätzen teilweise widerspricht. So schreibt er nicht der Musik, sondern dem Licht(design) zu, stellenweise der „eigentliche Handlungsträger“ zu sein, wo Text

<sup>1183</sup> festival religio musica nova 2010 (*konzeption* 2007).

<sup>1184</sup> Ebd.

<sup>1185</sup> Vgl. Moosmann, in: Wagner 2007, 32f.

<sup>1186</sup> Vgl. festival religio musica nova 2010 (*konzeption* 2007).

<sup>1187</sup> Vgl. Moosmann, in: Wagner 2007, 32f.

<sup>1188</sup> festival religio musica nova 2014 (*in die abbatis – das ritual europas* 2014/2015).

und Musik schwiegen oder kaum noch hörbar seien.<sup>1189</sup> In diesem Zusammenhang eröffnet sich auch die folgende Aufgabenzuteilung an Text, Gestik und Musik:

Ganz im Sinne dieser Tradition werden die Worte, einem tausendsilbigen Mantra gleich, in der heiligen Sprache Europas belassen und die Gesten minutiös so ausgeführt wie seit Jahrhunderten vorgegeben. Die Musik verbindet Ältestes und Neuestes, und es ist erstaunlich, wie beides zu einem ästhetisch überzeugenden Ganzen verschmilzt.<sup>1190</sup>

Musik ist also das Medium, in dem sich die unterschiedlichen alten und neuen kompositorischen Elemente der Opernmesse verbinden sollen, um den historischen Wandel zu integrieren. Der lateinische Text – die „heilige[n] Sprache Europas“ – und die rituellen Handlungen sollen dagegen so bleiben wie „seit Jahrhunderten“, also vermeintlich gänzlich unverändert. Die eigentliche Kontinuität der Messe, auf die Moosmann abhebt und dafür auch Jürgen Habermas bemüht,<sup>1191</sup> wird also Text und Gesten, nicht der Musik zugeschrieben. Außerdem stellt er Musik auf die gleiche Ebene wie die anderen Künste, ohne sie speziell hervorzuheben wie etwa das Licht.

\*\*\*

So ergibt sich auch in Bezug auf Moosmanns religiöse Musikdeutung keine eindeutige Konzeption, sondern abermals ein Konglomerat verschiedener diskursiver Motive und Charakterisierungen, bei dem ein aktualisierter Unsagbarkeitstopos mit Konstruktionen von Vokalmusik als wesenhaft „sakral“ und „spirituell“ und die Präsentation von Musik als höchster, weil „immaterieller“ Kunst mit der Sicht einhergehen kann, dass sie gleichzeitig „nur“ Teil eines religiösen bzw. spirituellen „Gesamtkunstwerks“ ist.

#### 7.2.4 Storytelling & storyselling – *religio musica nova als Spiegel der Popularität von „Religion und Musik“ in Gesellschaft und Kulturpolitik*

Für sein Festival gewann Moosmann diverse bekannte und einflussreiche Unterstützer, sei es in finanzieller oder ideeller Hinsicht. Nicht nur steuerte der Dalai Lama ein Grußwort bei, sondern auch etliche Akteure aus den Schweizer Medien, der Kulturpolitik und der Wirtschaft beachteten und förderten das Festival. Das zweite Grußwort zum Festival 2007 stammte denn auch von Iso Camartin, dem Leiter der Kulturabteilung des Schweizer Fernsehens. Interessant an dessen Äußerung ist, dass er sich explizit auf Schleiermachers Religionstheorie bezieht, wenn er das Festival als eine Möglichkeit beschreibt, „[...] mit Hilfe der Kunst den ‚Sinn und

---

<sup>1189</sup> Vgl. ebd.

<sup>1190</sup> Ebd.

<sup>1191</sup> Vgl. ebd.

Geschmack am Unendlichen‘ zu entwickeln und zu fördern.“<sup>1192</sup> Damit würden zwei „Grundbedürfnisse“ der heutigen Gesellschaft adressiert: das „Interesse an Religion, Spiritualität und neuer Weltbfindlichkeit“ sowie die künstlerische Auseinandersetzung damit. Schleiermachers Diktum und somit die romantische Religionstheorie wird also mit dem, wonach Menschen heute in religiöser Hinsicht suchten, in Eins gesetzt. Dabei schreibt Camartin – wie auch Schleiermacher, die romantischen Musikästhetiker oder Moosmann – insbesondere der Kunst bzw. Musik zu, das religiöse „Grundbedürfnis“ der Menschen stillen zu können. Dieser Diskurs ist offensichtlich auch in den Chefetagen des Schweizer Fernsehens verbreitet bzw. stößt dort auf Resonanz.

Der Fakt, dass *religio musica nova* ein gesellschaftlich gewolltes Projekt mit medialer Aufmerksamkeit ist, lässt sich auch Prokops Artikel im Pfarrblatt *Forum* entnehmen, wo er über die Entstehung des Festivals schreibt: „Ein solcher Ansatz war neu in der Schweiz, und aus dem Stand konnte Moosmann ein Budget über eine Viertelmillion Franken realisieren. Genug jedenfalls, um Sänger-Stars wie das *Hilliard-Ensemble* einzuladen oder sogar eigene Projekte anzustoßen.“<sup>1193</sup> Das *storytelling* scheint also funktioniert zu haben: Moosmanns Festival wird hier medial als „Produkt“, das eine Marktlücke besetzt, präsentiert und scheint auch von diversen Sponsoren und Künstlern so wahrgenommen worden zu sein – schließlich war der finanzielle und ideelle Zuspruch groß. So spendeten die Kirchen, die schweizerische Kulturpolitik und große private Sponsoren, wie die Liste der Förderer zeigt: Im Jahr 2005 waren dies u.a. die reformierte und katholische Kirche des Kantons Zürich, die Schweizer Kulturstiftung *pro helvetia*, die Kulturstiftungen von *Nestlé* oder *Mercedes-Benz*, um die bekanntesten zu nennen. Im Jahr 2007 beteiligten sich zudem weitere Förderer wie etwa die private Kulturstiftung *Guggenheim*.<sup>1194</sup> Außerdem wurde 2007 ein „Patronatskomitee“ gebildet, dem nicht nur der Dalai Lama, sondern auch Pärt, diverse Zürcher Universitätsdirektoren sowie hochrangige (Kirchen-)Politiker angehörten.<sup>1195</sup> Dies zeigt, dass Moosmann und der Festivalverein als Träger mit der Alt-Nationalrätin Rosemarie Zapfl an seiner Spitze<sup>1196</sup> nicht nur musikalisch und religiös, sondern auch sozial, kulturell, medial und politisch gut vernetzt sind und breite Unterstützung ihres Programms erfahren.

<sup>1192</sup> festival religio musica nova: *Grußwort Prof. Iso Camartin*, 29.7.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/camartin.html> (14.9.2013).

<sup>1193</sup> Prokop 2005, 4.

<sup>1194</sup> Vgl. Künzle, Alexander: „Kirchenmusik mit Alphorn“, SWI Swissinfo.ch (Hg.): *Kirchenmusik mit Alphorn – SWI swissinfo.ch*, Bern 30.11.2007, <http://www.swissinfo.ch/ger/swissinfo.html?siteSect=105&sid=8478292> (12.9.2013).

<sup>1195</sup> Vgl. festival religio musica nova: *patronat*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/patronat.html> (8.9.2013).

<sup>1196</sup> Vgl. Künzle 2007.



Schließlich sind Moosmann und sein Verein offensichtlich erfolgreiche PR-Strategen, wie etwa die Tatsache zeigt, dass er den Dalai Lama für ein Grußwort gewinnen konnte, eine lateinische Messe genau dann in Auftrag gab und in seinem Festival 2007 prominent platzierte, als Papst Benedikt die lateinische Messe gerade wieder rehabilitiert hatte (auch wenn die „Immaculata“ bereits 2006 fertiggestellt war<sup>1197</sup>), und es verstand, zahlreiche Medienakteure einzubeziehen. So werden als „Medienpartner“ 2005 etwa das Musiklabel *ECM* sowie der Radiosender *DRS 2* genannt. Auch das Schweizer Fernsehen berichtete vom Festival in der Sendung „Kulturplatz“ wie auch die Kulturzeitschrift *crescendo magazine* (Belgien), die *Neue Zürcher Zeitung*, der Schweizer *Tagesanzeiger*, das Schweizer Kulturmagazin *Musik und Theater* oder das Pfarrblatt der katholischen Kirche im Kanton Zürich *Forum*. Im Jahr 2007 berichteten zudem u.a. das Schweizer Fernsehen im Rahmen der Sendung „Sternstunde Religion“<sup>1198</sup> sowie die *Süddeutsche Zeitung* und *DIE WELT* aus Deutschland.<sup>1199</sup>

#### 7.2.5 Zusammenfassung

Aus all den zahlreichen und in viele Richtungen deutenden religiösen und religiös-musikalischen Motiven, die Moosmann in Bezug auf sein Festival und darüber hinaus aktualisiert, stehen zwei Diskurse in besonderer Weise hervor: Zum einen ein Bezug auf Vorstellungen, wie sie auch emisch unter dem Label „New Age“ gefasst werden, und in Verbindung damit westliche Adaptionen buddhistischer Motive. Zentral ist ein holistisch-kosmischer Deutungsrahmen, der sich auch auf der Ebene der Programmkonzeption niederschlägt. Außerdem wird der Dalai Lama in besonderer Weise als Orientierungs- und Respektperson adressiert, interessanterweise insbesondere als Referenz für die (Wieder-)Zuwendung zu dem anderen zentralen religiösen Diskurs, der bei Moosmann eine Rolle spielt: dem Katholizismus. Hier ist Papst Benedikt XVI. eine Orientierungsfigur und tritt eine Marienverehrung zu Tage, die sich mit dem gegenwartsreligiösen Diskurs verbindet, sodass Maria als „Mutter des Universums“ erscheint. Auch die lateinische Messe ist hier zentral und kommt ein Konservatismus zum Ausdruck, der sich sowohl auf Katholizismus als auch gesellschaftlich-kulturelle Fragen bezieht.

Diese Konstellation bestätigt einerseits, was etwa Gebhardt, Engelbrecht und Bochsinger in ihrer Studie zum „Spirituellen Wanderer“ herausgefunden haben: dass gegenwartsreligiöse „Spiritualität“ auch innerhalb von institutionalisierter Religion eine Rolle spielt.<sup>1200</sup> Aus einer

<sup>1197</sup> Vgl. Moosmann 2010 (*religion21* 2007).

<sup>1198</sup> Vgl. festival religio musica nova: *partnerveranstaltungen*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/programm.html#partnerveranstaltungen> (12.9.2013).

<sup>1199</sup> Vgl. festival religio musica nova: *medienecho 2007*, 13.11.2014, <http://religio-musica-nova.ch/2007/presse.html> (8.9.2013).

<sup>1200</sup> Vgl. Bochsinger/ Engelbrecht/ Gebhardt 2009.

solchen Perspektive würde Moosmann als Katholik gelten, der in seine kirchliche Praxis gegenwartsreligiöse Elemente integriert. Man könnte Moosmann jedoch andererseits auch – und das ist hier die eigentliche Pointe – als „spirituellen Wanderer“ begreifen, der sich zum Bewahrer oder Reformator eines „authentischen Katholizismus“ präsentiert. Insgesamt macht Moosmanns teilweise „esoterischer“ (im Sinne von „nur für Eingeweihte nachvollziehbarer“) Ansatz eine kohärente und klare Systematisierung seiner Positionen schwer. So kann sein Porträt auch als Beispiel für die Komplexität und die teilweise Inkohärenz individueller Synthetisierungen von Elementen aus unterschiedlichen Diskursen betrachtet werden, auch wenn möglicherweise gerade die Präsentation einer klaren und kohärenten Weltansicht angestrebt wird.

*Religio musica nova* zeigt Ähnlichkeiten mit anderen religionsbezogenen Musikfestivals, z.B. im Einbezug anderer Künste in das Gesamtprogramm oder der Setzung diverser populärer religiöser Themen und Motive, wie z.B. eine Faszination für den „Orient“, insbesondere den (Zen-)Buddhismus, die Beschäftigung mit interreligiöser und -kultureller Verständigung (obwohl dies bei Moosmann ambivalent ist bzw. deutliche Grenzen hat) oder die Popularität von Mystik/en. Das Festival unterscheidet sich jedoch wesentlich von anderen Festivals in Bezug auf seine holistische Programmkonzeption, an der sich Moosmanns Bemühen ablesen lässt, seine (musikalisch-)religiösen Programmatiken in jedem Detail des Festivalaufbaus und der dort aufgeführten Musik samt der Ästhetik von Raum, Inszenierung usw. in Eins zu setzen und so die Programmkonzeption zum Ausdruck seiner Theorien werden zu lassen. Außerdem wird hier der Katholizismus sehr stark ins Zentrum gerückt, wohingegen bei vielen anderen Festivals das Christentum zwar als latenter Ausgangspunkt und Deutungsrahmen für die Beschäftigung mit religiösen Themen dient und auch Kirchenmusik Bestandteil ist, jedoch die Betonung von Pluralität und interreligiöser Verständigung letztlich wichtiger zu sein scheint als das Bekenntnis zu einer partikularen Religion. Gleichzeitig geht auch Moosmann insofern über Katholizismus und Kirche bzw. Kirchenmusik hinaus, als er diese mit seinen holistischen New-Age- und Buddhismus-Vorstellungen verbindet, also letztlich auf die Verbindung von Katholizismus, Kosmos und Klang abzielt.

## IV Resultate und Diskussion

---

### 8 Auswertungsergebnisse des empirischen Teils

Im Folgenden werden die Ergebnisse der Analyse des empirischen Materials zusammengefasst und wird dabei gleichzeitig die Ausgangsfrage der Studie beantwortet. Auf den Punkt gebracht, sollte die Studie folgende Frage klären: Welche religiösen und musikalischen Topoi und Konzepte werden im gegenwärtigen Musikdiskurs der Klassikszene aktualisiert und auf welche Weise miteinander kombiniert im Kontext von öffentlich-medialer Künstlerinszenierung und Musikpräsentation und vor dem Hintergrund von Krisenrhetorik und Erneuerungsstrategien im Klassikbetrieb?

Generell lässt sich zunächst feststellen, dass sich nicht nur ein Gesamt-Spektrum religiöser Musikdeutungen abzeichnet, sondern sich auch in Bezug auf die jeweiligen religiösen, romantischen und musikalischen Motive diverse Einzelspektren ergeben, die wiederum auf verschiedene Weisen miteinander kombiniert werden. Die Präsentation dieser Ergebnisspektren orientiert sich an der Abfolge der in Kapitel 2.4.2 formulierten Forschungsfragen. Einige dieser Fragen werden dabei zusammengefasst, sodass sich folgende Ergebnisabschnitte ergeben: das Panorama des religiösen Diskurses (8.1), die Bandbreite des musikästhetischen Diskurses (8.2), Kombinationen von Religions- und Musikdiskurs (8.3), die Rolle von Medienakteuren bei der Inszenierung religiös-musikalischer Künstlerfiguren (8.4), religiös-musikalische Künstlerinszenierung und Festivalprogramme als Trend im gegenwärtigen Klassikbetrieb (8.5) und schließlich die Musikausbildung als Rezeptionsquelle religiöser Musikdeutung (8.6).

#### 8.1 Panorama des religiösen Diskurses

Mit Blick auf die Elemente des religiösen Diskurses, der sich im Bereich von öffentlich-medialer Musikdeutung und Künstlerinszenierung in der gegenwärtigen Klassikszene abzeichnet, findet sich zunächst die These bestätigt, dass „Spiritualität“ im Musikdiskurs besonders „populär“ ist. Nicht nur wird die Chiffre immer wieder wörtlich aktualisiert, sondern klingen auch Charakteristika des gegenwartsreligiösen und religionswissenschaftlichen Spiritualitätsdiskurses an: eine Distanz zu „offizieller Religion“ (wenn auch mit Ausnahmen wie bei Mutter oder Moosmann), der damit verbundene Anspruch auf individuelle Deutungshoheit über die eigene Religiosität, die Betonung von unmittelbarer Erfahrung und körperlichem Erleben, was teilweise mit Wissenschafts- und Rationalitätsskepsis einhergeht, das Streben nach „Ganzheitlich-

keit“ in Bezug auf eine individuelle, soziale und kosmische Ebene, die Hinwendung zum „inneren Selbst“ und eine Suche nach dem „richtigen“ Weg dorthin, wobei dieses „innere Selbst“ häufig als Tor zu Transzendenz konzipiert wird.

Damit korrespondieren des Weiteren auffallend häufig Aktualisierungen romantischer Religionstheorie und Weltansicht, die ebenfalls auf das individuell-subjektive Erleben abheben und eine Ausrichtung auf das Universum sowie die Absicht einer Rückverzauberung von Natur und Naturwissenschaften erkennen lassen. Als romantisierende Reflexe können auch die Rede von „Magie“ und „Verzauberung“, von „Geheimnis“, „Mystischem“, „Wunder“ (inklusive einer Ästhetik des „Nicht-wissen-Könnens“) sowie Entgrenzungs- und Gegenwelt-Szenarien gelten. Dabei ist der Übergang zum Spiritualitätsdiskurs häufig fließend. Klare Zuordnungen einzelner Aktualisierungen erwiesen sich als kaum möglich; vielmehr wurde deutlich, dass viele Motive in beiden Diskursen eine Rolle spielen. Das Beispiel Stadtfeld zeigt *par excellence*, wie Aktualisierungen von Spiritualitäts- und religiösem Romantikkurs insbesondere auf Bach und seine Musik hin kombiniert werden. Als Romantik-Aktualisierung kann ferner die Faszination verstanden werden, die vom katholischen Mittelalter ausgeht. So greift etwa Stadtfeld auf das Bild einer gotischen Kathedrale zurück, um Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ zu charakterisieren, oder sehnt sich Moosmann (wie bereits Novalis oder Hoffmann) in ein katholisches Mittelalter zurück, in dem Musik bzw. Kunst, Religion und Spiritualität noch eine Einheit gebildet hätten. Auch die Hinwendung zu Gregorianik (teilweise sogar in der Populärkultur) und christlicher Mystik (insbesondere zu derjenigen von Bingen) deuten auf die Attraktivität des (katholischen) Mittelalters in der Gegenwartsreligiosität und im Musikdiskurs hin. Insgesamt finden sich alle Merkmale des Spiritualitäts- und romantischen Diskurses, wie sie in den Kapiteln 3 und 4 erarbeitet wurden, im gegenwärtigen Musikdiskurs wieder, ob wortwörtlich oder auf transformierte Weise.

In Verbindung mit Aktualisierungen des Spiritualitäts- und Romantikkurses werden ferner weitere Aspekte von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte aufgegriffen, wie sie sich insbesondere am Beispiel von religionsbezogenen Musikveranstaltungen ablesen lassen. Diese werden jedoch nicht an dieser Stelle, sondern erst in Kapitel 8.3 aufgegriffen.

An vielen Stellen, zum Beispiel im Porträt über Moosmann, wurde immer wieder deutlich, dass Theorien der (Religions-)Forschung im religiösen Diskurs aufgegriffen und mit (anderen) religiösen Motiven kombiniert werden. Teilweise handelt es sich sogar um explizite Rezeptionen, wie sich am mehrfachen Bezug auf Eliade zeigte. Andersherum greifen (religions-)wissenschaftliche Akteure auf den religiösen Diskurs für ihre Forschung und/ oder ihre

eigenen religiösen Positionen zurück, wie etwa an Lynchs *progressive spirituality* deutlich wurde.

## 8.2 Bandbreite des musikästhetischen Diskurses

In Hinblick auf die anklingende Musikdeutung kommen überwiegend romantisch geprägte Konzepte zum Tragen. Musik erscheint häufig als eigene Wesenheit. Im Kontext von religiöser Musikdeutung wird diese Essenz, die Musik zugeschrieben wird, meistens als übersinnlich qualifiziert. Wo Musik nicht selbst als eine solche Größe konzipiert wird oder ihr etwa eine „spirituelle Dimension“ unterstellt wird, erscheint sie oft als Medium, das einen in Kontakt mit einer transzendenten Gegenwelt setzen könne. Musik wird ferner immer wieder zugeschrieben, eine ethische Wirkung zu haben und sozialintegrativ zu sein, also Gutes unter den Menschen zu bewirken. In vielen Fällen erscheint sie entsprechend als Ab- und Vorbild einer „harmonisch“ zusammenlebenden Menschheit. Ferner trage nicht die Musik „selbst“ Schuld an einer von vielen Akteuren wahrgenommenen „Krise“ des Musikbetriebs, sondern die (ungünstige) Art und Weise ihrer Präsentation. Des Weiteren werden auch im gegenwärtigen Musikdiskurs „Genies“ gefeiert, vor allem, wenn sie sich als begabt darin erweisen, die universale „Sprache der Musik“ zu sprechen, die das „Unsagbare“ ausdrücken könne. Von Musik als „universaler Sprache“ scheint außerdem erwartet zu werden, zu Völkerverständigung und interreligiösem Dialog beizutragen. Dabei muss es sich nicht immer um Instrumentalmusik handeln, wie sie in den Quellen der romantischen Musikästhetiker besonders (wenn auch nicht ausschließlich) betont wurde. Vielmehr spielt heutzutage insbesondere Chor- und andere Vokalmusik im religiösen Musikdiskurs eine große Rolle, sei es bei Behrendt oder in der Neuen Musik. Musik wird (wie bereits von Wackenroder, Tieck oder Hoffmann) ferner zugeschrieben, in transzendenter und/oder sozialer Hinsicht entgrenzend zu wirken, somit u.a. Zutritt zu einer ebenso transzendenten und/oder sozialen musikalischen Gegenwelt zu verschaffen oder selbst diese Gegenwelt zu sein, ferner körperliche und spirituelle Selbsterfahrung zu ermöglichen sowie das Erleben von „Magie“ und „Verzauberung“, „Wunder“, „Mystischem“ oder „Geheimnisvollem“ hervorzurufen. Musik könne einen zudem beherrschen und lenken, ohne, dass man wisse, wie sie dies tue.

Welche Musik wird konkret genannt im Kontext von religiöser Musikdeutung? Viele Akteure räumen der Musik (und der Person) Bachs eine übergeordnete Stellung ein, wie es insbesondere am Porträt Stadtfelds exemplifiziert wurde. Stadtfeld setzt Bachs „unendlich spirituelle“ Musik hier etwa explizit gegen Händel ab, dessen Musik „viel zu erdverbunden“ sei. Abgesehen davon scheint das Spektrum der Komponisten, Gattungen oder spezifischen Werke, die im Kontext von religiöser Musikdeutung in der Klassikszene genannt werden, nicht auf

„klassische Musik“ beschränkt, sondern nahezu „unendlich“ zu sein: Die Bandbreite reicht von Gregorianik bis Pärt, von „religiöser“ (Welt-)Musik wie jüdischer Musik, *Dhrupad*-Musik oder meditativem *Chanten* bis zu interreligiösen Messen, von Instrumental- bis zu Vokal-, Chor- und liturgischer Musik, von Klassik bis Pop und darüber hinaus. Allerdings wird den „großen Komponisten“ – neben Bach vor allem Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin (umstritten), Verdi, Paganini, Bruckner, Wagner, Mahler, Messiaen, Gubaidulina, Tavener und anderen Muskschaffenden des 20. und 21. Jahrhunderts – besondere Aufmerksamkeit zuteil. Diese musikalische Ausrichtung ist etwa bei zahlreichen religionsbezogenen Musikveranstaltungen zu beobachten.

Mit Blick auf die Stellung von Musik im Kanon der Künste ergibt sich im gegenwärtigen Klassikdiskurs ein komplexeres Bild als etwa in der romantischen Musikästhetik. Kam dort der (Instrumental-)Musik insbesondere aufgrund der Zuschreibung, sie sei eine universelle Sprache, die das „Unsagbare“ sagen könne, eine übergeordnete Position im Vergleich mit den anderen Künste zu, besteht heute eine andere Situation: Zwar wird auch im heutigen Diskurs Musik immer wieder eine Höherwertigkeit gegenüber anderen Kunstformen eingeräumt, etwa, wenn Moosmann die „immaterielle“ Musik mit den „materiellen“ anderen Künsten zu Gunsten der Ersteren vergleicht. Der Einbezug anderer Künste in Musikfestivals zum Beispiel deutet jedoch darauf hin, dass Musik heutzutage durchaus auch auf gleicher Ebene mit den anderen Künsten wie Tanz oder Dichtung angesiedelt wird. Wiederum bei Moosmann zeichnet sich in Hinblick auf seine jüngste „Gesamtkunstwerk“-Messe gar ab, dass dem Lichtdesign eine größere Bedeutung als der Musik zuzukommen scheint. Nicht nur wird klassische Musik insbesondere im Rahmen von Musikfestivals häufig auf der gleichen Ebene wie andere Kunstformen angesiedelt, sondern sie wird auch neben popularmusikalische Genres wie Hip Hop oder Jazz gestellt. Dies kann als angestrebte Nivellierung des wahrgenommenen Wertigkeitgefälles zwischen „Hoch“- und „Pop“-Kultur interpretiert werden.

### **8.3 Kombinationen von Religions- und Musikdiskurs**

Die konzeptuellen Kombinationen von Musik und Religion bzw. Spiritualität, wie sie sich aus dem empirischen Material ergeben, sind zahlreich. Wenngleich im Fokus der Studie die religiöse Deutung von Musik stand, also „Musik als Religion“, stellte sich heraus, dass auch andere der in Kapitel 2.1.1 dargestellten Interferenz-Szenarien immer wieder anklangen.

In Bezug auf Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses spielt Musik etwa als Variable in verschiedenen Variationen des Themas „spirituell, aber nicht religiös“ eine zentrale Rolle, wobei sie auf unterschiedliche Art und Weise ins Spiel kommt: als Medium, um „Spiritualität“

zu erleben, als Äquivalent dazu oder selbst als „spirituelles“ Wesen. Musik nimmt in der Gleichung „spirituell, aber nicht religiös“ dabei nicht selten den Platz von „Spiritualität“ und des damit verbundenen Universellen und Subjektiven ein, das genauso zur basalen dichotomischen Identifizierungs- und Abgrenzungsfigur gehört wie das Partikulare, Offizielle, das diskursiv häufig mit „Religion“ identifiziert wird. Hier schälte sich die Struktur von „x, aber nicht y“ heraus, wobei x jedoch nicht immer „spirituell“ und y nicht immer „religiös“ entsprechen muss. Vielmehr sind die Chiffren, die für x und y verwendet werden, austauschbar. So kann im Musikdiskurs auch „religiös“ zum x werden, mit dem sich öffentliche Musikerfiguren identifizieren, um sich etwa von „kirchlich“ als y abzugrenzen. Insgesamt lässt sich für die musikalisch-religiösen Zusammenhangskonstruktionen in Hinblick auf „spirituell, aber nicht religiös“ bzw. „Spiritualität“ allgemein jedoch feststellen, dass Musik eher mit „Spiritualität“ identifiziert wird oder deren Platz in der Gleichung einnimmt, um von „Religion“ oder anderen wahrgenommenen Partikularien abgegrenzt zu werden. Bei Stadtfeld und seinem Lehrer Natochenny verbindet sich die Selbstpositionierung als „spirituell, aber nicht religiös“ außerdem mit Aktualisierungen romantischer Musikästhetik, wie sie in der Rhetorik von „Nicht-wissen-Können“ oder „Ungreifbarkeit“ zum Ausdruck kommen. Mit dieser musikalisch-religiösen Deutungskombination, die hinsichtlich Bachs Musik mit der Formel „unendlich viel Spiritualität“ auf den Punkt gebracht wird, beschreibt Stadtfeld nicht nur sein eigenes Musikempfinden, sondern schreibt dieses auch Bach zu. Auf diese Weise konstruiert er eine innere Verbindung zwischen sich und Bach. – Die meisten Variationen von „spirituell, aber nicht religiös“ betonen eine „musikalische Religiosität“, sehen also in Musik eine bzw. teilweise die einzige Möglichkeit, Transzendenzerfahrungen zu machen. Jedoch zeichnen sich durchaus auch Positionen ab, z.B. bei Suzuki, Mutter oder Moosmann, die sowohl als „musikalisch religiös“ als auch als „religiös musikalisch“ interpretiert werden können.

Über die Formel „spirituell, aber nicht religiös“ hinaus wird Musik auch in Bezug auf die Betonung unmittelbaren Erfahrens und Erlebens, wie sie sowohl charakteristisch für den Spiritualitätsdiskurs als auch romantische Musikästhetik und Religionstheorie ist, etwa eine „spirituelle Dimension“ zugesprochen oder die Fähigkeit, „Spiritualität“ unmittelbar erfahrbar zu machen. Musik wird also einerseits selbst als „spirituell“ qualifiziert, andererseits als Medium für Spiritualitätserleben dargestellt. In besonderer Weise werden Musikdiskurs und der spirituell-romantische Akzent auf Erleben und Erfahren in der Rede von „Aura“ kombiniert: Während Benjamin „Aura“ als Bezeichnung für eine angenommene ontologische Qualität des aufgeführten (und nicht aufgenommenen) Musikwerks verwendete, soll damit im gegenwärtigen Musikdiskurs vor allem die Besonderheit des Erlebens von Live-Musik ausgedrückt bzw. beworben

werden. Im Zusammenhang mit „Aura“ werden häufig auch „Ganzheitlichkeit“, Körperlichkeit, Sinnlichkeit, die Erfahrung von Außeralltäglichem oder „Sehnsucht“ genannt, was Musik-Erleben wiederum in den Kontext von spirituell-romantischer Deutung rückt.

„Ganzheitlichkeit“ ist auch in anderer Hinsicht ein populäres Motiv, mittels dessen Religions- und Musikdiskurs von den Akteuren kombiniert werden: Musik wird immer wieder als einer „Ganzheitlichkeit“ entsprechend oder diese bewirkend dargestellt, und zwar auf individueller, sozialer und universal-kosmischer Ebene, wie insbesondere am Beispiel von Behrendts Idealisierung des „Chorsingens“ deutlich wurde. (Chor-)Musik bildet in dessen holistischer Lesart eine „Harmonie“ von Menschheit und Kosmos ab und dient gleichzeitig als Vorbild für diese. Dabei wird wiederum angenommen, dass Musik mit einem „spirituellen“, „magischen“, „metaphysischen“ oder „göttlichen“ Kern ausgestattet sei, der – so ein immer wiederkehrendes Muster – mit einer spirituellen Konstante im Menschen korrespondiere (*homo religiosus* bzw. *spiritualis*). Musik, Mensch und Welt bilden derartigen Interpretationen zufolge eine Einheit. Hier klingen diverse Motive Europäischer Religionsgeschichte an, insbesondere antike „Sphärenmusik“-Konzeptionen, wie sie sowohl in der Romantik als auch in gegenwartsreligiösen Konstellationen aufgegriffen wurden und werden. Derart holistisch qualifiziert, erscheint Musik häufig wiederum als höchste Kunst im Kanon der Künste.

Auch bei der spirituellen Suche nach dem „inneren Selbst“ und dem Weg dorthin dient Musik einigen Diskursakteuren zufolge entweder als Vehikel oder als das Suchziel selbst. Manchmal bezieht sich die beschriebene Suchbewegung auch auf ein „Inneres“ der Musik oder auf das „Innere“ von bestimmten Komponisten. Bei Stadtfeld wird Musik zur Erkundung des eigenen Selbst im Rahmen seiner Inszenierung als „Romantiker“.

Für die religiöse Qualifizierung von Musik werden im heutigen Kontext insbesondere Elemente romantischer Musikästhetik reproduziert, wie im vorhergehenden Kapitel bereits resümiert. Dabei zeichnen sich folgende Transformationen romantischer musikalisch-religiöser Deutungsmuster ab:

1) Der Genietopos wird nicht mehr nur auf Komponisten angewendet wie etwa bei Hoffmann, sondern auch auf Komponistinnen, ferner auf Interpreten und Interpretinnen wie Mutter. Des Weiteren gelten heutzutage nicht nur Komponisten (und Interpreten) von Instrumentalmusik, sondern teilweise sogar insbesondere jene von Vokalmusik als „Genies“. Der Genietopos kann außerdem (wenn auch selten) negativ konnotiert und nicht nur positiv besetzt sein. Schließlich erscheint er in Kombination mit dem gegenwartsreligiösen Spiritualitätstopos, was den Deutungsrahmen von „Genie“ um neue Konnotationen erweitert.



2) Hinsichtlich „Magie“ und „Verzauberung“ als Fähigkeit oder Wirkung von Musik (und Musikern) kommen im heutigen Musikdiskurs Aspekte des weiteren Magiediskurses zum Tragen, die über die romantische Verwendungsweise hinausgehen, wenngleich dies seltener der Fall zu sein scheint: So kann mit „Magie der Musik“ auch ein bewusst hergestellter „Zauber“ gemeint sein, wenngleich dieser in Bezug auf Musik ebenso positiv konnotiert ist wie die romantisch-musikästhetische Verwendungsweise. Am Beispiel von „Magie“ und „Verzauberung“ wurde außerdem exemplifiziert, was für den gesamten religiösen Musikdeutungsdiskurs gilt: dass mit der Schilderung einer „Verzauberung *durch* Musik“ gleichzeitig eine programmatische „Verzauberung *von* Musik“ erfolgt, Musik also diskursiv erst zu etwas Übernatürlichem stilisiert und ästhetisiert wird, das dann religiösen Sinn stiftet.

3) Die Beschreibung durch Musik ausgelöster Entgrenzungen und musikalischer Gegenwelten muss sich nicht immer auf ein transzendierendes Musik-Erleben (wie Rausch, Trance oder „Flow“) beziehen, wenngleich diese Kombination von „Musik“ und „Religion“ zweifelsohne ein zentrales diskursives Motiv ist. Es können auch soziale Situationen gemeint sein: Musik erscheint dann als soziokulturelle Grenzen überschreitend (z.B. mit Blick auf die Programmatik diverser Musikfestivals), als sozial integrativ (z.B. als Ergebnis von Musikvermittlungsprojekten) oder als sozialer Schutzraum (z.B. das *Sistema*).

Ein weiteres Ergebnis betrifft Kombinationen von „Musik“ und „Religion“ im Rahmen von religionsbezogenen Musikveranstaltungen, in Form derer sich der musikalisch-religiöse Diskurs gewissermaßen materialisiert. An den jeweiligen Veranstaltungen, insbesondere Festivals, lässt sich ablesen, welche religiösen Themen in Hinblick auf Musik gegenwärtig populär sind. Außerdem dienen diese Veranstaltungen als Indikator dafür, welche musikalisch-religiösen Themen von Kulturpolitikern und Sponsoren derzeit als attraktiv und förderungswürdig eingeschätzt werden. Dies kann auch weitere Materialisierungen des musikalisch-religiösen Diskurses wie bestimmte Auftragskompositionen hervorbringen, die etwa Programmatiken wie „Interreligiosität“ oder „Weltethos“ musikalisch zum Ausdruck bringen sollen. Das Spektrum religiöser Thematisierungen und Positionierungen im Bereich von Musikfestivals, Konzerten oder Komponistenforen reicht von religiös-kulturellem Pluralismus, interreligiösem Dialog, „Weltreligionen“, „Weltethos“ und „Weltmusik“ (häufig in christozentrischer Perspektive); Mystik der „Weltreligionen“ (v.a. Sufismus, Zen, von Bingen oder Meister Eckardt) als Lieblingsthema von Festivalintendanten (inklusive einer Kritik an institutionalisierten Religionen wie Christentum oder Islam) oder Komponisten, die mystische Praktiken, insbesondere Zen, teilweise gar als Voraussetzung für ihr Muskschaffen beschreiben; Ursprungsphantasien,

in denen Religion, Musik und das Menschsein auf verschiedene Weisen zusammenhängen; Orientalismen und Okzidentalismen, die, angewendet auf Musik, etwa im „Osten“ den angemesseneren und auch nachhaltigeren Umgang mit Körper, Tanz, Musik oder Spiritualität sehen und im zu „verkopften“ „Westen“ ein entsprechendes Defizit; bis hin zu Kombinationen von Musik- und Kosmoskonzepten (inklusive der Rezeption von Astrologie), die Musik entweder als klangliche, schwingungshafte Entsprechung des Universums erscheinen lassen (wie in Behrendts *Nada Brahma* oder Coustos „kosmischer Oktave“), das Ziel einer Integration religiöser und naturwissenschaftlicher Perspektiven verfolgen oder zur entscheidenden Kategorie für die Kreation bestimmter Musikfestivalprogramme werden (wie im Fall der Festivals *musikfest berlin* 2008 und *religio musica nova*).

Insbesondere am Moosmann-Porträt zeigt sich die Vielfalt der genannten musikalisch-religiösen Kombinationen: musikalisch-ganzheitliche Kosmoskonzeptionen; eine religiöse und musikalische Mittelalter- und Katholizismusidealisierung, die sich besonders in der Verherrlichung der lateinischen Messe und in religiösem, kulturellem und gesellschaftlichem Konservatismus ausdrückt; gleichzeitig die starke Rezeption von (Zen-)Buddhismus und der Einbezug „fernöstlicher“ Vorstellungen in die Programmkonzeption von *religio musica nova*; oder Vorstellungen einer „immateriellen“ und daher insbesondere für das Erleben von Transzendenz geeigneten Musik.

Die Kombinationen und somit auch Neukreationen der diskursiv verfügbaren Elemente des musikalischen und religiösen Diskurses sind also zahlreich und vielgestaltig. Dabei lassen die Ergebnisse aus denjenigen Quellen, die nicht der deutschsprachigen Medienlandschaft, sondern etwa dem US-amerikanischen Diskurs entstammen, vermuten, dass der Musikdiskurs dort nicht grundsätzlich anders verläuft als im deutschsprachigen Raum. Gleichzeitig ergeben sich bereits innerhalb des deutschsprachigen Kontexts so viele unterschiedliche Positionen, dass sich ohnehin kaum davon ausgehen lässt, es gebe überhaupt einen spezifisch deutschen oder einen spezifisch US-amerikanischen religiösen Musikdiskurs bzw. signifikante Unterschiede zwischen den jeweiligen Sprach- und Kulturräumen der „westlichen“ Klassikszene. Die Klassikszene ist (wie auch andere Musikszenen) schließlich hochgradig globalisiert und plural.

#### **8.4 Medienakteure als Mitgestalter von religiös-musikalischer Künstlerinszenierung**

Die medialen Settings, in denen die öffentliche Kommunikation und Positionierung der Interpreten vorwiegend stattfindet, bilden ebenfalls ein Spektrum: Ausgewertet wurden insbesondere Zeitungsartikel in überregionalen Tages- und Wochenzeitungen wie der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der *Frankfurter Rundschau*, der *WELT* oder der *ZEIT*, in Musikzeitschriften

wie der *Neuen Musikzeitung*, dem *Sikorski Musikverlag Magazin* oder *Crescendo*, in Boulevard-Medien wie der *BUNTEN* oder *Brigitte* oder in Kundenmagazinen wie *mobil*; ferner Homepages, insbesondere von Interpreten und Musikfestivals; Verkaufs-Portale wie *Amazon*; Fernsehbeiträge, etwa auf *3sat*, im *ZDF* oder im *Bayerischen Rundfunk*; Festival- und Konzertprogrammhefte sowie Feldnotizen, die im Rahmen des *Heidelberger Frühling 2013* und von *LINKS 2012* entstanden. Dabei ließen sich keine grundsätzlichen Unterschiede zwischen den Quellen ausmachen hinsichtlich der Art und Weise, wie Musik in diesen religiös gedeutet wird. Insbesondere in Bezug auf die Feuilletons der überregionalen deutschsprachigen Zeitungen und auf Musikzeitschriften ergab sich eine weitgehende Homogenität in der Darstellung. Dies mag auch daran liegen, dass die Autoren beider Medienarten teilweise dieselben sind.

Welche Rolle spielen die jeweiligen Medienakteure bei der Inszenierung „musikalisch religiöser“ Künstlerfiguren? Der medienkulturwissenschaftliche methodologische Hinweis, auf das jeweilige *framing* zu achten, erwies sich als ertragreich. Dabei stellte sich wiederum ein Spektrum von religiös-musikalischen Rahmungen der jeweiligen Künstlerinszenierungen seitens der Interviewer, Autoren oder Filmregisseure heraus: So ergaben sich etwa christozentrische Rahmungen, wie im Interview von *chrismon* mit M. Schulz, das ihn nach seinem „Gottesglauben“ fragte, worauf er sich als nicht-gläubig in diesem Sinne positionierte – anders als Mutter, die sich auf die gleiche Frage von *chrismon* bestätigend als gläubige Christin präsentierte; orientalistische Rahmungen wie im *mobil*-Interview mit Mutter, die diese Rahmung bestätigte, oder im Interview von Sahner mit Nagano für die *BUNTE*, in dem Sahner Nagano als „weise wie ein Buddhist“ bezeichnete; metaphysische Kosmos- und Musikdeutungen, auf die der *WELT*-Reporter T. Schulz das Gespräch mit Metzmacher immer wieder zu lenken suchte (u.a. mit dem Hinweis auf die „kosmische Oktave“), worauf Letzterer jedoch eher abwehrend reagierte und versuchte, „Kosmos“ stattdessen physikalisch, nicht metaphysisch zu bestimmen; die Behauptung der Existenz des „Mystischen der Musik“ als Vorgabe im *ZEIT*-Interview von Kölbl mit Jansons, worauf dieser affirmativ einging; religiöse Bachdeutungen und Aktualisierungen romantischer Musikästhetik als Rahmung des Interviews der *S Frankfurter Rundschau* mit Stadtfeld, die jener grundsätzlich aufgriff, wenngleich er sie immer wieder modifizierte; und schließlich die diskursiven Rahmungen der Interviews, die für diese Studie geführt wurden, war den Interviewpartnern doch bewusst, dass das allgemeine Thema vorliegender Arbeit „religiöse Musikdeutung“ ist. Diese vielfältigen Rahmungen machen Medienakteure nicht nur zu Beteiligten an der musikalisch-religiösen Inszenierung von Künstlern, sondern sie präsentieren sich in diesem Zusammenhang auch selbst.

*Framing* findet sowohl auf sprachlicher als auch auf nonverbaler, visueller oder auditiver Ebene statt, insbesondere, wenn die öffentliche Künstlerinszenierung sich im Medium des Films abspielt. Bei Stadtfeld kam dies etwa zum Tragen mittels einer schwarz-weiß-Bildgebung, dem Einsatz von Weichzeichner, bestimmter Bildeinstellungen (etwa vor *Nôtre Dame*) und Regieanweisungen (z.B. eine Treppe hinaufzusteigen) oder mittels Licht und Szenerie, die im Zusammenspiel mit der jeweils eingeblendeten Musik und den ausgewählten Äußerungen Stadtfelds zu einem ästhetischen Gesamtbild werden, dessen einzelne Elemente auf ein kohärentes und somit „authentisches“ Bild von Stadtfeld als musikalisch-religiös-romantischem Künstler abzielen scheinen.

Auch Medienakteure greifen den religiösen Musikdiskurs also auf und reproduzieren ihn etwa im Kontext von Künstlerinszenierung. Manchmal halten sich bestimmte musikalisch-religiöse Muster im medialen Diskurs über Jahre hinweg wie die Charakterisierung Abbados unter Verwendung von „Magie“ und „Verzauberung“. Sowohl Abbado als auch diverse Medienakteure reproduzierten diese Ästhetik inklusive der *Debussy-story* immer wieder (mit Ausnahmen), als gebe es eine allgemeine diskursive „Übereinkunft“ darüber, dass Abbado auf diese Weise zu inszenieren sei. Am Beispiel von Abbados medialem Widerhall zeigte sich zudem exemplarisch, wie (Medien-)Diskurse entstehen und reproduziert werden: in diesem Fall hauptsächlich durch die mediale Multiplikation weniger Agenturmeldungen. Der dominante Deutungsrahmen „Magie“ in Bezug auf Abbado entstand also insbesondere aufgrund von massenmedialer Vervielfältigung. Dies ist auch ein interessantes Ergebnis hinsichtlich der Frage, wie der gegenwärtige religiöse Diskurs funktioniert – so findet sich etwa Knoblauchs Konzept der „populären Religion“ bzw. „Spiritualität“ hier bestätigt und empirisch vertieft.

### **8.5 Musikalisch-religiöse Künstlerinszenierung und Religion bzw. Spiritualität als**

#### **Thema von Musikveranstaltungen – ein Trend im gegenwärtigen Klassikbetrieb**

Diese Resultate zur medialen und medienästhetischen Dimension religiöser Künstlerinszenierung leiten zu einem weiteren Ergebnis über, welches die Frage nach einem möglichen Zusammenhang zwischen öffentlicher religiöser Musikdeutung und aktuellen Debatten und Entwicklungen innerhalb des Klassikbetriebs betrifft: In dieser Studie wurde ein solcher Zusammenhang zwar nicht systematisch erforscht, jedoch kann der öffentliche religiös-musikalische Diskurs nicht getrennt von der allgemeinen Situation der Klassikszene gesehen werden, wie in Kapitel 5 argumentiert wurde. Insbesondere in Hinblick auf Künstlerinszenierung und die Programmgestaltung von Musikveranstaltungen, insbesondere Festivals, lässt sich vom Material ausgehend vermuten, dass „Religion“ gegenwärtig ein populäres Thema ist.

So soll der Künstler nahbarer werden, mehr von seiner „Persönlichkeit“ preisgeben. Dabei werden immer wieder *stories* erzählt, in denen religiöse bzw. spirituelle Motive eine zentrale Rolle spielen. Musik soll ferner ein „auratisches“ Erlebnis sein, Emotionen und körperliche Erfahrung sollen adressiert werden, wie es auch dem Spiritualitäts- und Romantikdiskurs entspricht. Viele Rezipienten klassischer Musik erleben diese – Neuhoff zufolge – als etwas Transzendierendes. Zahlreiche Musikfestivals widmen sich (teilweise ausschließlich) religiösen Themen, wie es sich für die letzten ca. 15-20 Jahre beobachten lässt. Auch auf kompositorischer Ebene sind „Religion“ bzw. „Spiritualität“ wichtige Themen, wie es etwa die Chiffre *new spiritual music* zum Ausdruck bringt. All dies sind Indizien dafür, dass im Musikbereich neben anderen Themen auch auf „Religion“ bzw. „Spiritualität“ gesetzt wird, um Konzertpublika und CD-Käufer anzusprechen, zu gewinnen und zu halten, zumal im Kontext von Krisen- und Zukunfts-Debatten und Erneuerungsbestrebungen. Alles scheint darauf ausgerichtet zu sein, dem Publikum entgegenzukommen, anschlussfähiger zu sein, sowohl was Konzertformen und die Nahbarkeit von Künstlern betrifft als auch hinsichtlich des geführten Musikdiskurses. „Religion“, „Spiritualität“ und die im Einzelnen betrachteten thematischen Aspekte werden dafür offensichtlich von den jeweiligen Akteuren, die in Künstlerinszenierung, Programmgestaltung und öffentlich-private Kulturförderung involviert sind, als der Attraktivität des Klassikbetriebs förderlich betrachtet.

Im Rahmen einer solchen Programmatik des Klassikbetriebs lässt sich auch die musikininterpretatorische Ästhetik Stadtfelds verorten, wie sie ausschnittweise am Beispiel von Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ thematisiert wurde. Sie erweckt den Eindruck, dass hierbei eine akustische Kohärenz mit dem spirituell-romantischen Künstler-Image angestrebt wurde, das möglicherweise wiederum den Eindruck von „Authentizität“ bei den Rezipienten bewirken sollte.

Es lässt sich also vermuten, dass eine religiöse Ästhetisierung von Musik und Musikern im derzeitigen Klassikbetrieb einen gewissen „Trend“ darstellt. Gleichzeitig wäre es zu kurz gegriffen, sämtliche öffentlichen Äußerungen von Musikern als durch und durch kalkuliert und auf ökonomische Interessen ausgerichtet zu interpretieren. Die öffentlichen und privaten bzw. kalkulierten und nicht-kalkulierten Aspekte von Künstlerinszenierung können nicht auseinanderdividiert werden – die sich daraus ergebende Spannung ist vielmehr konstitutiv für das Künstler-Image.

### **8.6 Die Musikerausbildung als Umschlagplatz des religiösen Musikdiskurses**

In Bezug auf das Porträt des Pianisten Stadtfeld soll schließlich die Forschungsfrage aufgegriffen werden, welche Rolle die Musikerausbildung bzw. der Lehrer möglicherweise für die Art

der religiösen Musikdeutung spielt, die sich in der medialen Inszenierung von Interpreten klassischer Musik abzeichnet. Diesbezüglich kommt es weder zu einem repräsentativen noch eindeutigen Ergebnis. Gleichwohl kann dem Interview mit Stadtfelds Lehrer Natochenny entnommen werden, dass es durchaus zu Gesprächen zwischen Lehrer und Schülern kommt, die über technische und musikinterpretatorische Probleme hinaus auch musikästhetische und weltanschauliche Fragen adressieren. Zwischen einigen von Natochennys und Stadtfelds religiös-musikalischen Positionen zeichnet sich denn auch – trotz aller zu beobachtender Unterschiede, z.B. hinsichtlich interpretationsästhetischer Fragen – eine merkliche Nähe ab: Beide weisen Bach und seiner Musik einen herausragenden Platz im Pantheon der Komponisten und Musikwerke zu, verehren des Weiteren besonders romantische Komponisten wie Schubert bzw. romantische Musik allgemein, lassen in ihrer Musikdeutung Aktualisierungen romantischer Ästhetik erkennen, wenn sie etwa von „Genie“ oder von Fragen, die keine (klaren) Antworten haben, sprechen und so eine Haltung zur Welt zum Ausdruck bringen, die in dieser Studie als „Nicht-wissen-Können“ bezeichnet wurde. So positionieren sie sich selbst und projizieren all dies zudem auf Bach. Sowohl Stadtfeld als auch Natochenny beschreiben sich ferner als „spirituell, aber nicht religiös“, wobei sie das Erleben von „Spiritualität“ in einen engen Zusammenhang mit der Rezeption von Musik rücken. Diese diskursive Parallelität lässt darauf schließen, dass die Musikerausbildung, insbesondere die Lehrer-Schüler-Beziehung keinen geringen Anteil an der Art und Weise des öffentlichen (religiösen) Deutens von Musik bei gegenwärtigen Interpreten hat. Dieser Einzeleindruck müsste jedoch in weiteren Studien auf ein solideres empirisches Fundament gestellt und auf dieser Grundlage überprüft werden.

## 9 Konsequenzen für die Religions- und Musikforschung

Aus den Ergebnissen der Analysen des empirischen Materials ergeben sich in Hinsicht auf die methodologischen, theoretischen und (wissenschafts-)historischen Reflexionen in den Teilen I und II unterschiedliche Konsequenzen für die beteiligten Disziplinen, insbesondere für die Religions- und Musikwissenschaft bzw. für die transdisziplinäre Erforschung des Gegenstands der öffentlichen religiösen Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene. Im Sinne von Transdisziplinarität werden die einzelnen Schlussfolgerungen und Diskussionspunkte aus dieser Studie im Folgenden nicht im Rahmen der Einzeldisziplinen, sondern weitgehend themenfokussiert präsentiert.

### 9.1 Neue Gegenstände

Zunächst ist festzuhalten, dass mit der Studie neue wissenschaftliche Gegenstände erschlossen und/ oder bestehende Gegenstandsbereiche erweitert wurden: Dies betrifft insbesondere die Religionsmusikologie, die Erforschung von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte sowie die Musikforschung.

#### *9.1.1 Musikalisch-religiöse Künstlerinszenierung im Rahmen einer Systematik musikalisch-religiöser Interferenzen als Beitrag zur Religionsmusikologie*

Wie in Kapitel 2 konstatiert, steht die kulturwissenschaftliche Erforschung der Zusammenhänge von Religion und Ästhetik, insbesondere Musik, sowie der Medien als Arenen und Akteure von Gegenwartsreligiosität noch am Anfang. Ziel dieser Studie war es insbesondere, einen Beitrag zur Religionsmusikologie zu leisten. Dieses Ziel wurde in zweifacher Hinsicht erreicht: 1) Mit der Studie wurde ein neues Gebiet auf der religionsmusikologischen Landkarte erschlossen: die medial inszenierte religiöse Deutung von Musik im Kontext von Künstlerpräsentation, Krisendebatte und Erneuerungsbestrebungen in der gegenwärtigen Klassikszene. Mit dieser thematischen Ausrichtung wurde vor allem die Interferenzebene „Musik als Religion“ adressiert, wenngleich auch andere Bestimmungen eines Zusammenhangs von „Musik“ und „Religion“ anklagen. 2) Von den denkbaren Möglichkeiten, „Musik“ und „Religion“ miteinander in Verbindung zu setzen, wurden in einer Systematik in Kap. 2.1.1 sechs identifiziert und erläutert, um anschließend anhand von (gegenwarts-)historischen Fallbeispielen auf ein empirisches Fundament gestellt und in unterschiedlichen Forschungsfeldern verortet zu werden. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Interferenzen:

- „Musik in Religion“,
- „Religion in Musik“,

- „Musik als Religion“ bzw. religiöse Musikdeutung,
- „Religion als Musik“ bzw. religiöse Deutungen etwa von „Kosmos“ als „Musik“,
- Musik und Religion als identisch miteinander,
- Musik und Religion als auseinander hervorgegangen.

Mit dieser Systematik wird ein analytisches Instrument bereitgestellt, das dabei helfen soll, das komplexe empirische musikalisch-religiöse Material unter der Fragestellung zu ordnen und zu durchdringen, wie Akteure „Musik“ und „Religion“ sowohl diskursiv als auch auf praktischer Ebene in Bezug zueinander setzen.

Insgesamt ist hinsichtlich der von dieser Studie ausgehenden Erweiterung des religionsmusikologischen Gegenstandsbereichs festzuhalten, dass Akteure sich also auch außerhalb von religiösen und musikalischen Praktiken im engeren Sinne – wenn man Diskurspartizipation als Praxis im weiteren Sinne verstehen will – musikalisch-religiös betätigen. Dies tun sie z.B. in Form von Positionierungen im religiösen Musikdiskurs der Klassikszene. Dabei konstruieren sie unterschiedliche Zusammenhänge zwischen „Musik“, „Klang“, „Schwingung“, „Religion“, „Spiritualität“, „Unendlichkeit“ und anderen Chiffren des musikalischen und religiösen Diskurses.

### *9.1.2 Spirituelle und romantische Musikdeutung als Segmente von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte*

Mit dem Fokus auf Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses und romantischer Musikästhetik in der Klassikszene wurden zudem neue Segmente der Erforschung von Gegenwartsreligiosität, insbesondere von „Spiritualität“, und Europäischer Religionsgeschichte erschlossen und analysiert, indem sowohl „spirituell“ ästhetisierte Musikdeutung als auch romantische Musikästhetik als Form von diskursiver Sinnstiftung gefasst und untersucht wurden. Mit der Formel „Verzauberung *durch* und *von* Musik“ wird dieser Gegenstand musikalisch-religiöser Programmatik auf den Punkt gebracht.

Ferner zeigen die empirischen Ergebnisse, dass im Musikdiskurs über „Spiritualität“ und romantische Musikästhetik hinaus weitere Aspekte von Gegenwartsreligiosität, Europäischer Religionsgeschichte, teilweise auch Religionspolitik aufgegriffen und auf Musik angewendet werden. Religiöse Musikdeutung wird also zu einem noch umfassenderen Gegenstand von Religionsforschung. Dies betrifft die insbesondere in Bezug auf Musikfestivals anzutreffende Programmatik, nach religiöser und kultureller Pluralität zu streben und diese gleichzeitig in christo- und eurozentrischer Perspektive zu präsentieren (inklusive Konstruktionen von „Weltreligionen“, einem „Weltethos“ oder „Weltmusik“), das ebenso programmatische Ziel sozialer und



kultureller Integration, die Popularität von „Mystik“ (im Gegensatz zu institutionalisierter Religion), „Ursprungs“-Phantasien, eine „Orient“-Begeisterung und orientalistisch-okzidentalistische musikalisch-religiöse Perspektiven sowie Kosmos-Szenarien samt Versuchen, Wissenschaft und religiöse Weltdeutung zu harmonisieren.

Mit dem Einbezug von Medien als Gegenstand und medienkulturwissenschaftlichen Theorien als Perspektive leistet die Studie zusätzlich einen Beitrag zur Erforschung „Populärer Religion bzw. Spiritualität“ im Sinne Knoblauchs, die sich typischerweise im Kontext von Massenmedien abspielt. Das bei Knoblauch und in der Religionswissenschaft dominante Verständnis von „Popularisierung“ wurde jedoch im Rückgriff auf medienkulturwissenschaftliche Ansätze und in Hinblick auf die romantische musikalisch-religiöse Sinnstiftung erweitert: Nicht allein die modernen Massenmedien lassen sich als Gegenstand für die Erforschung der Popularisierung musikalisch-religiöser Sinnstiftung in den Blick nehmen, sondern auch bereits die literarischen und publizistischen Texte des 18. Jahrhunderts bzw. aus der Zeit um 1800, wengleich diese sicherlich auf eine kleinere Öffentlichkeit als die heutige abzielten. Es lässt sich dabei nicht nur eine potentielle Popularisierungsabsicht erkennen, sondern – rückblickend – auch ein Popularisierungserfolg. Andernfalls könnten Motive romantischer Musikdeutung heutzutage nicht diskursiv aktualisiert werden.

Es zeigt sich also, dass der Musikdiskurs für eine kulturwissenschaftlich-diskursive Religionswissenschaft eine Vielzahl neuer Gegenstände eröffnet. Dabei ist der musikalisch-religiöse Diskurs sowohl Gegenstand als auch Arena religionswissenschaftlicher Forschung, sodass auch wissenschaftliche (religiöse) Musikdeutungen und ihre Wechselwirkung mit den nicht-wissenschaftlichen Diskurspartizipanten zum Untersuchungsobjekt werden.

### *9.1.3 Religiöse Musikdeutung und Künstlerinszenierung als Thema kulturwissenschaftlicher Musikforschung*

Schließlich ergeben sich aus der Studie diverse neue Gegenstände für eine kulturwissenschaftlich orientierte Musikforschung. Die transdisziplinäre Ausrichtung der Religionsmusikologie bezieht die musikologische Forschung allerdings ohnehin schon ein. Gegenwärtige, musikwissenschaftlich relevante Entwicklungen finden, so ein Ergebnis, auch im Musikbetrieb, in der medialen Künstlerinszenierung und in der musikalischen Diskurspraxis allgemein statt. Diese Gegenstände berühren musikökonomische, -soziologische und -ästhetische Fragen und so etwa die Rezeptions- und Publikumsforschung. Die soziale und mediale Wirksamkeit von Künstlern und Kunstschaffenden stärker in den Blick von Musikforschung zu rücken, forderte bereits

Borgstedt.<sup>1201</sup> In der Musiksoziologie, in der medienkulturwissenschaftlichen Star-Forschung oder in angewandten Fächern wie dem akademischen Kulturmanagement (siehe etwa Tröndles Sammelband *Das Konzert*<sup>1202</sup>) wird diese Ausrichtung bereits umgesetzt, wenn auch teilweise interessen­geleitet, etwa, indem der Präsentation von klassischer Musik wieder auf die Sprünge geholfen werden soll. Darum kann es in kulturwissenschaftlicher Perspektive natürlich nicht gehen. Zusätzlich muss der internationale bzw. globale Charakter der Klassikszene in die Forschung einbezogen werden. Wie Musik in diskursiven Zusammenhängen bestimmt wird, warum sie von wem und in welchem Zusammenhang etwa religiös gedeutet wird, wer ein Interesse daran hat bzw. davon profitiert und welchen Anteil Musikwissenschaft an diesen Diskursen und Praktiken hat – all diese Fragen sind potentielle neue Gegenstände einer kulturwissenschaftlich-diskurstheoretisch orientierten Musikforschung. Abgesehen davon wäre die Zuwendung seitens der Musikwissenschaft zu einer systematischen Analyse musikalisch-religiöser Interferenzen, also der Ausbau der Religionsmusikologie auch von Seiten der Musikwissenschaft wünschenswert.

## 9.2 Neue theoretische und methodologische Perspektiven

Über die Erweiterung der genannten Gegenstandsbereiche hinaus lassen sich aus der Studie vier zentrale Konsequenzen ziehen, die insbesondere die Gegenwartsreligiositätsforschung sowie methodologisch-historiographische Fragen adressieren. Der wissenschaftliche Diskurs offenbart diverse (normative) Ansichten über Gegenwartsreligiosität und insbesondere „Spiritualität“, die angesichts der empirischen Lage bzw. der methodologischen Reflexion darüber problematisiert werden müssen. Dabei wird im Folgenden immer vom Gegenstand der Studie, religiöser Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene, ausgegangen. Die Konsequenzen sind aber auch auf die generelle Erforschung von Religion und Musik und damit zusammenhängende Aspekte ausgerichtet.

### 9.2.1 *Die kulturwissenschaftliche Erforschung von Spiritualität, Romantik und Musik jenseits der Annahme von Detraditionalisierung, Säkularisierung und Sakralisierung*

Mit Blick auf die gegenwartsreligiöse Kultur sind diverse (religions-)wissenschaftliche Annahmen zu revidieren, die „Spiritualität“ als eine Folge (religiöser) „Detraditionalisierung“ und/oder als Phänomen beschreiben, das lediglich „alternativ“-kulturelle Szenen betreffe. Im Folgenden wird zunächst die Detraditionalisierungsthese inklusive verschiedener Säkularisierungs- und Sakralisierungstheorien im Licht der Ergebnisse dieser Studie diskutiert.

---

<sup>1201</sup> Vgl. Borgstedt 2007, 9f.

<sup>1202</sup> Vgl. Tröndle 2011.

Wie die emischen Debatten um den Status Quo und die Zukunft des Klassikbetriebs zeigen, wird die klassische Musikszene von nicht wenigen Akteuren insbesondere hinsichtlich der Aufführungsorte und des Habitus im Konzert als „etabliert“, „traditionell“ und „hochkulturell“ bezeichnet (und kritisiert). Die Analyseergebnisse insbesondere von Kapitel 6.1 weisen darauf hin, dass der Spiritualitätsdiskurs in diesem als „traditionell“ wahrgenommenen Setting genauso populär ist wie in anderen kulturellen und gesellschaftlichen Bereichen. Dies korrespondiert mit religionssoziologischen Studien wie denjenigen von Houtman und Aupers oder Zulehner, die besagen, dass „Spiritualität“ insbesondere im Bildungsmilieu beliebt ist: „[Spiritualität ist] unter den Personen mit längerer Bildung mehr als unter den Kurzzeitgebildeten [anzutreffen].“<sup>1203</sup> Auch Neuhoffs musiksoziologische Forschung erbrachte das bereits erwähnte Ergebnis, das Publikum klassischer Konzerte rezipiere Musik nicht selten als etwas Transzendentes.<sup>1204</sup> Wie vorliegende Studie ergibt, kursiert im Diskurs der vorwiegend bildungsbürgerlichen Klassikszene denn auch eine religiöse Musikästhetik, die sich unter anderem des Spiritualitätsstopos bedient; diese scheint potentiell auch beim Publikum zu verfangen.

Bei Houtman und Aupers wird diese Affinität der Bildungsschicht zu „Spiritualität“ jedoch damit erklärt, dass die „Gebildeten“ eher „detraditionalisiert“ seien. Die Annahme von „Detraditionalisierung“ als Voraussetzung der Popularität von „Spiritualität“ kann mit Blick auf die Klassikszene jedoch nicht bestätigt werden. Vielmehr deuten die gegenwärtigen Debatten innerhalb der Szene darauf hin, dass ein „traditioneller“ und „hochkultureller“ Habitus nach wie vor als dominant empfunden wird (was durchaus als problematisch gilt, wie die diversen Erneuerungsbestrebungen zeigen). Hinzu kommt, dass die Annahme von „Detraditionalisierung“ impliziert, es gebe eine historisch lineare Abfolge von „Tradition“, deren Niedergang und dem sich daraus ergebenden Auftrieb für „Spiritualität“ als „Nebenprodukt“ des Niedergangs von „Tradition“. Diese Konstruktion von Geschichte erweist sich sowohl grundsätzlich als auch in Bezug auf die religiöse Musikdeutung in der Klassikszene als zu schematisch und außerdem normativ geprägt. Jenes Abfolgeszenario suggeriert nämlich, es könne immer nur eine Grundorientierung zu einer bestimmten Zeit geben – „Tradition“ oder „Traditionsverlust“, „Religion“ oder „Spiritualität“ (auch wenn eine Übergangszeit zwischen den jeweiligen „Stadien“ eingeräumt wird). Vielmehr ist jedoch von Pluralität als historischem „Normalfall“ auszugehen, wie etwa Gladigow oder Kippenberg betonen, inklusive einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ oder *multiple modernities* (Eisenstadt). Zu diesem Pluralismus gehört auch, dass nicht nur „Spiritualität“, sondern durchaus auch „traditionelle“ Religion nach wie vor eine

---

<sup>1203</sup> Zulehner 2008, 153; vgl. auch Aupers/ Houtman 2006, 217.

<sup>1204</sup> Vgl. Neuhoff 2008, 7.

Rolle im Musikdiskurs der Klassikszene spielt, wie bei Mutter, Suzuki oder Moosmann teilweise gesehen. Ebenso schematisch wirkt die Korrelation von „Traditionalismus“ mit Unbildung und „Spiritualität“ mit Bildung: Nicht nur ist „Spiritualität“ auch in einem Bereich wie der Klassikszene populär, die sowohl einen hohen Bildungsgrad ihrer Akteure aufweist als auch gleichzeitig als „traditionell“ in kultureller Hinsicht wahrgenommen wird, sondern „Spiritualität“ ist auch jenseits der bildungsbürgerlichen „Hochkultur“ populär, wie etwa Knoblauchs Konzept der „Populären Spiritualität“ nahelegt.

Ein anderes (de-)säkularisierungstheoretisches Schema, das sowohl in der Spiritualitäts- als auch in der Romantikforschung auftritt, lautet „Säkularisierung der Religion – Spiritualisierung“ bzw. „Säkularisierung der Religion – Sakralisierung der Kunst“. Bei Heelas und Woodhead (2005) etwa taucht dieses Paradigma in Zusammenhang mit der Subjektivitätsthese (nach Taylor) auf, welche beide Prozesse, „Säkularisierung“ und „Spiritualisierung“ (ganzheitlich) in einem einzigen Erklärungsmodell integrieren soll (siehe 3.3.4). In der musikwissenschaftlichen Forschung zu Romantik bzw. romantischer Musikästhetik bemüht etwa M. Fischer dieses Säkularisierungs-/ Sakralisierungs-Paradigma. So soll der religiöse Charakter romantischer Kunstdeutung erklärt werden (siehe 1.1.3, 2.2.2 und 4.5). Es bestehen also sowohl in der Religions- als auch in der Musikwissenschaft ganz ähnliche Ansätze, die Phänomene von „Spiritualität“ bzw. Romantik und romantischer Musikästhetik zu konzeptualisieren und zu erklären (siehe 3.3.1). Diese theoretisch-historiographischen Schemata sind zwar grundsätzlich bereits im (wissenschafts-)historischen Teil problematisiert und dekonstruiert worden. Angesichts der empirischen Ergebnisse wird allerdings umso deutlicher, dass solch schematische Deutungen des Geschichtsverlaufs nicht greifen, sondern vielmehr sowohl religionskritische als auch -affine und ebenso spiritualitätskritische und -affine Aspekte im Musikdiskurs sowohl in der Romantik als auch heute diskursiv verhandelt werden. Hinsichtlich der Art und Weise, wie Akteure „Religion“, „Spiritualität“, „Musik“ und historische Verläufe diskursiv bestimmen, ergeben sich also diverse Spektren, wie in Kapitel 8 zusammengestellt, die untereinander durchaus widersprüchlich und ambivalent sein können.

Die Erforschung von „Religion“, „Spiritualität“, „Romantik“, „Musik“ und ihren jeweiligen (historischen) Zusammenhängen muss sich, so die Konsequenz, aus normativen und essentialistischen (De-)Säkularisierungsszenarien lösen und stattdessen mit allen möglichen pluralen, auch widersprüchlichen Konstellationen rechnen, die sowohl „traditionelle“ institutionalisierte Religion und Kultur sowie religiöse, kulturelle und/ oder ästhetische „Alternativen“ dazu involvieren können. Die historiographischen und theoretischen Konsequenzen aus diesen

diskursiven und praktischen Szenarien müssen mit differenzierteren konzeptuellen Instrumentarien analysiert und präsentiert werden als mit Schemata wie „Detraditionalisierung/ Spiritualisierung“, „Säkularisierung/ Spiritualisierung“ oder „Säkularisierung/ Sakralisierung“.

### 9.2.2 Die Untersuchung von Spiritualität jenseits religiöser Alternativkultur

Wie sich (auch) an den empirischen Ergebnissen zeigt, ist „Spiritualität“ außerdem ein umfassenderes diskursives und – damit verbunden – praktisches Phänomen als nur die Praxis kulturell-religiöser „alternativer“ Gruppen und Milieus, wie sie etwa Sutcliffe und Bowman in den Blick nehmen. So betrachten sie als zentrales Merkmal gegenwartsreligiöser „Spiritualität“, dass sie „alternativ“ sei bzw. die Akteure sich so positionierten (siehe 3.3.2). In der Tat ist „spirituell, aber nicht religiös“ ein wesentliches Motiv im Spiritualitätsdiskurs, auch in der Klassikszene, womit „Spiritualität“ als „Alternative“ zu institutionalisierter Religion positioniert werden soll. „Spiritualität“ ist jedoch ein allgemeingesellschaftlich „populäres“ Phänomen, wie etwa Knoblauch 2010 feststellte. So kann auch die Trägerschaft der Klassikszene, die den Spiritualitätsdiskurs intensiv aktualisiert, nicht auf Akteure des alternativreligiösen und -kulturellen Milieus reduziert werden. Außerdem ist gegenwartsreligiöse „Spiritualität“ auch im Rahmen von „traditioneller“, kirchlicher Religion beliebt.<sup>1205</sup> Sie ist sogar derartig zum gesellschaftlichen Mainstream geworden, dass sich auf empirischer Ebene kaum zwischen „alternativer“ und „institutioneller“ Religion unterscheiden lässt, wie bereits Lüddeckens und Walthert sowie Knoblauch postulierten.<sup>1206</sup> Sutcliffe und Bowman beobachten zwar selbst, dass „New Age“ längst Mainstream ist bzw. der Mainstream sich an „New Age“-Elementen bedient. Gerade das ist aber offenbar Anlass für sie, „Spiritualität“ als „alternativ“ profilieren zu wollen anstatt vom Mainstream-Charakter ausgehend zu einem Konzept wie „populäre Spiritualität“ zu gelangen.

Wie in Kapitel 2.1.2.1 erwähnt, forderte auch Goode, Spiritualität jenseits von religiöser „Alternativkultur“ zu untersuchen, etwa im künstlerischen Bereich. Goode geht es jedoch offensichtlich weniger um einen kulturwissenschaftlich-diskursiven Ansatz, bei dem die ganze Bandbreite von Aktualisierungen des Spiritualitätsdiskurses in den Blick rückt, sondern um ein religiöses Kunstverständnis, das sie aus der Romantik herleitet. Anders steht es um den Ansatz von Lüddeckens und Walthert, die sich generell dagegen aussprechen, zwischen „alternativ“ und „Norm“ zu unterscheiden, weil „alternativ“ „Normabweichung“ impliziere,<sup>1207</sup> oder um Knob-

<sup>1205</sup> Vgl. Gebhardt/ Engelbrecht/ Bochinger 2005; Bochinger/ Engelbrecht/ Gebhardt 2009.

<sup>1206</sup> Vgl. Lüddeckens/ Walthert 2010, 10; Knoblauch 2010, 150.

<sup>1207</sup> Vgl. Lüddeckens/ Walthert 2010, 10.

lauchs Konzept einer „populären Spiritualität“, deren Charakteristikum gerade die massenmediale Verbreitung und Rezeption darstellt. Die empirischen Ergebnisse vorliegender Studie bestätigen jene theoretischen Ansätze. Die daraus zu ziehende Konsequenz lautet daher, dass „Spiritualität“ nicht auf bestimmte kulturell-religiöse Trägergruppen und deren Praktiken festgelegt werden kann bzw. von diesen ausgehend „Spiritualität“ konzeptualisiert werden kann. Vielmehr sind die diskursiven Mechanismen und diskursiv gedeuteten Praktiken von „Spiritualität“ in ihrer ganzen Bandbreite zu untersuchen, woran alle möglichen Akteure aus den unterschiedlichsten religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Szenen mit unterschiedlichen Motivationen partizipieren. Im Musikdiskurs der gegenwärtigen Klassikszene wird „Spiritualität“ beispielsweise aktualisiert, um Künstler zu inszenieren, um Alben und Konzertkarten zu verkaufen oder Besucher von Musikfestivals anzuziehen, womit unter anderem ökonomische Interessen und Praktiken zusammenhängen.

Verbunden mit der Forderung einer Spiritualitätsforschung über diejenige von „alternativer Spiritualität“ hinaus muss das Verständnis von „spiritueller Praxis“ erweitert werden. Viele Studien zu Spiritualität untersuchen als entsprechende „Praktiken“ im engeren Sinne Körpertechniken, Tarotkarten legen oder *Spiral Dance*, um nur einige zu nennen. Diese zu untersuchen, war und ist auch notwendig, um die (philologische) Fokussierung etwa der Religionswissenschaft auf sprachliche Texte als Übermittlungsmedien von „Ideen“ zu überwinden. Sinnliches Erleben und entsprechende Praktiken sind noch viel zu wenig erforscht, jedenfalls in der Religionswissenschaft. *Embodiment*-Ansätze, der *performative turn*, der Einbezug von „Materialität“ oder das Entstehen einer Religionsästhetik haben hier wesentliche Beiträge zu einer Erweiterung der religionswissenschaftlichen Perspektive und des religionswissenschaftlichen Gegenstandsbereichs geleistet. „Spirituelle Praktiken“ müssen jedoch auch in einem weiteren Sinne untersucht werden: Bei spiritueller Musikdeutung in der Klassikszene handelt es sich um eine diskursive Praxis, die mit Inszenierung, mit medialen Handlungen oder Marketing in Zusammenhang steht, um nur einige Aspekte zu nennen. Es geht also nicht um „religiöse oder spirituelle Praxis“ in dem Sinne, wie sie in vielen Studien zu („alternativer“) gegenwartsreligiöser Spiritualität untersucht wird. Die Erforschung Letzter muss also, eine weitere Konsequenz, über die Untersuchung bestimmter, sich als „alternativ-spirituell“ verstehender Gruppierungen und ihrer jeweiligen Praktiken hinausgehen, sodass der Spiritualitätsdiskurs als Praxis und die Vielfalt seiner Trägergruppen in allen möglichen religiösen, kulturellen und gesellschaftlichen Feldern (wie der Klassikszene) als Gegenstände in den Blick rücken.

### 9.2.3 Differenzierung der Zusammenhänge von Spiritualität, Ökonomie und Musik

Ausgehend von den empirischen Ergebnissen kann die These als bestätigt gelten, dass die Aktualisierung von Spiritualitätstopos und romantischer Musikästhetik im Rahmen der öffentlich-medialen Inszenierung von Künstlern und der Vermarktung ihrer Produkte als Erfolg versprechend seitens der daran interessierten und beteiligten Akteure eingeschätzt wird. Dies scheint umso mehr in wahrgenommenen Krisenzeiten der Fall zu sein, wengleich der ökonomische Faktor in dieser Studie zwar einberechnet, nicht jedoch systematisch erforscht wurde. Angeregt von der Medienkulturwissenschaft wurde hier reflektiert, dass die medial zu beobachtende religiöse Musikdeutung und Künstlerinszenierung in der Klassikszene im Zusammenhang eines größeren gesellschaftlichen Kommunikations- und Ästhetisierungsprozesses stehen. An diesem Prozess haben auch Rezipienten ihren produktiven Anteil. Im Rahmen von Künstlerinszenierung sollen Künstlerfiguren Images verkörpern, die sich vermarkten lassen. Dabei geht es insbesondere darum, den Eindruck von „Authentizität“ zu erzeugen. In Bezug auf diesen Punkt ergibt sich eine Schnittstelle von Starforschung und Religionsökonomie bzw. eine für diese Studie fruchtbare Kombination beider: So konnte ein musikalisch-religiöses *storytelling*, wie von Twitchell (2004) oder so ähnlich auch von M. Einstein (2008) als religionsökonomisches narratives Instrument identifiziert, als Strategie der (Re-)Produktion von Künstler-Images identifiziert werden, z.B. Abbados *story* seiner „Verzauberung“ durch Debussys Musik als Kind, woraus der Entschluss gereift sei, Dirigent zu werden, oder Stadtfelds romantische Deutung von Bachs Musik und seiner Person sowie der Identifikation mit Letzterer, was angesichts der tiefgreifenden Umbrüche und Debatten in der Musik und Musikästhetik im 20. Jahrhundert keinesfalls selbstverständlich ist (siehe 4.5). Mit diesem kombinierten medienkulturwissenschaftlich-religionsökonomischen Ansatz können auch zahlreiche weitere empirische Fälle religiöser Musikdeutung analysiert und interpretiert werden. Vor dem Hintergrund all dessen ist Carrette und King (2005) – und vielen anderen Forschern, die sich mit Religionsökonomie befassen – darin zuzustimmen, dass der Zusammenhang von „Spiritualität“ und den damit verbundenen ökonomischen Interessen untersucht werden muss. Auch die Ergebnisse vorliegender Studie legen nahe, dass einige Akteure im Musikbetrieb „Spiritualität“ gezielt aktualisieren, um letztlich Menschen zum Kauf bestimmter Produkte wie CDs oder Konzertkarten zu bewegen.

Allerdings gibt es zwei wesentliche Einwände gegen Carrettes und Kings Analyse bzw. Theorie: Erstens verfolgen sie einen dezidiert politischen Ansatz, im Rahmen dessen sie sich explizit kritisch gegenüber „Neo-Liberalismus“ und Kapitalismus äußern und im Zuge dessen sie ein allzu schematisches Bild von Anbietern und Nutzern („spiritueller“) Angebote zeich-

nen.<sup>1208</sup> Eine solche normative Haltung ist unangemessen dafür, die Zusammenhänge von „Spiritualität“ und Wirtschaft kulturwissenschaftlich aufzuarbeiten. Zweitens ist es – konkret auf den Gegenstand dieser Studie bezogen – methodologisch zu kurz gegriffen, sämtliche öffentlichen „spirituellen“ Äußerungen von Musikern als durch und durch kalkuliert und auf ökonomische Interessen ausgerichtet zu deuten. An dieser Stelle dient die medienkulturwissenschaftliche Star-Forschung als wichtiges Korrektiv für religionsökonomische Entwürfe *à la* Carrette und King. Denn, wie etwa Borgstedt oder Ruchatz zeigen, im öffentlichen Künstler-Image sind auch Elemente der dieses Image verkörpernden Privatperson enthalten. In methodologischer Hinsicht ist es allerdings unmöglich, diese Elemente auseinanderzuidividieren, denn es wäre z.B. naiv anzunehmen, dass sich eine öffentliche Figur etwa im Kontext eines Zeitungs- oder Forschungsinterviews jemals gänzlich privat zeigt und so potentielle Inkohärenzen mit dem angestrebten öffentlichen Image riskiert. Borgstedt zieht diesbezüglich folgenden Schluss: „Die Dichotomie von ‚öffentlicher‘ und ‚privater‘ Identität lässt sich daher nicht auflösen, sondern ist im Gegenteil konstitutiver Bestandteil des Starphänomens.“<sup>1209</sup> Auch wenn sich also nur die öffentliche Dimension untersuchen lässt, muss die private Ebene als ein potentiell beteiligtes Element analytisch einberechnet werden. Das bedeutet, dass auch unkalkulierte Aspekte, die keiner (ökonomischen) Strategie folgen müssen, Bestandteile des öffentlich sichtbaren Künstler-Images sind. So muss die Aktualisierung von „Spiritualität“ durch Musiker und Medienakteure zwar als Faktor eines größeren Zusammenhangs gesehen werden, in dem alle möglichen Interessen eine Rolle spielen, unter anderem ökonomische. Allerdings kann mit Blick auf den ambivalenten Charakter von Künstler-Images nicht davon ausgegangen werden, dass „spirituelle“ Musikdeutung ausschließlich kapitalistischen Zwecken dient. Bei Carrette und King erscheint „Spiritualität“ jedoch von Grund auf als kapitalistisches, gar neo-liberales Instrument.<sup>1210</sup>

Das Verhältnis von Konsum und „Spiritualität“ wird im wissenschaftlichen und nicht-wissenschaftlichen Diskurs kontrovers diskutiert (siehe 3.3.9). Die Pole des Positionenspektrums können folgendermaßen auf den Punkt gebracht werden: 1) Spiritualität ist von Grund auf konsumeristisch und wie ehemals Religion nur Mittel zum kapitalistischen Zweck der Bereicherung. Rezipienten von Spiritualität sind daher „Opfer“ dieser kapitalistischen Strategien. Hier lassen sich Carrette und King (2005) und zum Teil auch Hanegraaff (2001) verorten. Dagegen steht 2): Die Rezipienten sind freie und selbstbestimmte Nutzer spiritueller Angebote;<sup>1211</sup>

---

<sup>1208</sup> Vgl. Carrette/ King 2005, 1-25.

<sup>1209</sup> Borgstedt 2007, 53.

<sup>1210</sup> Vgl. Carrette/ King 2005.

<sup>1211</sup> Vgl. Heelas 2008, 11.



außerdem gehe es bei Spiritualität (erst Recht, wenn als Erbe der Romantik konstruiert) nicht um Konsum.<sup>1212</sup> Eine Zwischenposition 3) ist etwa bei Heelas erkennbar, der Spiritualität durchaus in konsumeristischen Zusammenhängen gegeben sieht; Spiritualität erschöpfe sich jedoch nicht darin, sondern spiele auch in Bereichen eine Rolle, in denen es gar nicht um Konsum gehe, wie im Hospizwesen. Insgesamt neigt Heelas zu letzterer Position in seiner Bestimmung des Verhältnisses von Spiritualität und Konsum; er versteht Spiritualität schließlich als „ethisch-humanistische“ Ressource für die Menschen, was er nicht ohne soteriologische Untertöne darstellt (siehe 3.3.9).

Bei all den genannten Positionen der Debatte zum Zusammenhang von Spiritualität und Ökonomie zeichnen sich normative Konnotationen ab, insbesondere, wenn sie suggerieren, Spiritualität dürfe „eigentlich“ mit wirtschaftlichen Interessen nichts zu haben. Wo dies der Fall sei, gehe es etwa um die Täuschung der Rezipienten spiritueller Angebote. Diese Sicht ist problematisch bzw. geht an einem kulturwissenschaftlich-diskurstheoretischen Erkenntnisinteresse vorbei. In Hinblick auf den Gegenstand vorliegender Studie ist nämlich nicht nur (religiöse) Künstlerinszenierung ein komplexerer Vorgang, als sich mit der Perspektive auf Spiritualität als rein kapitalistischem Instrument erfassen ließe. Sondern auch der Blick in die Musik- und Religionsgeschichte zeigt, dass ökonomische Aspekte darin eine alltägliche Rolle spielen. So waren (und sind) die meisten Komponisten auf Mäzene angewiesen und verdingten sich Musiker bei Hofe oder in der Kirche. Die Vorstellung, Musik und Kunst seien von ökonomischen Faktoren „ursprünglich“ frei, weil sie das Resultat des spontan-kreativen Ergusses eines „Originalgenies“ darstelle,<sup>1213</sup> lässt sich als Aktualisierung romantischer Musikästhetik verstehen. Als wissenschaftliche Perspektive auf die Zusammenhänge von Musik und Ökonomie wird sie der sozialen Realität jedoch nicht gerecht. Dies gilt auch für die Sicht auf die Beziehungen, in welchen religiöse und ökonomische Faktoren zueinander stehen können.<sup>1214</sup> Die Ansicht, dass Spiritualität und erfolgreiches Wirtschaften grundsätzlich wesensfremd sind, zeigt sich auch im

---

<sup>1212</sup> Vgl. Laacks Präsentation dieser von religiösen Akteuren in Glastonbury vertretenen Positionen: Laack 2011, 190.

<sup>1213</sup> Vgl. z.B. Farian, Frank: „Daddy Cool“, *brand eins. Wirtschaftsmagazin* 5 (2007) (= „Schwerpunkt Ideenwirtschaft“), <http://www.brandeins.de/archiv/2007/ideenwirtschaft/daddy-cool/> (28.12.2014).

<sup>1214</sup> Dabei ist etwa an die „Sektendebatte“ in Deutschland zu denken, in der im diskursiven Ringen darum, was „Religion“ sei bzw. sein dürfe, etwa *Scientology* ihre Wirtschaftsinteressen vorgeworfen und diese als Beweis dafür angeführt wurden, es handle sich bei *Scientology* nicht um eine „richtige“ Religion (was diese jedoch für sich reklamiert). Denn Religion und derartige wirtschaftlichen Interessen sollten nichts miteinander zu tun haben. Kritiker versuchten sich mittels der Debatte wiederum als Vertreter oder Kenner „eigentlicher“ Religion zu präsentieren. Vgl. zur „Sektendebatte“ Seiwert, Hubert: „Einleitung: Das Sektenproblem. Öffentliche Meinung, Wissenschaftler und der Staat“, in: ders. (Hg.): *Massimo Introvigne: Schluß mit den Sekten! Die Kontroverse über ‚Sekten‘ und neue religiöse Bewegungen in Europa*, Marburg 1998, 9-38; Zinser, Hartmut: „Der Begriff der Sekte und die Religionsfreiheit“, in: Gebhard Löhr (Hg.): *Die Identität der Religionswissenschaft. Beiträge zum Verständnis einer unbekannt Disziplin* [Greifswalder theologische Forschungen 2], Frankfurt am Main 2000, 219-231; Stausberg 2012b, 34f.

medialen Musikdiskurs. So erklärt ein Journalist die spirituelle Themenwahl des *musikfest berlin 08* und den allgemeinen Spiritualitätsaufschwung in der Musik, v.a. in der Neuen Musik, folgendermaßen: „Läuft es wirtschaftlich nicht mehr ganz so, gibt es für die Spiritualität wieder mehr Raum.“<sup>1215</sup> Hier wird die Wirtschaftskrise mit einem wahrgenommenen Spiritualitätsaufschwung korreliert bzw. als Voraussetzung dessen betrachtet.

Die Konsequenz aus dieser Diskussion und den empirischen Ergebnissen lautet folgendermaßen: Einer differenzierten, diskursiv-kulturwissenschaftlich orientierten Untersuchung der jeweiligen Zusammenhänge von Spiritualität/ Religion, Ökonomie und Musik/ Kunst geht es weder darum, Spiritualität/ Religion und Musik/ Kunst zu idealisieren, noch darum, wirtschaftliche Interessen zu verteufeln bzw. sie als dem „Wesen“ Ersterer fremd zu konzipieren. Vielmehr sind die jeweiligen Zusammenhänge, wie sie Akteure zwischen diesen Größen herstellen, sowie ihre jeweiligen Bewertungen und die damit verbundenen Motive der Akteure zu analysieren. An dieser Stelle bietet die vorliegende Studie einen empirischen, theoretischen und methodologischen Anknüpfungspunkt für weitere Fragestellungen, die sich im Schnittfeld der Erforschung von Spiritualität, Ökonomie und Musik bewegen.

#### 9.2.4 „Aktualisierung“ als neuer Impuls für die Religions- und Musikgeschichtsschreibung

Die vierte aus der Studie zu ziehende Konsequenz betrifft einen methodologischen, insbesondere historiographischen Punkt. Wie an vielen Stellen deutlich wurde, werden im Musikdiskurs der Klassikszene immer wieder Aspekte des Spiritualitätsdiskurses und romantischer Musikästhetik miteinander kombiniert. Diese Beobachtung wirft die Frage auf, ob hier möglicherweise keine Kombinationsprozesse voneinander unabhängiger Topoi vorliegen, sondern ob eine historische „Kontinuität“ der Romantik bis in die Gegenwartskultur und -religiosität hinein besteht. Nicht wenige Musik- und Religionswissenschaftler oder Soziologen, die sich mit Romantik und/ oder der religiösen und/ oder musikalischen Gegenwartskultur befassen, sehen einen solchen historischen Kontinuitäts-Zusammenhang, wie in Kapitel 3.3.10 aufgeführt.

Es steht nicht in Frage, dass unterschiedliche Zusammenhänge zwischen Themen und Weltdeutungsmustern, wie sie um 1800 popularisiert wurden, und bestimmten gegenwärtigen Entwicklungen bestehen. Die Frage ist aber, wie solche Verbindungen rekonstruiert werden und welchen ontologischen Status man ihnen dabei zuspricht. Hinsichtlich dieser Frage wurde in vorliegender Studie den häufig (wenn auch nicht ausschließlich) ideengeschichtlichen Kontinuitäts-Entwürfen ein diskurstheoretisch inspirierter rezeptionsgeschichtlicher Ansatz mit der

<sup>1215</sup> O.A.: „Das Musikfest Berlin widmete sich der Spiritualität“, *Die Presse* 21.9.2008, <http://die-presse.com/home/kultur/klassik/416113/Das-Musikfest-Berlin-widmete-sich-der-Spiritualitaet> (3.1.2011).

zentralen Kategorie „Aktualisierung“ entgegengestellt. In dieser Perspektive erscheinen Bezüge zwischen Romantik und Gegenwart als diskursive *Bezugnahmen* und Zusammenhänge als die diskursiv (re-)produzierte *Herstellung* von Zusammenhängen und nicht als essentialistische Geschichtskontinuitäten jenseits des diskursiven Handelns von Akteuren. Der produktive und interessen geleitete Charakter von Aktualisierungsvorgängen wird so zum einen in besonderer Weise betont. Zum anderen wird vermieden, historische Kontinuitäten zu konstruieren, die in dieser Form nicht nachgewiesen werden können. Das bedeutet jedoch nicht, dass man nichts mehr über historische Verläufe sagen kann. Vielmehr ermöglicht die Konzeptualisierung etwa von religiöser Musikdeutung als Diskurs die theoretische Perspektive, dass bestimmte heutige Deutungsmuster einen Repetitionsvorlauf haben müssen, um heutzutage diskursiv verfügbar zu sein. Anders als bei der Kontinuitätsperspektive wird dabei nicht von einer potentiell lückenlosen und ungebrochenen Bewegung „gleicher“ Ideen durch die Geschichte ausgegangen, sondern werden Transformation, Diskontinuität und Abbruch als Faktoren des diskursiven Aktualisierungsgeschehens einberechnet und somit gar nicht erst der Versuch unternommen, lückenlose Aktualisierungsabfolgen zu (re-)konstruieren.

Einem Kontinuitätsdenken liegt potentiell zudem die Annahme zugrunde, dass sich Ausgangspunkt oder „Ursprung“ und Zielpunkt genau bestimmen lassen. Diskurse sind jedoch keine abgeschlossenen Einheiten. Dies gilt auch für den Spiritualitäts- und Romantikdiskurs. Es lassen sich ohnehin immer nur einzelne Aspekte dieser Diskurse erschließen. Insofern geht es nicht um die Frage, inwieweit sich in der (religiösen) Gegenwartskultur eine Kontinuität der Romantik abzeichnet und worin diese besteht. Sondern die Frage ist, welche einzelnen Musik- und Weltdeutungselemente und ggf. welche spezifischen Kombinationen dieser Elemente so attraktiv und diskursiv verfügbar für bestimmte Diskurspartizipanten waren und sind, dass diese Elemente über einen längeren Zeitraum hinweg in unterschiedlichen diskursiven Zusammenhängen immer wieder aktualisiert wurden. So können bestimmte Elemente wie die Zuwendung zum inneren Selbst, die Betonung von Gefühl, Erfahrung und Erleben in Bezug auf Religiosität und Ästhetik, eine gewisse Skepsis gegenüber rationaler Welterklärung und Wissenschaft, eine Distanz zu offizieller Religion oder eine grundsätzliche Suchhaltung sowohl als Charakteristika von Spiritualität als auch von romantischer Welt- und/ oder Musikdeutung analysiert werden, ohne dass sie eindeutig einem der beiden Diskurse zugeordnet werden könnten. Außerdem bestehen der Spiritualitätsdiskurs und die romantische Musikästhetik selbst aus Aktualisierungen früherer Diskurse.

Mit dem Aktualisierungsansatz soll zusätzlich der Anteil von Wissenschaft an den diskursiven Popularisierungs- und Aktualisierungsprozessen in den Blick genommen werden: Die Popularität romantischer Musikästhetik im gegenwärtigen Klassikdiskurs ist möglicherweise auch auf das starke musik- (und literatur-)wissenschaftliche Interesse an der (Früh-)Romantik samt den dabei teilweise vermittelten romantischen Haltungen von Wissenschaftlern (wie Eggebrecht) zurückzuführen. Wissenschaftliche romantische (Musik-)Deutung wird auch über Musikkritiker wie Kaiser diskursiv distribuiert, wie aus den empirischen Quellen hervorgeht.

Mit Blick auf die Disziplingeschichte der Religionswissenschaft zeigt sich eine ganz ähnliche Verbindung: nämlich am Beitrag der romantischen (und aufklärerischen) Religionsgeschichtsschreibungen und Religionsphilosophien zur Religionswissenschaft des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere bei Söderblom, R. Otto, Friedrich Heiler, van der Leeuw, Willam Brede Kristensen, Paul Tillich oder Joachim Wach. Diese seien vor allem von Schleiermacher und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling beeinflusst gewesen, worauf etwa McCalla hinwies, der deshalb von *neo-Romanticism* spricht: Den Arbeiten der genannten Religionswissenschaftler liegen McCalla zufolge die wesentlichen Charakteristika romantischer Religionstheorie zugrunde: religiöse Erfahrung als autonome, irreduzible und universale Intuition oder ein Gefühl des Unendlichen, menschlich-kulturelle Ausdrucksformen als Medium der göttlichen Offenbarung und die Weltreligionen als positive Formen der Manifestation des Wesens der Religion.<sup>1216</sup>

Aus diesen disziplingeschichtlichen, methodologischen und empirisch-historischen Reflexionen und Ergebnissen ergibt sich die Schlussfolgerung, dass der Aktualisierungsansatz umfassend geeignet ist, die jeweiligen mit kulturwissenschaftlich-diskurstheoretisch orientierter Forschung verknüpften Aspekte zu erfassen und insbesondere angemessen Historiographie zu betreiben.

---

<sup>1216</sup> Vgl. McCalla, Arthur: „Romanticism“, in: Braun, W./ McCutcheon 2000, 365-379, insbesondere 376ff. („The Romantic contribution to the Study of Religion“).

## 10 Abschluss

### 10.1 Resümee

In dieser Studie wurde der Gegenstand religiöser Deutungsmuster im gegenwärtigen Musikdiskurs der Klassikszene erschlossen, wie er sich insbesondere aus den deutschsprachigen Medien ergibt. Die zugrunde liegende Fragestellung lautete, welche religiösen, musikalischen und musikalisch-religiösen Aspekte dabei besonders populär sind, in welchen größeren (wissenschafts-)historischen Kontexten sie sich einordnen lassen und welche Schlüsse sich daraus mit Blick auf das Verständnis der Klassikszene und die Erforschung von Religion und Musik ziehen lassen. Die leitenden Thesen waren, dass insbesondere Aktualisierungen von Spiritualitätstopos und romantischer Musikästhetik hier eine Rolle spielen und entsprechend Gegenwartsreligiosität und Europäische Religionsgeschichte die weiteren Kontexte der Studie abgeben; dass diese Art der religiösen Musikdeutung im medialen Diskurs, zumal im Rahmen von Künstlerinszenierung und angesichts von intensiven Bestrebungen des Klassikbetriebs, zukünftig gesellschaftlich und ökonomisch relevant zu sein, vermutlich als erfolversprechend erachtet wird; und dass sich für die Forschung sowohl neue Gegenstände als auch neue theoretisch-methodologische Impulse aus der Studie ergeben.

Kulturwissenschaftlich-diskurstheoretisch ausgerichtete Untersuchungen des Zusammenhangs von Religion und Musik sind bisher überschaubar, wie der Blick in die entsprechenden Forschungsstände der hier relevanten Disziplinen, Religions- und Musikwissenschaft, Theologie und Psychologie, zeigt. Im Entstehen begriffen ist jedoch eine transdisziplinär orientierte Religionsmusikologie, zu der auch diese Studie einen Beitrag leistet. Zusätzlich wurde eine Systematik denkbarer Zusammenhänge von Musik und Religion zu analytischen Zwecken erstellt. Die sechs identifizierten Interferenzebenen lauten: „Musik in Religion“, „Religion in Musik“, „Musik als Religion“, „Religion und Musik“, „Musik und Religion als identisch miteinander“ und „Musik und Religion als auseinander hervorgegangen“. Das Thema der Studie bewegt sich insbesondere auf der Interferenzebene „Musik als Religion“ bzw. „religiöse Musikdeutung“, aber auch die anderen Interferenzen klangen im empirischen Material an.

Die Studie versteht sich grundsätzlich als religionswissenschaftlich in Hinblick auf den Gegenstand und die Theoriebildung. Diese religionswissenschaftliche Verankerung kommt insbesondere darin zum Ausdruck, dass religiöse Musikdeutung als Segment sowohl von Gegenwartsreligiosität als auch von Europäischer Religionsgeschichte erschlossen, analysiert und interpretiert wurde. Gleichzeitig war die Untersuchung transdisziplinär ausgerichtet und schloss

neben der Forschung zu Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichtsschreibung auch an diejenige zu romantischer Musikästhetik sowie zu Medienkommunikation und Künstlerinszenierung an. Dabei eröffnete sich ein ganzes Spektrum von Debatten, in denen die Studie positioniert wurde, sowie von Anknüpfungspunkten für die Analyse und Interpretation des Materials. Besonders aufschlussreich war die Erkenntnis, dass die im Musikdiskurs anzutreffenden religiösen und religiös-musikalischen Deutungen auch Teil wissenschaftlicher Konzeptionen sind – und dass der außerwissenschaftliche Musik- und Religionsdiskurs mit dem wissenschaftlichen in einer Wechselwirkung steht. Auf diese Weise wurden nicht nur Elemente romantischer Musikästhetik auch innerhalb der Musikforschung tradiert, sondern hatten auch Religionswissenschaftler Anteil an der Popularisierung etwa von Spiritualität oder romantischer Religionstheorie. Diese Popularisierung erfolgt in unserer Zeit, so Knoblauch und andere, insbesondere über die Massenmedien. Dies ist jedoch – so die Schlussfolgerung aus der Beschäftigung mit Theorien der Medienkulturwissenschaft – kein *one way*-Prozess, sondern ein Kommunikationsvorgang, an dem auch Rezipienten ihren Anteil haben. Religiöse Musikdeutung trifft also auf Resonanz bei Rezipienten von Künstlerinszenierung und wird von diesen medial-kommunikativ beantwortet. Künstlerinszenierung verläuft wiederum wesentlich über die Konstruktion eines Star-Images mit seiner unauflösbaren Spannung von privaten und öffentlichen Aspekten. Bei Künstlerinszenierung mittels eines Images spielen u.a. Elemente des *branding* eine Rolle, z.B. das *storytelling*, wie es etwa bei Abbados religiös konnotierter, medialer Selbstinszenierung zu beobachten ist. An dieser Stelle wurden medienkulturwissenschaftliche Starforschung und das religionsökonomische Konzept des *faith branding* zur Analyse des Gegenstands dieser Studie miteinander kombiniert.

Für den methodologisch-historiographischen Ansatz wurde Rezeptionsgeschichtsschreibung weiterentwickelt, und zwar in Orientierung an Diskurstheorien. Das Schlüsselkonzept ist dabei „Aktualisierung“, womit diskursive Rezeptions-, Transformations- und Produktionsvorgänge beschrieben werden können, wobei ein besonderer Fokus auf den Akteur gelegt wird. So wird Geschichte, konkret die Tradierung bestimmter Konzepte über einen längeren Zeitraum hinweg, als Ergebnis der diskursiven Repetitionspraxis von Akteuren verstanden und nicht als Kontinuum, in dem sich Ideen kontinuierlich und im Kern unverändert „von selbst“ weiterverbreiten – um es überspitzt zu formulieren –, wie es teilweise in anderen Darstellungen zum Zusammenhang von Romantik und Gegenwartskultur anzutreffen ist. „Aktualisierung“ kann genauso auf die Gegenwartsgeschichte angewendet werden: Sowohl die jetzige Zeit als auch längere historische Abschnitte können mit diesem Ansatz erfasst und analysiert werden, ohne Essentialismen und Normativität zu erzeugen oder Kontinuitäten zu konstruieren.

Materialgrundlage für die Studie bildeten insbesondere Medienquellen bzw. „-texte“ im medienkulturwissenschaftlichen Sinne, aber auch eigens geführte Interviews mit Musikern, Textsammlungen zu Musik und Religion und historische Quellen romantischer Musikästhetik. Die Interviews wurden dabei genauso wie die anderen öffentlich zugänglichen Materialien als auf Öffentlichkeit abzielende Quellen eingeordnet und den gleichen methodologischen und methodischen Analyse- und Auswertungsverfahren wie die Medientexte unterzogen, konkret der qualitativen Inhalts- und Medienästhetik-Analyse. Insbesondere die Hinweise zur Analyse von Positionierungen und *framing*-Phänomenen stellten sich für die Studie als fruchtbar heraus.

Neben dieser einleitenden Vorstellung der forschungsgeschichtlichen, theoretischen, methodologischen und methodischen Verortungen und Anknüpfungspunkte der Studie wurden im Rahmen des (wissenschafts-)historischen Teils der Spiritualitätsdiskurs und romantische Musikästhetik samt der sich darauf beziehenden Forschungsdiskurse näher betrachtet. Dabei wurden die zentralen Charakteristika, welche „Spiritualität“ diskursiv zugeschrieben werden bzw. die sich den romantischen Quellen entnehmen lassen, identifiziert, während gleichzeitig die wechselseitige wissenschaftliche und nicht-wissenschaftliche diskursive (Re-)Produktion dieser zugeschriebenen Merkmale herausgearbeitet wurde. Wissenschaftler treten also u.U. genauso als religiöse Sinnproduzenten auf wie nicht-wissenschaftliche Akteure. Auch mit Blick auf die romantische Musikästhetik wurden ihre entsprechenden Protagonisten in der Perspektive von Europäischer Religionsgeschichte als Sinnstifter verstanden, die religiös-musikalische Programmatiken verfolgten und diese popularisieren wollten, wenn auch in begrenzterem Rahmen als dies heutzutage möglich und meistens der Fall ist. Das programmatische Moment dieser öffentlichkeitsbezogenen Berichte über religiöse Musikrezeption und -deutung wurde auf die Formel „Verzauberung *durch* und *von* Musik“ gebracht. Dieses musikalisch-religiöse Sinnprogramm wurde seit um 1800 sowohl affirmativ als auch ablehnend aufgegriffen, wie die Skizze der musikästhetischen Diskussion und kompositorischen Entwicklungen nach 1945 zeigte. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass eine gegenwärtige romantisierende Musikdeutung als eine bestimmte ästhetisch-religiöse Diskursposition betrachtet werden muss und nicht etwa als eine „selbstverständliche“ Folge historischer „Kontinuität“.

Im Empirieteil wurde zunächst in die derzeitige Klassikszene eingeführt, wie sie sich insbesondere in Deutschland darstellt. Dabei war ein zentrales Ergebnis, dass es eine Debatte darüber gibt, ob und warum der Klassikbetrieb sich in einer „Krise“ befinde. Neben der (Rand-)Position, es gebe gar keine Krise, kristallisierte sich vor allem heraus, dass unterschiedliche Akteure diverse Missstände mit Blick auf die gegenwärtige und zukünftige Anziehung des Publi-

kums kritisieren: Insbesondere die Konzertkultur wird als veraltet und elitär erachtet. Alle Akteure sind sich jedoch darin einig, „die Musik“ selbst sei nicht das Problem, sondern lediglich die Art ihrer Präsentation. Entsprechend wurden von unterschiedlicher Seite allerhand Strategien vorgeschlagen und angewendet, um die wahrgenommene „Krise“ zu beheben, darunter etwa neue Konzertpräsentationsformate, die auch Jüngere und/ oder Migranten ansprechen sollen, oder die Entwicklung eines neuen Künstlertypus, der nahbarer und „persönlicher“ gegenüber seinem Publikum sein soll. Dies als Kontext für das Thema dieser Studie darzustellen, war wichtig, um zu verdeutlichen, dass öffentlich-mediale religiöse Musikdeutung im Rahmen von Künstlerinszenierung von diesen Debatten und Entwicklungen nicht losgelöst betrachtet werden kann, sondern dieser Status Quo der Klassikszene einen (von mehreren) Schlüsseln zum Verständnis und zur Einordnung des religiösen Musikdiskurses bietet.

Mit Blick auf das empirische Material bestätigten sich die aufgestellten Thesen im Großen und Ganzen, mussten jedoch zum Teil ergänzt werden: So sind nicht nur der Spiritualitätsdiskurs und der Romantikkurs präsent, wenn Musiker sich öffentlich über Musik äußern und Medienakteure die Künstlerfiguren (und sich selbst) inszenieren. Auch weitere Aspekte von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte wie Pluralismus- und Integrationsprogrammatiken spielen hier eine Rolle. Außerdem zeichnet sich in Bezug auf alle einzelnen Deutungsmuster stets ein Spektrum von Spielarten von Diskursaktualisierung und -transformation ab. Bestimmte Deutungsmuster und Chiffren wiederholen sich jedoch immer wieder, so dass eine grundsätzliche analytische Zuordnung zu Diskursen wie „Spiritualität“ oder romantischer Musikästhetik durchaus möglich war. Allerdings stellte sich gleichzeitig heraus, dass Spiritualitäts- und Romantikkurs häufig mit ähnlichen Motiven operieren, weshalb klare Zuordnungen zu jeweils einem der beiden oft nicht vorgenommen werden konnten. Vielmehr können viele Elemente sowohl als Aktualisierung des Spiritualitäts- als auch des romantischen Diskurses interpretiert werden. Romantik und Gegenwartsreligiosität werden von verschiedenen Forschern auch in einem inneren Zusammenhang gesehen, der sich auf der Ebene historischer Kontinuitäten von Ideen bewege. Mit dem methodologischen Aktualisierungsansatz wurde hier ein anderer Pfad beschritten, um die in der Tat existierenden und vielgestaltigen (diskursiven) Zusammenhänge von Romantik und Gegenwartsreligiosität zu fassen und zu erklären.

Über die religiösen Muster hinaus zeichneten sich diverse Musikkonzepte in den Quellen ab. Hier waren häufig romantische Reperkussionen zu beobachten, wenn auch nicht ausschließlich. Außerdem zeichneten sich diverse signifikante Transformationen romantischer Musikdeutungselemente im Vergleich zum gegenwärtigen Musikdiskurs ab: Dies ist etwa in Bezug auf Konzeptionen der Stellung von Musik im Kanon der Künste der Fall, in denen klassische Musik



nicht (mehr) nur an oberste Stelle gestellt wird, sondern beispielsweise im Rahmen von Musikfestival-Programmen auf der gleichen Ebene wie Tanz angesiedelt erscheint. Auch hat nicht (nur) Instrumentalmusik, sondern gerade Vokalmusik einen starken Stand etwa in der *new spiritual music* sowie in manch gegenwartsreligiösen Musikverständnissen, etwa in Behrendts Ideal des Chorsingens.

„Religion“ bzw. „Spiritualität“ ist nicht nur ein Thema der Musikdeutung einzelner Musiker und Medienakteure, sondern es schlägt sich auch auf der materiellen Ebene religionsbezogener Musikveranstaltungen der letzten 15-20 Jahre nieder. Das Spektrum von religiösen Motiven in diesem Rahmen ist breit – hier wurden insbesondere Aspekte präsentiert, die über „Spiritualität“ und romantische Musikästhetik hinausgehen, wenngleich sie häufig mit jenen verbunden sind bzw. wenngleich auch im Rahmen von Musikfestivals „Spiritualität“ und romantische Musikdeutung eine zentrale Rolle spielen. Vertieft wurden die jeweiligen musikalisch-religiösen Spektren mittels zweier Musikerporträts. Dabei wurde an der öffentlichen Künstlerfigur Stadtfeld insbesondere die Kombination von spirituellen und romantischen Deutungsmustern in Bezug auf die Person Bach und seine „unendlich spirituelle“ Musik gezeigt. An dem ebenso in der Öffentlichkeit stehenden Festivalleiter Moosmann wurde vor allem die Kombination von „Katholizismus, Kosmos und Klang“ verdeutlicht. Mit Blick auf Stadtfeld wurde außerdem ein Einblick in eine Lehrer-Schüler-Beziehung gegeben, die offensichtlich keinen geringen Anteil an der religiösen Musikdeutung Stadtfelds hat. Sofern dies kein Einzelfall ist, können Musikhochschulen also als Reproduktionsstätten des gegenwärtigen religiösen Musikdiskurses betrachtet werden.

Aus diesen empirischen Ergebnissen ergaben sich bezüglich der methodologischen, theoretischen und historiographischen Fragen, Ansätze und Debatten (Kapitel 1 bis 4) zum einen diverse neue Gegenstände für die Religionsmusikologie (musikalisch-religiöse Künstlerinszenierung als Aspekt einer umfassenden Systematik musikalisch-religiöser Interferenzen), die religionswissenschaftliche Erforschung von Gegenwartsreligiosität und Europäischer Religionsgeschichte (spirituelle und romantische Musikdeutung und ihre Popularisierung) und die Musikforschung (religiöse Musikdeutung und Künstlerinszenierung). Zum anderen wurden vier theoretisch-methodologische Konsequenzen abgeleitet: 1) „Spiritualität“ und „Romantik“ müssen jenseits von einer Detraditionalisierungs-Historiographie, dem Säkularisierungs-/ Sakralisierungs-Paradigma und 2) der perspektivischen Verengung auf „Alternativkultur“ erforscht werden; 3) der Zusammenhang von „Religion“ bzw. „Spiritualität“, Ökonomie und Musik muss in Rückgriff auf die medienkulturwissenschaftliche Star-Forschung in Kombination mit neue-

ren religionsökonomischen Konzepten zum *faith branding* (und damit verbundenen *storytelling*) differenzierter und wertneutral untersucht werden, als es bisher insbesondere in der anglophonen Spiritualitätsforschung der Fall ist; und 4) Kontinuitäts-Historiographien müssen durch historiographische Ansätzen ersetzt werden, welche die aktiven, produktiven Aktualisierungen von Akteuren als Momente verstehen und untersuchen, in denen Geschichte (re-)produziert wird. Mit der Entwicklung des Aktualisierungsansatzes wurde in dieser Studie ein Beitrag zu Geschichtsschreibung im Allgemeinen und Religions-, Musik- und Medienhistoriographie im Besonderen geleistet.

## 10.2 Ausblick

Welche neuen Forschungsdesiderate ergeben sich aus der vorliegenden Studie? Wie können die jeweiligen Forschungsfelder, die hier berührt wurden, über die Studie hinaus erweitert und bereichert werden?

Ausgehend von der Studie wäre zum einen die Untersuchung der Frage erhellend, wie sich der religiöse Musikdiskurs in der Klassikszene mit seiner Betonung von Spiritualität und romantischen Motiven zum religiösen und religiös-musikalischen Diskurs in anderen Musik-Szenen verhält. Werden in Pop, Rock, Jazz usw. ebenfalls Spiritualität und Romantik aktualisiert und kombiniert oder sind dort (zusätzlich) andere religiöse Diskurse populär?

Zum anderen wäre nach populären Motiven religiöser Musikdeutung in anderen Ausschnitten der globalen Klassikszene zu fragen, z.B. in den USA, die diesbezüglich intensiver erforscht werden müssten, als es hier ansatzweise der Fall war. Dies betrifft ferner Südkorea, Japan oder China, woher viele Interpreten kommen, die sich in der westlichen Klassikszene bewegen und die Musik möglicherweise ganz anders (religiös oder auch anti-religiös) deuten. Hier bietet sich auch ein systematischer Vergleich verschiedener solcher Ausschnitte an: Lässt sich der globale Charakter der Klassikszene auch hinsichtlich von (religiöser) Musikdeutung feststellen? Was lässt sich ausgehend von den Einsichten in den jeweiligen religiösen Musikdiskurs erfahren über die Reichweite „westlicher“ dominanter Deutungsmuster wie Aktualisierungen romantischer Musikästhetik, ferner über Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Musikszenen z.B. hinsichtlich wahrgenommener Krisen und Erneuerungsbestrebungen sowie über die Art und Weise, wie Künstler inszeniert werden?

Aufschlussreich wäre ferner eine Publikumsforschung hinsichtlich der Frage: Wie wird die öffentlich-medial vermittelte religiöse Musikdeutung vom Publikum rezipiert und ggf. reproduziert? Welche Auswirkungen des medialen Diskurses auf die Art der individuellen Musikrezeption, des Musikkonsums oder der religiösen Einstellungen lassen sich möglicherweise ausmachen?

Schließlich könnten religionsökonomische Studien weiterführend fragen: Lassen sich Korrelationen zwischen religiöser Musikdeutung und Künstlerinszenierung bzw. religiösen Themensetzungen bei Musikfestivals und einem ökonomischen (Miss-)Erfolg von Musikern oder Musikveranstaltungen ausmachen?

Es ist die Hoffnung der Verfasserin, dass diese Fragen den einen oder die andere Leserin dieser Studie dazu anregen, die neu erschlossenen Gegenstände zu erweitern und sich dabei die theoretischen und methodologischen Reflexionen der Studie zu Nutze zu machen, sie auf den Prüfstand zu stellen und weiterzuentwickeln. Das transdisziplinäre kulturwissenschaftliche Forschungsfeld der Zusammenhänge von Religion, Spiritualität, Musik, Romantik, Medien und Ökonomie liegt in weiten Teilen noch brach. Gut bearbeitet, kann es für alle beteiligten Fächer fruchtbare Ergebnisse hervorbringen.

## V Anhang

---

### Quellenverzeichnis

#### Wissenschaftliche Literatur (print und online)

- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Die Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947.
- Ahn, Gregor: Art. „Religion I. Religionsgeschichtlich“, in: Gerhard Müller et al. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 28, Berlin/ New York 1997, 513-522.
- Allwardt, Ingrid: „Musikvermittlung“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2012, 1-10, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/01\\_BildungAusbildung/allwardt.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/01_BildungAusbildung/allwardt.pdf) (31.12.2014).
- Antor, Heinz: Art. „Aktualisierung“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008a, 11f.
- Antor, Heinz: Art. „Rezeptionsästhetik“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008b, 619-621.
- Apostolos-Cappadona, Diane (Hg.): *Gerardus van der Leeuw: Sacred and Profane Beauty. The Holy in Art, Preface by Mircea Eliade, Translated by David E. Green* [AAR Religion in Translation], New York 2006.
- Arvidson, Ken: Rez. „Coleman, Earle J.: *Creativity and Spirituality: Bonds between Art and Religion*, Albany 1998“, *Mystical Quarterly* 26/2 (2000), 97-100.
- Auffarth, Christoph: „Religiosität/ Glaube“, in: ders./ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3, Stuttgart/ Weimar 2000, 188-196.
- Aupers, Stef/ Houtman, Dick: „Beyond the Spiritual Supermarket: The Social and Public Significance of New Age Spirituality“, *Journal of Contemporary Religion*, 21/2 (2006), 201-222.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [Rowohlts Enzyklopädie 55675], Reinbek bei Hamburg 2010 [2006].
- Bahr, Petra/ Krech, Volkhard: „Ambivalenzen. Zum Themenheft ‚Religion und Musik‘“, *Tà katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/bk1.htm> (3.5.2014).
- Bakker, Arnold: „Flow among music teachers and their students: The crossover of peak experiences“, *Journal of Vocational Behavior* 66/1 (2005), 26-44.
- Bär, Jochen: Art. „Romantik“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, Tübingen 2007, 333-350.
- Barker, Eileen: „The Church Without and the God Within: Religiosity and/or Spirituality?“, in: dies. (Hg.): *The Centrality of Religion in Social Life: Essays in Honour of James A. Beckford*, Aldershot et al. 2008, 187-202.
- Barsch, Achim: Art. „Rezeptionsforschung, empirische“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 621-623.

- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Fotis Jannidis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, 185-193.
- Beck, Guy: *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Waterloo 2006.
- Beck, Guy: *Sonic liturgy. Ritual and music in Hindu tradition* [Studies in comparative religion], Columbia 2012.
- Beck, Guy: *Sonic theology. Hinduism and sacred sound* [Studies in comparative religion], Columbia 2008 [1993].
- Beck, Ulrich (Hg.): *Kinder der Freiheit* [Edition Suhrkamp], Frankfurt am Main 1997.
- Beck, Ulrich/ Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1994.
- Becker, Max: *Narkotikum und Utopie. Musik-Konzepte in Empfindsamkeit und Romantik* [Musiksoziologie 1], Kassel et al. 1996.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, 431-469.
- Bent, Ian (Hg.): *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge 1996.
- Berg, Stefan: *Spielwerk. Orientierungshermeneutische Studien zum Verhältnis von Musik und Religion* [Religion in philosophy and theology 60], Tübingen 2011.
- Berger, Peter L.: „Ein Marktmodell zur Analyse ökumenischer Prozesse“, *Internationales Jahrbuch für Religionssoziologie* 1 (1965), 235-249.
- Berger, Peter L.: „Nach dem Niedergang der Säkularisierungstheorie“, in: Pollack, Detlef (Hg.): *Peter L. Berger: Nach dem Niedergang der Säkularisierungstheorie. Mit Kommentaren von Detlef Pollack et al.*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Centrum für Religion und Moderne 2013, 1-10, verfügbar unter: [http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion\\_und\\_moderne/preprints/peter\\_l.\\_berger\\_niedergang\\_der\\_s\\_\\_kularisierungstheorie.pdf](http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_moderne/preprints/peter_l._berger_niedergang_der_s__kularisierungstheorie.pdf) (10.5.2014).
- Bergmeier, Hinrich (Hg.): *Le sacre. Musik – Ritus – Religiosität* [Biennale Neue Musik Hannover], Hannover 2001.
- Bergunder, Michael: „Östliche‘ Religionen und Gewalt“, in: Friedrich Schweitzer (Hg.): *Religion, Politik und Gewalt. Kongressband des XII. Europäischen Kongresses für Theologie, 18.-22. September 2005 in Berlin* [Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie 29], Gütersloh 2006, 136-157.
- Bergunder, Michael: „Säkularisierung und religiöser Pluralismus in Deutschland aus Sicht der Religionssoziologie“, in: Daniel Cyranka/ Helmut Obst (Hg.): „...mitten in der Stadt“. *Halle zwischen Säkularisierung und religiöser Vielfalt*, Halle 2001, 213-252.
- Bergunder, Michael: „Was ist Esoterik? Religionswissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Esoterikforschung“, in: Monika Neugebauer-Wölk (Hg.): *Aufklärung und Esoterik. Rezeption – Integration – Konfrontation*, Tübingen 2008, 477-507.
- Bergunder, Michael: „Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 19/1-2 (2011), 3-55.
- Blackwell, Albert L.: *The Sacred in Music*, Louisville 1999.
- Blamberger, Günter/ Bohnenkamp, Björn: „Autor/ Star“, in: Claudia Liebrand et al. (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft* [Einführungen Kulturwissenschaft 1], Münster 2011 [2005], 245-256.
- Blaseio, Gereon/ Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens: „Vorbemerkung der Herausgeber“, in: dies. (Hg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln 2005, 9-11.

- Bochinger, Christoph/ Engelbrecht, Martin/ Gebhardt, Winfried: *Die unsichtbare Religion in der sichtbaren Religion – Formen spiritueller Orientierung in der religiösen Gegenwartskultur* [Religionswissenschaft heute 3], Stuttgart 2009.
- Bochinger, Christoph: „New Age“ und moderne Religion. *Religionswissenschaftliche Analysen*, Gütersloh <sup>2</sup>1995 [1994].
- Bochinger, Christoph: „Religiöse Gegenwartskultur im Medienzeitalter zwischen Kirche, spiritueller Szenerie und nichtchristlichen Religionen“, in: Martin Schreiner (Hg.): *Vielfalt und Profil. Zur evangelischen Identität heute*, Neukirchen-Vluyn 1999, 17-26.
- Bochinger, Christoph: Art. „Spiritualität“, in: Christoph Auffarth/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 3, Stuttgart/ Weimar 2000, 360.
- Böhme, Hartmut/ Matussek, Peter/ Müller, Lothar: *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will* [Rowohlt's Enzyklopädie 55608], Reinbek bei Hamburg 2000.
- Bönig, Wilfried (Hg.): *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven; ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leinfelden-Echterdingen 2007.
- Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams* [Studien zur Populärmusik], Bielefeld 2007.
- Bortz, Jürgen/ Döring, Nicola: *Forschungsmethoden und Evaluation für Human- und Sozialwissenschaftler*, Heidelberg <sup>3</sup>2005.
- Bourke, Rosamunde/ Francis, Leslie J.: „Personality and Religion Among Music Students“, *Pastoral Psychology* 48/6 (2000), 437-444.
- Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist‘ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“, in: Gereon Blaseio/ Hedwig Pompe/ Jens Ruchatz (Hg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln 2005, 21-42.
- Bretfeld, Sven: „Dynamiken der Religionsgeschichte. Lokale und translokale Verflechtungen“, in: Michael Stausberg (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012, 432-434.
- Brown, Leonard: *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and the Music*, Oxford et al. 2010.
- Bruce, Steve: *Secularization. In defence of an unfashionable theory*, Oxford et al. 2011.
- Bubmann, Peter: „Klangräume des Heiligen – Herausforderungen der Kirchenmusik in einer pluralen Gesellschaft“, in: Landeskonvent der Theologiestudierenden (Hg.): *Ich singe dir mit Herz und Mund. Frühjahrstagung der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck vom 12.-13. März 2013*, o.O. 2013, 15-31.
- Bubmann, Peter: Art. „Musik“, in: Christoph Auffarth/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 2, Stuttgart/ Weimar 1999, 499-503.
- Bubmann, Peter: *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus evangelischer Perspektive* [Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 21], Leipzig 2009.
- Buchholz, Helmut: *Perspektiven der neuen Mythologie. Mythos, Religion und Poesie im Schnittpunkt von Idealismus und Romantik um 1800* [Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 13], Frankfurt am Main et al. 1990.
- Buntfuß, Markus: „Transzendente Tonkunst. Herders religiöse Musikästhetik und musikalische Christentumstheorie“, in: ders. et al. (Hg.): *Kleine Transzendenzen, Festschrift für Hermann Timm zum 65. Geburtstag*, Münster 2003, 38-54.
- Cancik, Hubert/ Gladigow, Burkhard/ Kohl, Karlheinz (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart/ Berlin/ Köln 2001.

- Carrette, Jeremy/ King, Richard: *Selling spirituality. The silent takeover of religion*, Oxfordshire/ New York 2005.
- Clark, Lynn Schofield: „Religion, Twice Removed: Exploring the Role of Media in Religious Understandings among ‚Secular‘ Young People“, in: Nancy T. Ammermann (Hg.): *Everyday Religion. Observing modern religious lives*, Oxford et al. 2007, 69-82.
- Clarke, David: „Musical Autonomy Revisited“, in: Martin Clayton/ Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon <sup>2</sup>2012 [2003], 172-183.
- Cobussen, Marcel: *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, Aldershot et al. 2008.
- Colgrass, Ulla: *For the love of music, interviews with Ulla Colgrass*, Toronto/ New York 1988.
- Cross, Ian: „Music and Biocultural Evolution“, in: Martin Clayton/ Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon <sup>2</sup>2012 [2003], 17-27.
- Csikszentmihályi, Mihály: *Flow – der Weg zum Glück: Der Entdecker des Flow-Prinzips erklärt seine Lebensphilosophie* [Herder spektrum 6067], Freiburg im Breisgau <sup>2</sup>2010 [2006].
- Csikszentmihályi, Mihály: *flow. The Psychology of Happiness*, London et al. 1992.
- Custodis, Michael: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik* [Studien zur Populärmusik], Bielefeld 2009.
- Dahlhaus, Carl et al.: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Musik des 18. Jahrhunderts. Mit 103 Notenbeispielen, 102 Abbildungen und 2 Farbtafeln* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5], Laaber 1985, 1-70.
- Dahlhaus, Carl/ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Was ist Musik?* [Taschenbücher zur Musikwissenschaft 100], Wilhelmshaven et al. 1985.
- Dahlhaus, Carl/ Miller, Norbert (Hg.): *Europäische Romantik in der Musik*, 2 Bde., Stuttgart/ Weimar 1999/ 2007.
- Dahlhaus, Carl: „‚Wagnerianer‘ und ‚Brahminen‘“, in: Sabine Ehrmann-Herfort/ Ludwig Finscher/ Giselher Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002a, 881-902.
- Dahlhaus, Carl: „Absolute Musik“, in: Sabine Ehrmann-Herfort/ Ludwig Finscher/ Giselher Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002b, 679-704.
- Dahlhaus, Carl: „Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik“, *Archiv für Musikwissenschaft* 29/3 (1972), 167-181.
- Dahlhaus, Carl: Art. „Ästhetik“, in: ders./ Hans Heinrich Eggebrecht/ Kurt Oehl (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 1, Mainz 1995, 62f.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel et al./ München 1978.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6], Wiesbaden 1980.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte* [Musik-Taschen-Bücher 268], Köln 1997.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Dahlhaus, Carl: *Musik zur Sprache gebracht* [dtv-Bärenreiter 4421], München 1984.
- Dalferth, Ingo U. (Hg.): *Gestalteter Klang – gestalteter Sinn. Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit*, Leipzig 2011.
- Danuser, Hermann/ Krummacher, Friedhelm (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* [Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover], Laaber 1991.

- de la Motte-Haber, Helga: „Einleitung“, in: dies./ Barbara Barthelmes (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1975-2000)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4], Laaber 2000, 13-22.
- de la Motte-Haber, Helga: „Grenzüberschreitung als Sinngebung in der Musik des 20. Jahrhunderts“, in: dies. (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995a, 215-250.
- de la Motte-Haber, Helga: „Vorwort: Transzendenz – Imagination – Musik“, in: dies. (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995b, 7-9.
- Decroupet, Pascal: „Totale Organisation und universales Material: Parameter-Denken und die Auflösung traditioneller Kategorien“, in: ders./ Hanns-Werner Heister (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005, 90-96.
- Deppermann, Arnulf/ Lucius-Hoene, Gabriele: *Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews*, Wiesbaden 2004.
- Diehr, Achim: „Poetische Entgrenzung in der musikalischen Romantik: Vertonungen des Melusine- und Undinestoffes bei E.T.A. Hoffmann und Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: André Schnyder (Hg.): *550 Jahre deutsche Melusine - Coudrette und Thüring von Ringoltingen. Beiträge der wissenschaftlichen Tagung der Universitäten Bern und Lausanne vom August 2006* [TAUSCH 16], Bern et. al 2008, 63-82.
- Drehse, Volker et al. (Hg.): *Wörterbuch des Christentums*, Gütersloh/ Zürich 1988.
- Dyer, Richard: „Star-Images – Keine gewöhnlichen Bilder“, in: Christoph Laferl/ Anja Tippner (Hg.): *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert* [Kultur- und Medientheorie], Bielefeld 2011, 195-220.
- Ebertz, Michael: „„Spiritualität“ im Christentum und darüber hinaus. Soziologische Vermutungen zur Hochkonjunktur eines Begriffs“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2, 193-208.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Art. „Romantisch, Romantik“, in: ders./ Albrecht Riethmüller (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 28, Wiesbaden 1999, 1-10.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Geheimnis Bach*, Wilhelmshaven 2001.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München et al. 1991.
- Einstein, Mara: *Brands of Faith. Marketing Religion in a Commercial Age*, London et al. 2008.
- Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, *Daedalus* 129/1 (2000), 1-29.
- Eliade, Mircea: *Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte*, Frankfurt am Main/ Leipzig 1998 [1949].
- Ellingson, Ter: Art. „Music. Music and Religion“, in: Mircea Eliade (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 10, New York et al. 1987, 163-172.
- Emling, Sebastian: *Von "In God We Trust" zu "Yes We Can". Wandel und Neukonzeption des Untersuchungsfeldes Religion und Politik in den USA am Beispiel des Wahlkampfes Barack Obamas* [Interdisziplinäre Studien zu Politik und Religion 2], Münster et al. 2013.
- Engelhardt, Jeffers: „Music, Sound, and Religion“, in: Martin Clayton/ Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon 2012 [2003], 299-307.
- Ernst, Anja: „Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne – Einleitung“, in: dies./ Geyer, Paul (Hg.): *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne* [Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 3], Göttingen 2010, 15-34.



- Faber, Richard: *Abendland: Ein politischer Kampfbegriff* [Kulturwissenschaftliche Studien 10], Berlin/ Wien <sup>2</sup>2002 [1979].
- Feist, Thomas: „Beobachtungen zur Theorie und Empirie christlicher Populärmusik“, in: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): *Musik und (ihre) Mission – Im Schnittpunkt von Gemeindeentwicklung und empirischer Forschung. Tagung des Sozialwissenschaftlichen Instituts der Evangelischen Kirche in Deutschland vom 22. bis 24. Juni im Kloster Volkenroda* [epd-Dokumentation 47], Frankfurt am Main 2009, 14-20.
- Ferrer, Jorge N./ Sherman, Jacob H. (Hg.): *The Participatory Turn. Spirituality, Mysticism, Religious Studies*, Albany 2008.
- Fischer, Michael: Art. „Musik“, in: Peter Dinzelbacher (Hg.): *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum*, Bd. 5, Paderborn et al. 2007, 215-235.
- Flanagan, Kieran: „Introduction“, in: ders./ Peter C. Jupp (Hg.): *A Sociology of Spirituality* [Theology and religion in interdisciplinary perspective series], Aldershot et al. 2007, 1-22.
- Flick, Uwe: *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften* [Rowohlts Enzyklopädie], Hamburg 1995.
- Flory, Richard W./ Miller, Donald E.: „The embodied spirituality of the post-boomer generation“, in: Flanagan/ Jupp 2007, 201-218.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 2003 [1974].
- Freiherr von Löhneysen, Wolfgang (Hg.): *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819], Bd. 1/ Buch 3, Stuttgart/ Frankfurt am Main <sup>2</sup>1968.
- Fuller, Robert C.: *Spiritual, but not religious. Understanding unchurched America*, Oxford 2001.
- Gebhardt, Winfried/ Engelbrecht, Martin/ Bochsinger, Christoph: „Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005), 133-151.
- Gebhardt, Winfried: „Kein Pilger mehr noch kein Flaneur. Der ‚Wanderer‘ als Prototyp spätmoderner Religiosität“, in: ders./ Ronald Hitzler (Hg.): *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart* [Erlebniswelten 10], Wiesbaden 2006, 228-243.
- Gehrau, Volker: „Was machen die Menschen mit den Medien? Neuere Publikationen zu Theorien, Ansätzen und Daten der Mediennutzungsforschung“, *Publizistik* 53/2 (2008), 263-267.
- Gembris, Heiner: „Entwicklungsperspektiven zwischen Publikumsschwund und Publikumsentwicklung“, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* [Kultur- und Museumsmanagement], Bielefeld <sup>2</sup>2011 [2009], 61-82.
- Gertich, Frank/ Greve, Martin: „Neue Musik im postkolonialen Zeitalter“, in: Helga de la Motte-Haber/ Barbara Barthelmes (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1975-2000)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4], Laaber 2000, 51-64.
- Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800* [Berliner Kulturwissenschaft 1], Freiburg im Breisgau/ Berlin 2001.
- Gladigow, Burkhard: „‚Wir gläubigen Physiker‘. Zur Religionsgeschichte physikalischer Entwicklungen im 20. Jahrhundert“, in: Hartmut Zinser (Hg.): *Der Untergang von Religionen*, Berlin 1986, 321-336.
- Gladigow, Burkhard: „Europäische Religionsgeschichte“, in: Hans G. Kippenberg/ Brigitte Luchesi (Hg.): *Lokale Religionsgeschichte*, Marburg 1995, 21-42.
- Gläser, Jochen/ Laudel, Grit: *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen*, Wiesbaden <sup>2</sup>2006 [2004].
- Goehr, Lydia: *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, Oxford et al. 1992.

- Goode, Leslie: „Spiritualities of Life: The Neglected Role of the Artistic Paradigm“, *Journal of Contemporary Religion* 25/1 (2010), 107-123.
- Görner, Rüdiger: *Die Pluralektik der Romantik. Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform* [Literatur und Leben N.F. 78], Wien/ Köln/ Weimar 2010.
- Gottwald, Clytus: *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2003.
- Guzy, Lidia (Hg.): *Religion and music. Proceedings of the interdisciplinary workshop at the Institute for Scientific Studies of Religions, Freie Universität Berlin, May 2006* [Religionen in Kultur und Gesellschaft 1], Berlin 2008.
- Hamilton, Malcolm: „An Analysis of the Festival for Mind-Body-Spirit, London“, in: Steven Sutcliffe/ Marion Bowman (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 188-200.
- Hanegraaff, Wouter J.: „The unspeakable and the law: Esotericism in Anton Webern and the Second Viennese School“, in: Laurence Wuidar (Hg.): *Music and Esotericism* [Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism 9], Leiden 2010, 329-353.
- Hanegraaff, Wouter: „Prospects for the Globalization of New Age: Spiritual Imperialism Versus Cultural Diversity“, in: Mikael Rothstein (Hg.): *New Age Religion and Globalization* [Renner Studies on New Religions 5], Aarhus 2001, 15-30.
- Hartley, John: *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*, Oxon/ New York 42011 [2002].
- Harvey, Graham: „Boggarts and Books: Towards an Appreciation of Pagan Spirituality“, in: Steven Sutcliffe/ Marion Bowman (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 155-164.
- Hedges, Ellie/ Beckford, James A.: „Holism, Healing and the New Age“, in: Steven Sutcliffe/ Marion Bowman (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 169-187.
- Heelas, Paul/ Woodhead, Linda: *The spiritual revolution. Why religion is giving way to spirituality* [Religion and spirituality in the modern world], Malden et al. 2005.
- Heelas, Paul: „Cults for capitalism? Self religions, magic and the empowerment of business“, in: Peter Gee/ John Fulton (Hg.): *Religion and power, decline and growth: sociological analyses of religion in Britain, Poland and the Americas*, London 1991, 28-42.
- Heelas, Paul: *Spiritualities of Life, New Age Romanticism and Consumptive Capitalism* [Religion and spirituality in the modern world], Malden 2008.
- Heister, Hanns-Werner: „Abschied von der Avantgarde?“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005e, 358-367.
- Heister, Hanns-Werner: „Entdeckung der neuen ‚Dritten Welt‘ und universalistische Integration des ‚Exotischen‘“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005d, 263-274.
- Heister, Hanns-Werner: „Musikgeschichte als Geschichte“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005a, 9-28.
- Heister, Hanns-Werner: „Progressiver und regressiver Pluralismus“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005b, 135-146.
- Heister, Hanns-Werner: „Vereinfachungen. Ritualismus und Minimalismus“, in: ders./ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005c, 278-284.

- Helmstetter, Rudolf: „Der Geschmack der Gesellschaft. Die Massenmedien als Apriori des Populären“, in: Christian Huck/ Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*, Wiesbaden 2007, 44-72.
- Heyen, E.: Art. „Spiritualität (Christlich)“, in: Adel T. Khoury (Hg.): *Lexikon religiöser Grundbegriffe. Judentum, Christentum, Islam*, Graz/ Wien/ Köln 1987, 994-998.
- Hieber, Lutz/ Moebius, Stephan: „Einführung: Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien“, in: dies. (Hg.): *Ästhetisierung des Sozialen. Reklame, Kunst und Politik im Zeitalter visueller Medien*, Bielefeld 2011, 7-14.
- Hitzler, Ronald/ Bucher, Thomas/ Niederbacher, Arne: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute* [Erlebnisswelten 3], Opladen 2001.
- Hoch, Walter: „Das Namenstagsfest in Hoffmanns *Kater Murr*. Fanal einer Festarabeske zwischen barockem Schein und romantischer Entgrenzung“, in: E.-T.-A.-Hoffmann-Gesellschaft (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, Bd. 7, Berlin 1999, 63-83.
- Hock, Klaus: „Transkulturation und Religionsgeschichte“, in: Michael Stausberg (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012, 435-448.
- Hoeckner, Berthold: *Programming the absolute. Nineteenth-century German music and the hermeneutics of the moment*, Princeton/ New Jersey et al. 2002.
- Hoffmann, Heike: „Das Festival als zentraler Ort der Neuen Musik“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005, 42-48.
- Hofmann, Gabriele: „Unwillkürlich zum Buddhisten geworden. Anmerkungen zur Buddhismus-Reflexion bei Richard Wagner“, *Tà katoptrizómēna. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/gh1.htm> (3.5.2014).
- Höppner, Christian: „„Musik bewegt“ – der Deutsche Musikrat“, in: Arnold Jacobshagen/ Sabine Arndt (Hg.): *Musik und Kulturbetrieb – Medien, Märkte, Institutionen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10], Laaber 2006, 335-341.
- Horsfield, Peter: „Media“, in: David Morgan (Hg.): *Key Words in Religion, Media and Culture*, New York/ Oxon 2008, 111-121.
- Horx, Matthias: „Die Macht der Megatrends. Wie Globalisierung, Individualisierung und Alterung unsere Welt verändern werden“, Zukunftsinstitut Horx GmbH 2007, verfügbar unter: Entega GmbH & Co. KG: *Megatrends – megatrends\_horx.pdf*, Darmstadt 16.5.2013, 1-10, [https://www.entega.de/fileadmin/downloads/industriekunden/megatrends\\_horx.pdf](https://www.entega.de/fileadmin/downloads/industriekunden/megatrends_horx.pdf) (23.5.2014).
- Houtman, Dick/ Aupers, Stef: „The spiritual turn and the decline of tradition: the spread of post-Christian spirituality in 14 Western countries, 1981-2000“, *Journal for the Scientific Study of Religion* 46/3 (2007), 305-320.
- Hunt, Stephen: *Religion and Everyday Life* [The new sociology], London et al. 2005.
- Hutton, Ronald: *Witches, Druids and King Arthur*, London et al. 2006.
- Jauß, Hans Robert: „Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae“, in: Hermann Danuser/ Friedhelm Krummacher (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* [Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover], Laaber 1991, 13-36.
- Jauß, Hans Robert: *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967.

- Jeschke, Lydia: „Serialismus und Elektronische Musik. Paradigmenwechsel: Webern-Nachfolge – von der Reihe zum Serialismus“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005, 80-84.
- Journal for the Scientific Study of Religion* 45/4 (2006).
- Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte* [Edition C.G. Jung: Gesammelte Werke 9/1], Ostfildern <sup>5</sup>1995.
- Kabisch, Thomas: „Konservativ gegen Neudeutsch: oder: Was heißt ‚außermusikalisch‘?“, in: Sabine Ehrmann-Herfort/ Ludwig Finscher/ Giselher Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, Kassel 2002, 831-880.
- Kaden, Christian: *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*, Kassel 2004.
- Kaspar, Peter Paul: *Ein großer Gesang. Musik in Religion und Gottesdienst*, Graz/ Wien/ Köln 2002.
- Keil, Werner (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn 2007.
- Keller, Katrin: *Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft* [Cultural Studies 20], Bielefeld 2008.
- Keller, Reiner: „Diskurs/ Diskurstheorien“, in: Rainer Schützeichel (Hg.): *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung* [Erfahrung – Wissen – Imagination. Schriften zur Wissenssoziologie 15], Konstanz 2007, 199-213.
- Keller, Reiner: *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*, Wiesbaden <sup>2</sup>2008 [2005].
- Keppler, Angela: „Mediale Erfahrung, Kunsterfahrung, religiöse Erfahrung. Über den Ort von Kunst und Religion in der Mediengesellschaft“, in: Anne Honer/ Ronald Kurt/ Jo Reichertz (Hg.): *Diesseitsreligion. Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz 1999, 183-199.
- Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder/ Tieck und die Musikästhetik der Romantik* [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 71], Sankt Ingbert 2001.
- Kippenberg, Hans G./ Rüpke, Jörg/ von Stuckrad, Kocku (Hg.): *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Bd. 1, Göttingen 2009.
- Kippenberg, Hans G./ von Stuckrad, Kocku: *Einführung in die Religionswissenschaft. Gegenstände und Begriffe*, München 2003.
- Kippenberg, Hans G.: „Diskursive Religionswissenschaft: Gedanken zu einer Religionswissenschaft, die weder auf einer allgemein gültigen Definition von Religion noch auf einer Überlegenheit von Wissenschaft basiert“, in: ders./ Burkhard Gladigow (Hg.): *Neue Ansätze in der Religionswissenschaft*, München 1983, 9-28.
- Kippenberg, Hans G.: „Pluralismus der Religionen als europäischer Normalfall“, in: Wolfgang-Ritter-Stiftung/ Universität Bremen (Hg.): *Religiöser Pluralismus. Wie viele Religionen verträgt eine Gesellschaft?* [13. Bremer Universitätsgespräch], Oldenburg 2001, 37-43.
- Kippenberg, Hans G.: *Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne*, München 1997.
- Klein, Constantin/ Berth, Hendrik/ Balck, Friedrich (Hg.): *Gesundheit – Religion – Spiritualität. Konzepte, Befunde und Erklärungsansätze* [Gesundheitsforschung], Weinheim/ München 2011.

- Klein, Georg: „Musik und Religion. Überlegungen zu Kult und Melancholie in der menschlichen Zivilisation“, *Tà katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik* 10 (2001) (= Themenheft „Religion und Musik“), <http://www.theomag.de/10/gk1.htm> (30.12.2014).
- Klinkhammer, Gritt: „Zur Performativität religionswissenschaftlicher Forschung“, in: Michael Stausberg (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012, 141-154.
- Knoblauch, Hubert: „Die Sichtbarkeit der unsichtbaren Religion. Subjektivierung, Märkte und die religiöse Kommunikation“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 5 (1997), 179-202.
- Knoblauch, Hubert: „Die Soziologie religiöser Erfahrung“, in: Friedo Ricken (Hg.): *Religiöse Erfahrung. Ein interdisziplinärer Klärungsversuch*, Stuttgart 2004, 69-80.
- Knoblauch, Hubert: „Markt, Medien und die Popularisierung der Religion“, in: Anne Honer/ Ronald Kurt/ Jo Reichertz (Hg.): *Diesseitsreligion. Zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur*, Konstanz 1999b, 201-222.
- Knoblauch, Hubert: „Populäre Religion. Markt, Medien und die Popularisierung der Religion“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 8 (2000), 143-161.
- Knoblauch, Hubert: „Soziologie der Spiritualität“, *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005) (= „Soziologie der Spiritualität“), 123-131.
- Knoblauch, Hubert: „Vom New Age zur populären Spiritualität“, in: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.): *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen* [Sozialtheorien], Bielefeld 2010, 149-174.
- Knoblauch, Hubert: *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt am Main et al. 2009.
- Knoblauch, Hubert: *Religionssoziologie*, Berlin/ New York 1999a.
- Koch, Anne: *Economics of Religion. Partly Annotated Bibliography, Actualized version*, Ludwig-Maximilians-Universität, Universitätsbibliothek, München 2014, <http://epub.ub.uni-muenchen.de/12437/> (27.5.2014).
- Kohlhaas, Emmanuela: „Musik und Spiritualität. Musik als Raum der Gotteserfahrung“, in: Wilfried Böning (Hg.): *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven; ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leinfelden-Echterdingen 2007, 80-97.
- Koschorke, Albrecht: „‚Säkularisierung‘ und ‚Wiederkehr der Religion‘. Zu zwei Narrativen der europäischen Moderne“, in: Ulrich Willems et al. (Hg.): *Moderne und Religion. Kontroversen um Modernität und Säkularisierung*, Bielefeld 2013, 237-259.
- Krech, Volkhard: *Wo bleibt die Religion? Zur Ambivalenz des Religiösen in der modernen Gesellschaft*, Bielefeld 2011.
- Krieg, Gustav A.: Art. „Musik und Religion IV“, in: Gerhard Müller et al. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 23, Berlin/ New York 1994, 457-495.
- Krüger, Oliver: *Die mediale Religion. Probleme und Perspektiven der religionswissenschaftlichen und wissenssoziologischen Medienforschung* [Religion und Medien 1], Bielefeld 2013.
- Kübler, Hans-Dieter: „Medienproduktionsforschung“, in: Claudia Wegener/ Lothar Mikos (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch* [UTB 8314: Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik, Psychologie, Soziologie], Konstanz 2005, 181-192.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*, Wien/ Köln/ Weimar<sup>2</sup>2005.
- Kuhlmann, Andreas: *Romantische Musikästhetik. Ein Rekonstruktionsversuch*, Dissertation, Universität Bielefeld 1989.
- Laack, Isabel: „Körper – Musik – Religion: Methodologische Überlegungen“, in: Oliver Krüger/ Nadine Weibel (Hg.): *Die Körper der Religionen/ Les Corps des Religions* [CultuRel], Zürich 2015a, 257-287.

- Laack, Isabel: „Music“, in: Kocku von Stuckrad/ Robert Segal (Hg.): *Vocabulary for the Study of Religions*, Leiden/ Boston (im Druck), 8 Seiten.
- Laack, Isabel: „Religionsästhetik und Religionsmusikologie. Die Behandlung nonverbaler Quellen in der Religionswissenschaft“, in: Oliver Krüger (Hg.): *Nicht alle Wege führen nach Rom. Religionen, Rituale und Religionstheorie jenseits des Mainstreams*, Frankfurt am Main 2007, 114-133.
- Laack, Isabel: „Sound and Music in the Study of Religion: A Preliminary Cartography of a New Transdisciplinary Research Field“, *Method & Theory in the Study of Religion* 2015b, 1-27.
- Laack, Isabel: *Religion und Musik in Glastonbury. Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen religiöser Identitätsdiskurse* [Critical Studies in Religion/ Religionswissenschaft 1], Göttingen 2011.
- Laing, Dave: „Music and the Market. The Economics of Music in the Modern World“, in: Martin Clayton/ Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon 2012 [2003], 288-298.
- Lampe, Luise: „*Deutschland hat eine christliche Tradition.*“ *Zur programmatischen Präsentation „religiöser Vielfalt“ in Deutschland in den Orientierungskursbüchern für Zuwanderer*, Universität Heidelberg, Institut für Religionswissenschaft 2008, unveröffentl. Magisterarbeit.
- Langner, Albrecht (Hg.): *Katholizismus, nationaler Gedanke und Europa seit 1800*, Paderborn et al. 1985.
- Lanwerd, Susanne: Art. „Kunst/ Ästhetik“, in: Christoph Auffarth/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 2, Stuttgart/ Weimar 1999a, 292-299.
- Lanwerd, Susanne: Art. „Kunstreligion“, in: Christoph Auffarth/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 2, Stuttgart/ Weimar 1999b, 300-302.
- Lehrich, Christopher: „The Unanswered Question: Music and Theory of Religion“, *Method & Theory in the Study of Religion* 26/1 (2014), 22-43.
- Liebrand, Claudia/ Schneider, Irmela: „4.0 Medientexte. Einführung“, in: dies. et al. (Hg.): *Einführung in die Medienkulturwissenschaft* [Einführungen Kulturwissenschaft 1], Münster 2011 [2005], 237-244.
- Lindner, Heike: *Musik im Religionsunterricht, mit didaktischen Entfaltungen und Beispielen für die Schulpraxis* [Symbol, Mythos, Medien 9], Münster 2003.
- Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*, Hamburg 2004.
- Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009.
- Loos, Helmut: „Heilige Musik. Religiöse Aspekte in musikalischem Schrifttum des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Richard Benz“, in: Peter Andraschke/ Edelgard Spaude (Hg.): *Kunstgespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Freiburg im Breisgau 1998, 469-486.
- Lubbers, Klaus: „Zur Einführung“, in: ders. et al. (Hg.): *Subversive Romantik* [Schriften zur Literaturwissenschaft 24], Berlin 2004, 11-20.
- Luckmann, Thomas: *The invisible religion*, New York 1967.
- Lüddeckens, Dorothea/ Walthert, Rafael: „Fluide Religion: Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen* [Sozialtheorien], Bielefeld 2010, 9-18.
- Lynch, Gordon/ Mitchell, Jolyon/ Strhan, Anna (Hg.): *Religion, Media and Culture. A reader*, London et al. 2012.

- Lynch, Gordon: *The New Spirituality. An Introduction to Progressive Belief in the Twenty-First Century*, London/ New York 2007.
- MacDonald, Mary N.: Art. „Spirituality“, in: Lindsay Jones (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 13, Detroit/ Munich <sup>2</sup>2005 [1987], 8718-8721.
- Malik, Jamal (Hg.): *Religion und Medien. Vom Kultbild zum Internetritual* [Vorlesungen des Interdisziplinären Forums Religion der Universität Erfurt 4], Münster 2007.
- Manzano, Örjan et al.: „The Psychophysiology of Flow During Piano Playing“, *Emotion* 10/3 (2010), 301-311.
- Marini, Stephen: *Sacred song in America. Religion, music, and public culture* [Public expressions of religion in America], Urbana et al. 2011.
- Martin, Luther H./ Wiebe, Donald: „Establishing a Beachhead: NAASR, Twenty Years Later“, 2004, 1-5, verfügbar unter: NAASR (Hg.): *Microsoft Word – Establishing a Beachhead.doc – establishingabeachhead.pdf*, 11.3.2014, <http://naasrreligion.files.wordpress.com/2014/01/establishingabeachhead.pdf> (3.1.2015).
- Masuzawa, Tomoko: *The Invention of World Religions, or, How European Universalism was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago 2005.
- Mayring, Philipp: *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*, Weinheim/ Basel <sup>9</sup>2007.
- McCalla, Arthur: „Romanticism“, in: Willi Braun/ Russell T. McCutcheon (Hg.): *Guide to the Study of Religion*, London et al. 2000, 365-379.
- McGuire, Meredith B.: *Lived Religion. Faith and Practice in Everyday Life*, Oxford et al. 2008.
- Melvær, Knut/ Stausberg, Michael: „What is the Study of Religion? Self-Presentations of the Discipline on University Web Pages. Foreword“, in: Chris Cotter/ David Robertson (Hg.): *The Religious Studies Project*, 6.12.2013, <http://www.religiousstudiesproject.com/2013/12/06/what-is-the-study-of-religionself-presentations-of-the-discipline-on-university-web-pages/#foreword> (20.5.14).
- Michaels, Axel (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München <sup>3</sup>2010 [1997].
- Middleton, Richard: „Introduction“, in: ders./ Martin Clayton/ Trevor Herbert (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York/ Oxon <sup>2</sup>2012 [2003], 1-14.
- Mikos, Lothar: „Film-, Fernseh- und Fotoanalyse“, in: ders./ Claudia Wegener (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch* [UTB 8314: Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik, Psychologie, Soziologie], Konstanz 2005, 458-465.
- Mohr, Hubert: „Auf der Suche nach der Religionsmedienwissenschaft, oder: Wie die audiovisuellen Medien unser heutiges Bild von Religion verändern“, in: Richard Faber/ Susanne Lanwerd (Hg.): *Aspekte der Religionswissenschaft*, Würzburg 2009, 159-182.
- Möller, Hartmut: „Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen. Mittelalterliche Wirklichkeit – Wahrnehmungsweisen – Deutungsschemata“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 33-60.
- Morgan, David: „Introduction. Religion, media, culture: the shape of the field“, in: ders. (Hg.): *Key Words in Religion, Media and Culture*, New York/ Oxon 2008b, 1-19.
- Morgan, David: „Preface“, in: ders. (Hg.): *Key Words in Religion, Media and Culture*, New York/ Oxon 2008a, xi-xv.
- Müller, Ernst: „Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung“, in: Jörg Herrmann/ Andreas Mertin/ Eveline Valtink (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, 144-164.

- Müller, Ernst: „Religion als ‚Kunst ohne Kunstwerk‘. Friedrich Schleiermachers Reden ‚Über die Religion‘ und das Problem ästhetischer Subjektivität“, in: Wolfgang Braungart/ Gotthard Fuchs/ Manfred Koch (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. 1 (= „um 1800“), Paderborn et al. 1997, 149-165.
- Müller, Ernst: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus* [Literaturforschung], Berlin 2004.
- Münster, Daniel: *Religionsästhetik und Anthropologie der Sinne. Vorarbeiten zu einer Religionsethnologie der Produktion und Rezeption ritueller Medien* [Münchener Ethnologische Abhandlungen 23], München 2001.
- Murphy, Tim: „Discourse“, in: Willi Braun/ Russell T. McCutcheon (Hg.): *Guide to the Study of Religion*, London et al. 2000, 396-409.
- Nehring, Andreas: „Religion und Gewalt – ein leerer Signifikant in der Religionsbeschreibung. Überlegungen zur religionswissenschaftlichen Theoriebildung“, in: Friedrich Schweizer (Hg.): *Religion, Politik und Gewalt. Kongressband des XII. Europäischen Kongresses für Theologie, 18.-22. September 2005 in Berlin* [Veröffentlichungen der Wissenschaftlichen Gesellschaft für Theologie 29], Gütersloh 2006, 809-821.
- Nettl, Bruno: Art. „Music“, in: Deane Root et al. (Hg.): *Grove Music Online*, Oxford 2001, 1-20, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40476> (9.4.2014).
- Neuhoff, Hans: „Konzertpublika. Sozialstruktur, Mentalitäten, Geschmacksprofile“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2008, 1-25, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/neuhoff.pdf) (2.5.2014).
- Nohl, Paul-Gerhard: *Geistliche Oratorientexte. Entstehung – Kommentar – Interpretation; der Messias, die Schöpfung, Elias, ein deutsches Requiem*, Kassel et al. 2001.
- Noller, Joachim: „Klang-Räume. Ansätze eines nicht-strukturalistischen Musikdenkens“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005, 172-176.
- Nonhoff, Martin: „Diskurs, radikale Demokratie, Hegemonie – Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe* [Edition Moderne Postmoderne], Bielefeld 2007, 7-24.
- Nyffeler, Max: „Klaus Huber: ...inwendig voller figur (1970/71)“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005, 352-354.
- O.A.: Art. „Musik“, in: Bibliographisches Institut GmbH, Dudenredaktion (Hg.): *Duden*, Berlin 2013, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Musik> (22.2.2014).
- Otto, Bernd: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit* [Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 57], Berlin/ New York 2011.
- Otto, Bernd-Christian/ Stausberg, Michael: „General Introduction“, in: dies. (Hg.): *Defining Magic. A Reader* [Critical Categories in the Study of Religion 11], Sheffield/ Bristol 2013, 1-13.
- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917.
- Partridge, Christopher: *The Re-Enchantment of the West. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*, Bd. 1, London/ New York 2004.
- Petersen, Peter: „Aleatorik und begrenzte Freiheitsgrade statt totaler Determination“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005a, 162-168.



- Petersen, Peter: „Hans Werner Henze: *Das floß der Medusa* (1968)“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005b, 317-321.
- Pollack, Detlef (Hg.): *Peter L. Berger: Nach dem Niedergang der Säkularisierungstheorie. Mit Kommentaren von Detlef Pollack et al.*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Centrum für Religion und Moderne 2013, verfügbar unter: [http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion\\_und\\_moderne/preprints/peter\\_l.\\_berger\\_niedergang\\_der\\_s\\_\\_kularisierungstheorie.pdf](http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/religion_und_moderne/preprints/peter_l._berger_niedergang_der_s__kularisierungstheorie.pdf) (10.5.2014).
- Pollack, Detlef: *Säkularisierung – ein moderner Mythos? Studien zum religiösen Wandel in Deutschland*, Tübingen 2003.
- Prinz, Ulrich (Hg.): *Wege in die Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997* [Schriftenreihe Internationale Bachakademie 8], Kassel et al. 1998.
- Rädel, Matthias: „Markt, Sponsoring und Subvention: die Schnittstelle von Ökonomie und Politik“, in: Arnold Jacobshagen/ Sabine Arndt (Hg.): *Musik und Kulturbetrieb – Medien, Märkte, Institutionen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10], Laaber 2006, 160-166.
- Rathmann, Janos: „Goethe und Herder, der deutsche Rousseau“, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Europaea*, 57/4 (2012), 21-28.
- Reich, Wieland: „Alte und neue Bezugspunkte: Zwischen verdrängter Vergangenheit und kontinuierlicher Traditionspflege“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005a, 184-188.
- Reich, Wieland: „Ausdruck und Innenschau zwischen Engagement und Bekenntnis“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005c, 345-352.
- Reich, Wieland: „Avantgarde, Tradition, Aktualität. Fluchtpunkt Tradition“, in: Hanns-Werner Heister/ Pascal Decroupet (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1945-75)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3], Laaber 2005b, 325-333.
- Reinfandt, Christoph: *Romantische Kommunikation. Zur Kontinuität der Romantik in der Kultur der Moderne*, Heidelberg 2003.
- Reininghaus, Frieder: „Ein neuer Markt für Komponisten? – Festivals als Institutionen und Märkte“, in: Arnold Jacobshagen/ Sabine Arndt (Hg.): *Musik und Kulturbetrieb – Medien, Märkte, Institutionen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10], Laaber 2006, 287-295.
- Reuband, Karl-Heinz: „Sterben die Opernbesucher aus?“, *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement*, Bd. 6, Baden-Baden 2005, 123-138.
- Riesebrodt, Martin: *Die Rückkehr der Religionen*, München 2000.
- Riethmüller, Albrecht: „Antike Mythen vom Ursprung der Musik“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995b, 11-32.
- Riethmüller, Albrecht: Art. „Klassik“, in: Carl Dahlhaus/ Hans Heinrich Eggebrecht/ Kurt Oehl (Hg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Mainz <sup>2</sup>1995a, 300f.
- Roof, Wade Clark/ Carroll, Jackson W./ Roozen, David A.: „Conclusion: the post-war generation – carriers of a new spirituality“, in: dies. (Hg.): *The Post-War Generation & Establishment Religion: Cross-Cultural Perspectives*, Boulder 2000, 243-255.
- Roof, Wade Clark: „Spiritual Seeking in the United States; Report on a Panel Study“, *Archives de Sciences Sociales des Religions* 109/1 (2000), 49-66.
- Rorty, Richard M.: *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago <sup>2</sup>1992 [1967].

- Ruchatz, Jens: „Hinter Mythen und Fassaden blicken. Authentizität als Versprechen des Interviews“, *Kultur & Gespenster* 3 (2007), 131-149.
- Ruchatz, Jens: „Personenkult. Elemente einer Mediengeschichte des Stars“, in: Annette Keck/ Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien*, Bielefeld 2001, 331-349.
- Ruppert, Till: *Pop Cult. Religion and Popular Music*, London/ New York 2010.
- Said, Edward W.: *Orientalism. Western Concepts of the Orient*, London et al. 1978.
- Schlette, Magnus: „Schleiermacher und Weber. Zur Ästhetisierung religiöser Erfahrung im Prozess der Verzauberung“, in: Andreas Arndt/ Ulrich Barth/ Wilhelm Gräb (Hg.): *Christentum – Staat – Kultur. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher-Gesellschaft in Berlin, März 2006* [Schleiermacher-Archiv 22], Berlin/ New York 2008, 581-595.
- Schlüter, Bettina: „Musikalische Spiritualität um 1800. Thesen aus kulturwissenschaftlicher Perspektive“, in: Gotthard Fermor (Hg.): *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*, Rheinbach 2006, 109-114.
- Schlüter, Bettina: „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“, in: Stephan Conermann (Hg.): *Was ist Kulturwissenschaft? Zehn Antworten aus den „Kleinen Fächern“* [Edition Kulturwissenschaft 14], Bielefeld 2012, 233-254.
- Schlüter, Bettina: *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur* [Monolithographien 4], Stuttgart 2007.
- Schmidt, Christian M.: „„Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten, draus sich zu belehren.“ Die musikalische Wissenschaft des Johann Sebastian Bach“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 61-88.
- Schmidt, Siegfried J.: Art. „Medienkulturwissenschaft“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 472-474.
- Schmitz-Stevens, Gregor: „Musik als Botschaft. Orchestermusik als Träger von Ausdruck und Bedeutung“, in: Helga de la Motte-Haber/ Barbara Bathelmes (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1975-2000)* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4], Laaber 2000, 67-98.
- Scholtz, Gunter: Art. „Musik“, in: Joachim Ritter/ Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Darmstadt 1984, 242-257.
- Schulte, Herbert: *Musik und Religion in der Frühromantik*, Dissertation, Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster 1992.
- Schulze, Gerhard: „Die Entdeckung des Musik Hörens“, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* [Kultur- und Museumsmanagement], Bielefeld 2011 [2009], 45-52.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart* [Campus Bibliothek], Frankfurt am Main 2005.
- Schwarze, Bernd: „Popmusik und Gnosis“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 267-278.
- Schwering, Markus: „Kommentar“, in: ders. (Hg.) *Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst* [Taschenbücher zur Musikwissenschaft 153], Wilhelmshaven 2007, 275-333.
- Seidel, Hans et al.: Art. „Musik und Religion“, in: Gerhard Müller et al. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 23, Berlin/ New York 1994, 441-495.
- Seidel, Wilhelm: „Absolute Musik und Kunstreligion um 1800“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 89-114.

- Seiwert, Hubert: „Einleitung: Das Sektenproblem. Öffentliche Meinung, Wissenschaftler und der Staat“, in: ders. (Hg.): *Massimo Introvigne: Schluß mit den Sekten! Die Kontroverse über ‚Sekten‘ und neue religiöse Bewegungen in Europa*, Marburg 1998, 9-38.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main 1998 [1974].
- Siegers, Pascal: *Alternative Spiritualitäten: neue Formen des Glaubens in Europa. Eine empirische Analyse* [Akteure und Strukturen 1], Frankfurt am Main et al. 2012.
- Simonis, Annette: Art. „Aura“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 38.
- Sinnamon, Sarah/ Moran, Aidan/ O'Connell, Michael: „Flow Among Musicians: Measuring Peak Experiences of Student Performers“, *Journal of Research in Music Education* 60/1 (2012), 6-25.
- Smart, Ninian: *The World's Religions*, Cambridge <sup>2</sup>1998 [1989].
- Sommerhage, Claus: *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*, Paderborn et al. 1993.
- Spychiger, Maria: „Musik ist meine Religion. Musik als säkulare und individualisierte Bedeutungsträgerin und die spirituelle Dimension des musikalischen Selbstkonzepts“, in: Jacob A. van Belzen (Hg.): *Musik und Religion. Psychologische Zugänge*, Wiesbaden 2013, 183-198.
- Stausberg, Michael: „Religion: Begriff, Definitionen, Theorien“, in: ders. (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012b, 33-47.
- Stausberg, Michael: „Religionswissenschaft: Profil eines Universitätsfachs im deutschsprachigen Raum“, in: ders. (Hg.): *Religionswissenschaft* [De Gruyter Studium], Berlin et al. 2012a, 1-30.
- Stausberg, Michael: „The study of religion(s) in Western Europe (II): Institutional developments after World War II“, *Religion* 38 (2008), 305-318.
- Stausberg, Michael: *Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit* [Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 42/1], Berlin/ New York 1998.
- Stehr, Johannes: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*, Frankfurt am Main/ New York 1998.
- Stollberg, Arne: *Ohr und Auge. Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58], Stuttgart 2006.
- Stuckrad, Kocku: „Discursive Study of Religion. From States of the Mind to Communication and Action“, *Method and Theory in the Study of Religion* 15/3 (2003), 255-271.
- Sullivan, Lawrence (Hg.): *Enchanting Powers. Music in the World's Religions*, Cambridge 1997.
- Sullivan, Lawrence: Art. „Musik/ Musikinstrumente“, in: Hans Dieter Betz et al. (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Tübingen <sup>4</sup>2002 [1909-1913], 1598-1635.
- Sutcliffe, Steven J.: „Wandering stars’: Seekers and Gurus in the Modern World“, in: ders./ Marion Bowman (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 17-36.
- Sutcliffe, Steven/ Bowman, Marion: „Introduction“, in: dies. (Hg.): *Beyond New Age. Exploring Alternative Spirituality*, Edinburgh 2000, 1-16.
- Sutcliffe, Steven: „On the metaphysics of ‚life‘ and the production of ‚religion‘ in Spiritualities of life: New age romanticism and consumptive capitalism“, *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* 12/4 (2011), 479-488.

- Sylvan, Robin: *Traces of the Spirit. The Religious Dimensions of Popular Music*, New York et al. 2002.
- Tadday, Ulrich: *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart 1999.
- Tarnas, Richard: *The Passion of the Western Mind. Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*, New York 1993 [1991].
- Taves, Ann/ Kinsella, Michael: „Hiding in Plain Sight: The Organizational Forms of ‚Unorganized Religion‘“, in: Steven J. Sutcliffe/ Ingvild Sælid Gilhus (Hg.): *New Age Spirituality. Rethinking Religion*, Durham et al. 2013, 84-98.
- Taylor, Charles: *Sources of the self. The making of the modern identity*, Cambridge et al. 1989.
- Tripold, Thomas: *Die Kontinuität romantischer Ideen. Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte* [Kulturen der Gesellschaft 6], Bielefeld 2012.
- Tröndle, Martin: „Von der Ausführungs- zur Aufführungskultur“, in: ders. (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* [Kultur- und Museumsmanagement], Bielefeld <sup>2</sup>2011b [2009], 21-44.
- Tröndle, Martin: „Worum es gehen soll“, in: ders. (Hg.): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form* [Kultur- und Museumsmanagement], Bielefeld <sup>2</sup>2011a [2009], 9-20.
- Twitchell, James B.: *Branded Nation: The Marketing of Megachurch, College, Inc., and Museumworld*, New York et al. 2004.
- Ulrich, Thomas: *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken 2006.
- Uske, Bernhard: „Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?“, *Neue Zeitschrift für Musik* 163/5 (2002), 12-17.
- Valk, Thorsten: *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950* [Das Abendland 34], Frankfurt am Main 2008.
- van Belzen, Jacob A.: „Zum Geleit“, in: ders. (Hg.): *Musik und Religion. Psychologische Zugänge*, Wiesbaden 2013, 5-6.
- van der Leeuw, Gerardus: *Vom Heiligen in der Kunst*, Gütersloh 1957.
- von Loesch, Heinz: „Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 117-136.
- von Massow, Albrecht: „Gehversuche musikwissenschaftlicher Vergangenheitsbewältigung“, in: ders. (Hg.): *MUSOZ 52 Vergangenheitsbewältigung-1-1 – MUSOZ\_52\_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf*, 30.8.2010, [http://www.albrecht-von-massow.de/Startseite\\_files/MUSOZ\\_52\\_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf](http://www.albrecht-von-massow.de/Startseite_files/MUSOZ_52_Vergangenheitsbewaeltigung.pdf) (14.3.2014).
- von Massow, Albrecht: Art. „Absolute Musik“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht/ Albrecht Riethmüller (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 22, Wiesbaden 1994, 1-17.
- von Massow, Albrecht: Art. „Programm Musik“, in: Hans-Heinrich Eggebrecht/ Albrecht Riethmüller (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 21, Wiesbaden 1993, 1-20.
- Wainwright, Geoffrey: Art. „Christian spirituality“, in: Mircea Eliade (Hg.): *The Encyclopedia of Religion*, Bd. 3, New York/ London 1987, 452-460.

- Walter, Steven: „Ich bin ein Musiker – holt mich hier raus. Thesen für und Beispiele von einer neuen Kultur klassischer Musik“, in: Raphaela Henze (Hg.): *Kultur und Management. Eine Annäherung*, Wiesbaden 2013a, 19-36.
- Weber, Max: „Brief an Ferdinand Tönnies vom 19.2.1909“, in: M. Rainer Lepsius et al. (Hg.): *Max Weber Gesamtausgabe*, Abt. 2/ Bd. 6, Tübingen 1994.
- Wegener, Claudia: „Inhaltsanalyse“, in: dies./ Lothar Mikos (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch* [UTB 8314: Medien- und Kommunikationswissenschaft, Pädagogik, Psychologie, Soziologie], Konstanz 2005, 200-208.
- Weingarten, Elmar: „Der Musiker auf dem Markt der Widrigkeiten“, in: Arnold Jacobshagen/ Sabine Arndt (Hg.): *Musik und Kulturbetrieb – Medien, Märkte, Institutionen* [Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 10], Laaber 2006, 154-160.
- West, Thomas/ Olson, Gary A.: „Rethinking negotiation in composition studies“, *Journal of Advanced Composition* 19/2 (1999), 241-251.
- Wicke, Peter: „„Populäre Musik‘ als theoretisches Konzept“, in: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.): *PopScriptum* 1 (1992) (= „Begriffe und Konzepte“), 6-42, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/index.htm> (30.12.2014).
- Wicke, Peter: „Populäre Musik in Deutschland“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2011, 1-11, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/04\\_JazzRockPop/wicke\\_populaere.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/04_JazzRockPop/wicke_populaere.pdf) (2.5.2014).
- Wiggermann, Karl-Friedrich: Art. „Spiritualität“, in: Gerhard Müller et al. (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 31, Berlin/ New York 2000, 708-717.
- Wilke, Annette/ Moebus, Oliver: *Sound and communication. An aesthetic cultural history of Sanskrit Hinduism* [Religion and society 41], Berlin 2011.
- Wilke, Annette: „Einführung in die Religionswissenschaft“, in: Karlheinz Ruhstorfer (Hg.): *Systematische Theologie. Theologie studieren – Modul 3*, Paderborn 2012, 287-358.
- Wilke, Annette: „Religion/en, Sinne und Medien: Forschungsfeld Religionsästhetik und das Museum of World Religions (Taipeh)“, in: dies./ Esther-Maria Guggenmos (Hg.): *Im Netz des Indra. Das Museum of World Religions, sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin Religionsästhetik*, Münster 2008, 205-294.
- Willnauer, Franz: „Festspiele und Festivals“, in: Deutscher Musikrat/ Deutsches Musikinformationszentrum in der Kulturstadt Bonn (Hg.): *Fachbeiträge/ Musikinformationszentrum*, Bonn 2010, 1-15, [http://www.miz.org/static\\_de/themenportale/einfuehrungstexte\\_pdf/03\\_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf](http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/03_KonzerteMusiktheater/willnauer.pdf) (31.12.2014).
- Wilson, Peter Niklas: „Sakrale Sehnsüchte. Über den ‚unstillbaren ontologischen Durst‘ in der Musik der Gegenwart“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Musik und Religion*, Laaber 1995, 251-266.
- Winkgens, Meinhard: Art. „Appellfunktion/-struktur“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 26f.
- Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß*, München 1995.
- Wittekind, Folkart: „...die Musik meiner Religion‘. Schleiermachers ethische Funktionalisierung der Musik bis zur ‚Weihnachtsfeier‘ und seine Kritik der frühromantischen Kunstreligion“, in: Arndt/ Barth/ Gräb 2008, 271-300.
- Wuidar, Laurence: „Introduction“, in: ders. (Hg.): *Music and Esotericism* [Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism 9], Leiden 2010, 1-12.

- Wuthnow, Robert: *All in sync. How music and art are revitalizing American religion*, Berkeley/ Los Angeles/ London 2003.
- Wyrwich, Markus Henrik: *Orientalismus in der Popmusik*, Marburg 2013.
- Zander, Helmut: *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884-1945*, 2 Bde., Göttingen 2007.
- Zander, Helmut: *Reinkarnation und Christentum. Rudolf Steiners Theorie der Wiederverkörperung im Dialog mit der Theologie*, Paderborn 1995.
- Zapf, Hubert: Art. „Rezeptionsgeschichte“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/ Weimar 2008, 623-625.
- Zeitschrift für Religionswissenschaft* 13/2 (2005) (= „Soziologie der Spiritualität“).
- Zender, Hans: „Spirituelle Musik – was ist das?“, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Sinnbildungen. Spirituelle Dimensionen in der Musik heute* [Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 48], Mainz et al. 2008, 22-34.
- Zentrum für populäre Kultur und Musik, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: „*Like a prayer*“. Flyer, Freiburg im Breisgau 2014, <http://www.zpkm.uni-freiburg.de/2014/like-a-prayer-flyer.pdf> (30.12.2014).
- Zimmermann, Michael/ Spitz, Christoph/ Schmidt, Stefan (Hg.): *Achtsamkeit. Ein buddhistisches Konzept erobert die Wissenschaft*, Bern 2012.
- Zinser, Hartmut: „Der Begriff der Sekte und die Religionsfreiheit“, in: Gebhard Löhr (Hg.): *Die Identität der Religionswissenschaft. Beiträge zum Verständnis einer unbekanntes Disziplin* [Greifswalder theologische Forschungen 2], Frankfurt am Main 2000, 219-231.
- Zinser, Hartmut: „Religionsphänomenologie“, in: Hubert Cancik/ Burkhard Gladigow/ Matthias S. Laubscher (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart et al. 1988, 306-309.
- Zinser, Hartmut: *Der Markt der Religionen*, München 1997.
- Zulehner, Paul M. (Hg.): *Spiritualität – mehr als ein Megatrend*, Ostfildern 2004.
- Zulehner, Paul: „Spirituelle Dynamik in säkularen Kulturen? Deutschland – Österreich – Schweiz“, in: Bertelsmann-Stiftung (Hg.) *Religionsmonitor 2008*, Gütersloh 2008 [2007], 143-157.
- Publizistisches Schrifttum (print und online)**
- ‘t Hart, Maarten: *Bach und ich*, Zürich/ Hamburg 2000.
- Barenboim, Daniel: *Klang ist Leben. Die Macht der Musik*, München 2008.
- Beaujean, Oswald: „Eine Klasse für sich“, *DIE ZEIT* 12/2012, 68.
- Becker, Annette: „Unter dem Flügel lauschen; Das Rheingau Musik Festival widmete Sofia Gubaidulina ein Komponistenporträt“, *Frankfurter Rundschau* 8.7.2003.
- Behne, Klaus-Ernst: „Polyglottes Stimmengewirr. Musikhochschulen als Standortfaktor“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 2 (2004) (= „Weltsprache Musik. Wie global klingt die Welt?“), 62f.
- Behrendt, Joachim-Ernst: *Ich höre – also bin ich. Hör-Übungen, Hör-Gedanken*, Freiburg im Breisgau 1989.
- Behrendt, Joachim-Ernst: *Nada Brahma – die Welt ist Klang*, Frankfurt am Main 1983.
- Blech, Volker: „Dirigent Claudio Abbado mit 80 Jahren gestorben“, *Berliner Morgenpost* 20.1.2014, <http://www.morgenpost.de/kultur/article124018917/Dirigent-Claudio-Abbado-mit-80-Jahren-gestorben.html> (28.9.2014).
- Börngen, F.: „Johann Sebastian Bach astronomisch geehrt – Eisenach am Himmel genannt“, *StadtZeit. Stadtjournal mit Informationen aus dem Wartburgkreis* 3 (2000), 21-22.

- Brendel, Alfred, in: Siemes, Christof/ Spahn, Claus: „Ich sehe das Ende klar und tränenlos‘. Einer der größten lebenden Pianisten tritt ab: Im Dezember wird Alfred Brendel sein letztes öffentliches Konzert geben. Ein Gespräch über die Kunst des Abschiednehmens, eine lebenslange Suche nach dem perfekten Spiel – und allerletzte Wünsche“, *DIE ZEIT* 19 (2008), 53f.
- Bretschneider, Frank: „Thema Religion bildet die geistige Klammer. Neuer Ruhrtriennale-Chef Willy Decker stellt sein erstes Programm vor. [...]“, *Aachener Zeitung* 29.4.2009, 27.
- Büning, Eleonore: „Claudio Abbado zum Achtzigsten. Der vollkommene Augenblick“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 26.6.2013, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/claudio-abbado-zum-achtzigsten-der-vollkommene-augenblick-12241411.html> (28.6.2013).
- Büning, Eleonore: „Die Freundschaft am Band. Die Pianistin Martha Argerich ist eine Löwin an den Tasten, aber in der Öffentlichkeit ein scheues Reh; heute geht ihr ‚Progetto Martha Argerich‘ in Lugano zu Ende – und auch im achten Jahr ist das Festival ein Familientreffen der Hochbegabten“, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* 26 (2009), 21.
- Cammann, Alexander et al.: „Mein Chopin. Schmachtende Liebe, Horror in fis-moll, vorweggenommene Zukunft – was man bei dem großen Polen alles hören kann“, *DIE ZEIT* 8 (2010), 52.
- Clauß, Ulrich: „Klang ist Leben‘. Daniel Barenboim über das Wesen der Musik“, *DIE WELT* 301/2007b, 29.
- Cousto, Hans: *Die kosmische Oktave: Der Weg zum universellen Einklang*, Essen 1984.
- Currentzis, Teodor, in: Benda, Susanne: „Dirigieren ist eine Art von Magie‘. Der Dirigent Teodor Currentzis stellt sich zum Abschluss des SWR-Sommerfestivals am Sonntag auf dem Stuttgarter Schlossplatz vor“, *Stuttgarter Nachrichten* 12.6.2009, 18.
- Dombrowski, Ralf: „Künstler statt Klone“, *Zeitschrift für Kulturaustausch* 2 (2004) (= „Welt-sprache Musik. Wie global klingt die Welt?“), 46-49.
- Eckardt, Emanuel: „Johann Sebastian Superstar. Er bleibt das Fundament aller Musik. Bachs Werke berühren jeden, es sind die meistgespielten auf der Welt. Porträt eines Universalgenies“, *ZEIT ONLINE* 22.6.2006, <http://www.zeit.de/2006/26/Bach> (1.1.2015).
- Eckle, Barbara: „In die Versenkung hin zur Stille. Das Lucerne Festival 2012 kreiste um das Thema Glauben“, *Neue Musikzeitung* 10 (2012), <http://www.nmz.de/artikel/in-die-versenkung-hin-zur-stille> (26.8.2013).
- Ehrhardt, Doris, im Interview mit Rolando Villazón: „Der Mensch ist eher eine Symphonie als ein Popsong‘. Der mexikanische Star-Tenor Rolando Villazón über gute Geschenke und Gedudel zur Weihnachtszeit“, *Brigitte* 25 (2012), 154-158.
- Eichler, Jeremy: „String Theorist. Christian Tetzlaff rethinks how a violin should sound“, *The New Yorker* 27.8.2012, 34-39.
- Eidenbenz, Michael: „Dem Unsagbaren eine Stimme geben“, *Tagesanzeiger* 8.2.2005, verfügbar unter: festival religio musica nova: *ta.08.02.2005.pdf*, Dübendorf 12.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2005/pdf/ta.08.02.2005.pdf> (12.10.2014).
- Engel, Esteban (dpa): „Auf der Suche nach Magie – Dirigent Claudio Abbado wird 80“, *Neue Musikzeitung* 26.6.2013a, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/auf-der-suche-nach-der-magie-dirigent-claudio-abbado-wird-80> (31.12.2014).
- Engel, Esteban (dpa): „Claudio Abbado, el mago de la batuta, cumple 80 años. Claudio Abbado ama el silencio después de la música. Cuando el público se queda durante un momento en suspenso antes de romper el silencio con un tronador aplauso“, *Vanguardia* 24.6.2013b, <http://www.vanguardia.com.mx/claudioabbadoelmagodelabatutacumple80anos-1770031.html> (31.12.2014).

- Engel, Esteban (dpa): „Momente der Magie. Der wunderbare italienische Dirigent Claudio Abbado wird 80 Jahre alt. Er gehört zu den großen zeitgenössischen Dirigenten, doch Starallüren sind ihm fremd: Abbado ist der Zauberer unter den Pultherrschern“, *Frankfurter Neue Presse* 25.6.2013c, <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Momente-der-Magie;art679,562475> (31.12.2014).
- Engel, Esteban (dpa): „Zum 80. Geburtstag. Dirigent Claudio Abbado und die Suche nach der Magie. Er gehört zu den großen zeitgenössischen Dirigenten, doch Starallüren sind ihm fremd: Claudio Abbado ist der Zauberer unter den Pultherrschern – auch mit seinen 80 Jahren“, *Stern* 26.6.2013d, <http://www.stern.de/kultur/musik/zum-80-geburtstag-dirigent-claudio-abbado-und-die-suche-nach-der-magie-2029987.html> (31.12.2014).
- Engel, Esteban/ Rieger, Irmgard (dpa): „Der Anti-Karajan – Nikolaus Harnoncourt wird 85“, *Neue Musikzeitung* 5.12.14, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/der-anti-karajan-nikolaus-harnoncourt-wird-85> (28.12.2014).
- Engel, Esteban: (dpa): „Der Magier unter den Dirigenten. Der gehört zu den ganz Großen, doch Starallüren sind ihm fremd: Am Mittwoch wird der langjährige Chefdirigent der Berliner Philharmonie 80 Jahre alt“, *Mittelbayerische Zeitung* 24.6.2013e, <http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kultur/artikel/der-magier-unter-den-dirigenten/930414/der-magier-unter-den-dirigenten.html> (31.12.2014).
- Engel, Esteban: „Meister aus Mailand. Auf der Suche nach der Magie: Der international erfolgreiche italienische Dirigent Claudio Abbado wird 80“, *Bonner Generalanzeiger* 26.6.2013f, <http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/GAZ/20130626/meister-aus-mailand-auf-der-suche-n/201306261972875.html> (31.12.2014).
- Engel, Esteban: „Präzisierte Klangmagie. Der italienische Dirigent Claudio Abbado wird heute 80 Jahre alt – Anwalt der Moderne und der Authentizität“, *Esslinger Zeitung Online* 26.6.2013g, <http://www.esslinger-zeitung.de/ueberregional/thema/Artikel1042942.cfm> (31.12.2014).
- Etscheid, Georg, (dpa) im Interview mit Kent Nagano: „Musik ist keine Schönheitsoperation“, *Neue Musikzeitung* 23.7.2013, <http://www.nmz.de/kiz/nachrichten/nagano-musik-ist-keine-schoenheitsoperation> (26.8.2013).
- Farian, Frank: „Daddy Cool“, *brand eins. Wirtschaftsmagazin* 5 (2007) (= „Schwerpunkt Ideenwirtschaft“), <http://www.brandeins.de/archiv/2007/ideenwirtschaft/daddy-cool/> (28.12.2014).
- Feldrapp, Margita: „Sind Sie ein kleines Mädchen, Frau Gabetta?“, *Berliner Morgenpost* 11.4.2010, <http://www.morgenpost.de/printarchiv/biz/article1289509/Sind-Sie-ein-kleines-Maedchen-Frau-Gabetta.html> (31.12.2014).
- Ferguson, Marilyn: *Die sanfte Verschwörung. Persönliche und gesellschaftliche Transformation im Zeitalter des Wassermanns. Mit einem Vorwort von Fritjof Capra*, Basel 1982.
- Ferguson, Marilyn: *The Aquarian Conspiracy. Personal and social transformation in the 1980s*, Los Angeles 1980.
- Fischer, Volkmar: „Nachruf. Zum Tod von Claudio Abbado. Eine Würdigung von Volkmar Fischer“, *Bayerischer Rundfunk* 22.1.2014, Radiobeitrag (6'05), verfügbar unter: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Nachruf: Zum Tod von Claudio Abbado | BR-KLASSIK | Radio | BR.de*, München 2014, <http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/leporello/tod-claudio-abbado-102.html> (28.9.2014).
- Forkel, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Kassel 1999 (= Wiederabdruck der Erstausgabe *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*, erschienen bei: Hoffmeister und Kühnel [Bureau de Musique], Leipzig 1802).



- Försch, Christian: *Claudio Abbado. Die Magie des Zusammenklangs*, Berlin 2001.
- Gerteis, Mario: „Das aufgetaute Erlebnis“, *Tages-Anzeiger* 25.11.1997, 79.
- Goertz, Wolfram: „Früh vollendet. Der Pianist Rafal Blechacz kann mehr als großartig Chopin spielen“, *DIE ZEIT* 12 (2012), 64.
- Goertz, Wolfram: „Kinder des Olymp. Der Dirigent Gustavo Dudamel und sein Jugendorchester aus Venezuela erobern die Welt“, *DIE ZEIT* 50 (2006), 65.
- Haack, Friedrich-Wilhelm (unter Mitarbeit von Gandow, Thomas): *Jugendsekten: Vorbeugen – Hilfe – Auswege* [Beltz-Quadriga-Taschenbuch 557], Weinheim/ Basel 1991.
- Hagedorn, Volker, im Interview mit Michael Gielen: „Der Unbeugsame. Musik muss sich gegen die Dummheit der Welt richten, sagt Michael Gielen. Ein Gespräch mit dem 82-jährigen Dirigenten über die Kämpfe, die er in seiner langen Karriere geführt hat, und die konservativen Tendenzen im Musikbetrieb der Gegenwart“, *DIE ZEIT* 18 (2010b), 51.
- Hagedorn, Volker: „Alles lebt. Jeder Ton ist Existenz: Das Kammermusikfestival in Jerusalem setzt Hoffnungszeichen in der Krise“, *DIE ZEIT* 38 (2012c), 54.
- Hagedorn, Volker: „Dem Freak ganz unschuldig kommen. Julia Fischer entdeckt in Paganinis mörderischen ‚Capricci‘ Momente von Unschuld und Harmonie“, *DIE ZEIT* 41 (2010a), 56.
- Hagedorn, Volker: „Taumelnd durch Dschungel und Feuer. Der Komponist Wolfgang Rihm schenkt der Welt zu seinem 60. Geburtstag zwei Uraufführungen“, *DIE ZEIT* 13 (2012b), 58.
- Hagedorn, Volker: „Unerreichbares Glück. Zum Tod des großen Sängers Dietrich Fischer-Dieskau“, *DIE ZEIT* 22 (2012a), 56.
- Hanssen, Frederik: „Zum Tod von Claudio Abbado. Der große Dirigent war ein Menschenfreund mit unerschütterlichem Idealismus“, *Der Tagesspiegel* 20.1.2014, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/zum-tod-von-claudio-abbado-er-wollte-mit-musik-die-welt-besser-machen/9356678-2.html> (28.9.2014).
- Hardegger, Judith, im Interview mit Christoph Moosmann: „Kirchenmusik und Metaphysik“, *Forum. Pfarrblatt der katholischen Kirche im Kanton Zürich* 25 (2007), 28f.
- Hartmann, Bernhard: „Lässige Kampfspiele. Der bald 80-jährige Lorin Maazel und die Wiener Philharmoniker gastieren mit Strawinskys ‚Sacre‘ und Bruckners Dritter in Köln“, *General-Anzeiger Bonn* 23.2.2010, 15.
- Heinemann, Mirko: „Popstars aus dem Kloster“, *Berliner Zeitung* 7.7.2008, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/mit-gregorianischen-gesaengen-stuermen-zisterzienser-moenche-der-zeit-die-charts-popstars-aus-dem-kloster,10810590,10570994.html> (22.9.2013).
- Herder, Johann Gottfried: „Religion als Ursprung der Musik“, in: Michael Fischer (Hg.): *Da berühren sich Himmel und Erde. Musik und Spiritualität, eine Anthologie*, Zürich/ Düsseldorf 1998, 45f.
- Hesse, Hermann: *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften* [Gesammelte Werke (Glas, 47/53)], Berlin et al. 1952.
- Hoffmann, E.T.A.: „Alte und neue Kirchenmusik“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 35 (1814), 577-584.
- Hoffmann, E.T.A.: „Beethovens Instrumentalmusik“ (1814), in: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik* [Reclams Universal-Bibliothek 18088], Stuttgart 2013, verfügbar unter: SPIEGEL ONLINE KULTUR/ Projekt Gutenberg-DE (Hg.): *Beethovens Instrumentalmusik von E.T.A. Hoffmann – Text im Projekt Gutenberg*, Hamburg 2006, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3078/1> (10.6.2014).
- Jean Paul: *Hesperus*, Berlin 1795, in: Carl Dahlhaus: *Musik zur Sprache gebracht* [dtv-Bärenreiter 4421], München 1984, 175-178.

- Jute, Andre: „John Tavener: A continuum bridge to God“, *CoolMain Press* 12.11.2013, <http://coolmainpress.com/ajwriting/archives/4028> (28.12.2014).
- Kaiser, Henriette/ Kaiser, Joachim: „*Ich bin der letzte der Mohikaner*“, Berlin 2008.
- Kaiser, Joachim: *Sprechen wir über Musik. Eine kleine Klassik-Kunde*, München 2012.
- Kammertöns, Hanns-Bruno/ Lebert, Stephan (Hg.): *Was macht das Leben lebenswert? 14 legendäre Gespräche*, Frankfurt am Main 2010.
- Kammertöns, Hanns-Bruno/ Lebert, Stephan, im Interview mit Daniel Barenboim: „Klang ist Leben, Stille ist Tod“, *ZEIT ONLINE* 23.10.2007a, <http://www.zeit.de/2007/43/Barenboim> (22.8.2013).
- Kämpfer, Frank: „Komponieren als Dialog mit Gott“, in: Deutschlandradio (Hg.): *Komponieren als Dialog mit Gott (Archiv)*, Köln 2009-2015, <http://www.dradio.de/aktuell/1701534/> (12.9.2013).
- Kesting, Jürgen: „Farbstabiles Chamäleon der heiligen Tonkunst“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6.12.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/dirigent-nikolaus-harnoncourt-farbstabiles-chamaeleon-der-heiligen-tonkunst-1881174.html> (23.8.2013).
- Kietzmann, Matthias: „NIELSEN 02. ‚Eine große Befreiung‘“, *Focus Magazin* 15 (2010), 0722.
- Knipper, Till: „Suche nach spirituellem Sinn. Till Knipper zur 61. Frühjahrstagung in Darmstadt“, *Neue Musikzeitung* 5 (2007), <http://www.nmz.de/artikel/suche-nach-spirituellem-sinn> (6.4.2014).
- Knüsel, Pius et al.: *Der Kulturinfarkt: Von Allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*, München 2012.
- Koch, Gerhard R.: „Pneumatisches Komponieren. Was man musikalisch mit der Stimme machen kann: Die Moderne unterwegs zur Spiritualität“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 56 (2010), 32.
- Koelbl, Herlinde im Gespräch mit Mariss Jansons: „Das war meine Rettung. ‚Von einer Kraft komplett zerquetscht‘. Der Dirigent Mariss Jansons erlitt, wie schon sein Vater, am Pult einen Herzinfarkt. Sein Vater starb – er überlebte“, *ZEITmagazin* 23 (2013), 46.
- Königsdorf, Jörg: „Eine Messe für Benedikt. ‚Religio Musica Nova‘ erkundet mögliche neue Kirchenmusik“, *Süddeutsche Zeitung* 15./16.12.2007, verfügbar unter: festival religio musica nova: *Süddeutsche.gif – presse2007\_Sueddeutsche.pdf*, 24.2.2014, [http://religio-musicanova.ch/2007/pdf/presse2007\\_Sueddeutsche.pdf](http://religio-musicanova.ch/2007/pdf/presse2007_Sueddeutsche.pdf) (8.9.2013).
- Koopman, Ton: „Auch Bach hatte manchmal Pech“, in: Meinrad Walter (Hg.): *Die ganze Welt bewundert Bach. Von Kennern für Liebhaber*, Ostfildern 2010, 17.
- Küng, Hans/ Kuschel, Karl-Josef (Hg.): *Erklärung zum Weltethos. Die Deklaration des Parlamentes der Weltreligionen*, München 1993.
- Küng, Hans: *Musik und Religion. Mozart – Wagner – Bruckner* [Serie Piper 4607], München/ Zürich 2006.
- Lemke-Matwey, Christine: „Geschichte des Klassikpop“, *DIE ZEIT* 6 (2013), 15-17.
- Luehrs-Kaiser, Kai: „Abbado-Klassik mit Klasse. Magie in Dosen“, *SPIEGEL ONLINE* 18.6.2008, <http://www.spiegel.de/kultur/musik/abbado-klassik-mit-klasse-magie-in-dosen-a-560147.html> (28.6.2013).
- Luehrs-Kaiser, Kai: „Genialist ohne Maß. In Martin Stadtfeld hat Deutschland den neuen Bach-Superstar“, *DIE WELT* 14.4.2004, <http://www.welt.de/print-welt/article306379/Genialist-ohne-Mass.html> (22.1.2014).
- Luehrs-Kaiser, Kai: „In Abbados Garten“, *Festspielhaus Baden-Baden. Magazin* 2 (2012), 62-65.

- Maslow, Abraham H.: *Religions, Values, and Peak-Experiences*, New York et al. 1970.
- Mosebach, Martin: *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, Wien 2002.
- Mühlstedt, Corinna, im Interview mit Gregory Collins: „Man soll Gott nicht außerhalb von sich selbst erfassen wollen“, *Deutschlandfunk* 11.12.13, [http://www.deutschlandfunk.de/religion-man-soll-gott-nicht-ausserhalb-von-sich-selbst.886.de.html?dram:article\\_id=271672](http://www.deutschlandfunk.de/religion-man-soll-gott-nicht-ausserhalb-von-sich-selbst.886.de.html?dram:article_id=271672) (18.11.2014).
- Nonnenmann, Rainer: „Unverständnis auf allen Seiten“, *Frankfurter Rundschau* 2.9.2009, <http://www.fr-online.de/musik/musiktheater-unverstaendnis-auf-allen-seiten,1473348,2887034.html> (27.11.13).
- Novalis: „Blütenstaub“ (mit vier Fragmenten von F. Schlegel), *Athenäum* 1/1 (1797/98), § 16.
- Novalis: „Der Traum von der ‚Blauen Blume‘“, in: o.A. (Hg.): *Blaue Blume und Karfunkelstein. Geträumte Märchen von Novalis u.a.* [Kleine Kostbarkeiten], Neuwied 1999, 5-19.
- Novalis: „Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment“ (1799), in: Kluckhohn, Paul/ Samuel, Richard (Hg.): *Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 3, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1968, 507-525.
- O.A. (dpa): „Claudio Abbados 80. Geburtstag. Das Publikum liegt ihm zu Füßen“, *Focus* 21.6.2013, [http://www.focus.de/panorama/boulevard/claudio-abbados-80-geburtstag-das-publikum-liegt-ihm-zu-fuessen-\\_aid\\_1026083.html](http://www.focus.de/panorama/boulevard/claudio-abbados-80-geburtstag-das-publikum-liegt-ihm-zu-fuessen-_aid_1026083.html) (31.12.2014).
- O.A. (dpa): „Geburtstag: Dirigent Claudio Abbado wird heute 80 Jahre alt. Auf der Suche nach der Magie in der Musik“, *morgenweb. Das Nachrichtenportal Rhein-Neckar* 26.6.2013, <http://www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/kultur-allgemein/auf-der-suche-nach-der-magie-in-der-musik-1.1091979> (31.12.2014).
- O.A. (dpa): „Herbert von Karajan: Multimedia-Pionier und Klanggenie“, *ZEIT ONLINE* 15.7.2014, <http://www.zeit.de/news/2014-07/15/musik-herbert-von-karajanmultimedia-pionier-und-klanggenie-15122202> (13.11.2014).
- O.A.: „Anne-Sophie Mutter. Genie an der Geige“, *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 6 (2010), Titelblatt.
- O.A.: „Auch mit 80 sucht Abbado noch die Magie“, *Mainpost* 24.6.2013, <http://www.mainpost.de/ueberregional/kulturwelt/kultur/Auch-mit-80-sucht-Abbado-noch-die-Magie;art3809,7538859> (31.12.2014).
- O.A.: „Ausblick auf ein Jahr voller Jubiläen“, *Rheinische Post Düsseldorf* 3.1.2006.
- O.A.: „Claudio Abbado wird 75“, *n-tv* 26.6.2008, <http://www.n-tv.de/leute/Claudio-Abbado-wird-75-article276894.html> (Stand: 28.6.2013).
- O.A.: „Das Musikfest Berlin widmete sich der Spiritualität“, *Die Presse* 21.9.2008, <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/416113/Das-Musikfest-Berlin-widmete-sich-der-Spiritualitaet>
- O.A.: „Die nmz-Redaktion hat gewählt – Musikkritiker des Jahres 2008 ist: Gerhard Rohde“, *Neue Musikzeitung* 1.1.2009, <http://www.nmz.de/online/die-nmz-redaktion-hat-gewaehlt-musikkritiker-des-jahres-2008-ist-gerhard-rohde> (27.11.13).
- O.A.: „Dresdner Musikfestspiele 2011 widmen sich den ‚Fünf Elementen‘“, *ddp Nachrichtenagentur Basisdienst* 12.10.2010.
- O.A.: „Gerhard Rohde 80“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 9.9.2011, 4.
- O.A.: „Hören Sie Brahms und Mozart einmal anders“, *Berliner Morgenpost* 13.11.2009, <http://www.morgenpost.de/berlin/best-of-berlin/article1206656/Hoeren-Sie-Brahms-und-Mozart-einmal-anders.html> (31.12.2014).
- O.A.: „Internationales Bodenseefestival mit Schwerpunkt Bach. Musik auf dem Saentis“, *SDA – Basisdienst Deutsch* 16.3.2005.

- O.A.: „Komische Oper mit türkischen Untertiteln“, *DIE WELT* 21.3.2011, <http://www.welt.de/kultur/article12906083/Komische-Oper-Berlin-mit-tuerkischen-Untertiteln.html> (19.2.2014).
- O.A.: „Roc Berlin. Bach/Mendelssohn, Rossini und Schnyder. Ostern und andere Feste“, *Berliner Zeitung* 27.3.2009, T08.
- O.A.: „Roc Berlin. Die vier Ensembles der roc berlin stellen sich im Mai dem spirituellen Bedürfnis in der Musik; Tempelvorhang auf!“, *Berliner Zeitung* 27.4.2007, T20.
- O.A.: „Roc Berlin. Sommer im Konzertsaal: Zum Saisonende konzertieren die vier roc-Ensembles in kleinen und großen Formationen. Glänzender Abschluss“, *Berliner Zeitung* 25.5.2007, T08.
- O.A.: „Rundfunk-Orchester und -chöre GmbH. Was die Musik über Gegenwart und Geschichte weiß, ergründen diese Dirigenten mit ihren Ensembles. Die vier Chefs“, *Berliner Zeitung* 28.3.2003, 74.
- O.A.: „Spiritualität und Geistigkeit in der Musik heute. Darmstädter Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung“, *Neue Musikzeitung* 4 (2007), <http://www.nmz.de/artikel/spiritualitaet-und-geistigkeit-in-der-musik-heute> (26.8.2013).
- O.A.: „Stardirigent Abbado lässt Buch verbieten“, *Berliner Kurier* 3.11.2001, <http://www.berliner-kurier.de/archiv/stardirigent-abbado-laesst-buch-verbieten,8259702,8147766.html> (28.6.2013).
- O.A.: „Tagung und Konzerte zu Beethoven, Schumann und die Religion“, *General-Anzeiger Bonn* 20.5.2004, 19.
- O.A.: „Uni-Kalender“, *Die Presse* 7.11.2005.
- O.A.: „Wenn das Publikum das Orchester dirigiert“, *Berliner Morgenpost* 4.9.2014, <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article131921657/Wenn-das-Publikum-das-Orchester-dirigiert.html> (24.9.2014).
- O.A.: „YouTube-Star Valentina Lisitsa debütiert bei Staatskapelle Dresden“, *Sächsische Zeitung. SZ-ONLINE.DE* 16.1.2014, <http://www.sz-online.de/nachrichten/youtube-star-valentina-lisitsa-debuetiert-bei-staatskapelle-dresden-2753025.html> (31.12.2014).
- Otten, Jürgen: „Transzendenter Abschied. Ulrich Eckhardt zum Auftakt der Berliner Festwochen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 203 (2000), 1.
- Pirich, Carolin: „Auf beiden Saiten“, *ZEIT ONLINE* 9.2.2013, <http://www.zeit.de/2013/06/Geiger-David-Garrett> (6.4.2014).
- Pohl, Friedrich: „Der bessere Lang Lang“, *WELT am SONNTAG* 5.10.2008, [http://www.welt.de/wams\\_print/article2531343/Der-bessere-Lang-Lang.html](http://www.welt.de/wams_print/article2531343/Der-bessere-Lang-Lang.html) (22.1.2014).
- Prokop, Clemens: „Das Göttliche zum Klingen bringen“, *Forum. Pfarrblatt der katholischen Kirche im Kanton Zürich* 6 (2005), 4-6.
- Rohde, Gerhard: „Die alten Tragödien. Operaufführungen der Salzburger Festspiele“, *Oper & Tanz* 4 (2000), <http://www.operundtanz.de/archiv/2000/04/bericht-salzburg.shtml> (27.11.13).
- Rohde, Gerhard: „Im Focus. Mythos modern“, *Opernwelt* 6 (2008), 24.
- Rohde, Gerhard: „Lorin Maazel wird achtzig. Er stieg nach oben und blieb dort“, *Frankfurter Allgemeine* 5.3.2010, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/lorin-maazel-wird-achtzig-er-stieg-nach-oben-und-blieb-dort-1937778.html> (27.11.13).
- Rohde, Gerhard: „Requiem auf einen Klangkörper. Riccardo Chailly gastiert mit seinem Orchestra Sinfonica di Milano zum letzten Mal in der Frankfurter Alten Oper“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 118 (2005b), 44.

- Rohde, Gerhard: „Von großer Spiritualität bewegt“, *Neue Musikzeitung* 2 (2005a), <http://www.nmz.de/artikel/titelbild-henri-dutilleux> (26.8.2013).
- Roth, Wilhelm (epd): „Zuerst die Musik, dann die Karriere“, *Südwest Presse* 26.6.2013, <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Zuerst-die-Musik-dann-die-Karriere;art4308,2078303> (31.12.2014).
- Roth, Wilhelm (epd): „Zuerst Musik, dann die Karriere. Claudio Abbado, einstiger Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, wird heute 80“, *Schwäbisches Tagblatt* 26.6.2013, [http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/nachrichten-newsticker\\_artikel,-Claudio-Abbado-einstiger-Chefdirigent-der-Berliner-Philharmoniker-wird-heute-80-\\_arid,219367.html](http://www.tagblatt.de/Home/nachrichten/nachrichten-newsticker_artikel,-Claudio-Abbado-einstiger-Chefdirigent-der-Berliner-Philharmoniker-wird-heute-80-_arid,219367.html) (31.12.2014).
- Roth, Wilhelm: „Zuerst die Musik, dann die Karriere“, *Oberpfalznetz* 25.6.2013, [http://www.oberpfalznetz.de/onetz/3738698-131-zuerst\\_die\\_musik\\_dann\\_die\\_karriere,1,0.html](http://www.oberpfalznetz.de/onetz/3738698-131-zuerst_die_musik_dann_die_karriere,1,0.html) (31.12.2014).
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München 2007.
- Sahner, Paul, im Interview mit Kent Nagano: „Musik kann so erotisch sein“, *BUNTE* 4.4.2002, 96f.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Hamburg 1958 [Berlin 1799].
- Schmidt, Thomas E.: „Schluss mit dem Theater“, *ZEIT ONLINE* 23.3.2012, <http://www.zeit.de/2012/13/L-Kulturpolitik> (14.6.2014).
- Schmidt, Thomas W.: „Der Chor als Gesellschaftsentwurf“, *DIE WELT* 11.11.1999.
- Schulz, Tom R., im Interview mit Ingo Metzmaker: „Ich gucke gerne in die Sterne“. Generalmusikdirektor Ingo Metzmaker steht beim Hamburger Musikfest mit beiden Beinen fest im Kosmos“, *DIE WELT* 202 (2001), 43.
- Schulze-Reimpell, Jesko: „Jung gebliebene Dirigentenlegende“, *Donaukurier* 7.12.2012, <http://www.donaukurier.de/nachrichten/kultur/Muenchen-Jung-gebliebene-Dirigentenlegende;art598,2691831> (28.6.2013).
- Schütt, Julian: „Der Kultur-Populist“, *ZEIT ONLINE* 27.3.2012, <http://www.zeit.de/2012/13/CH-Kultursubventionen> (14.6.2014).
- Schweitzer, Albert: „Ohnmächtige Worte verstummen“, in: Meinrad Walter (Hg.): *Die ganze Welt bewundert Bach. Von Kennern für Liebhaber*, Ostfildern 2010, 91f.
- Spahn, Claus: „Ein glücklicher Gärtner. Claudio Abbado, ein ganz Großer unter den lebenden Dirigenten, hat im Luzerner Festivalorchester seine musikalische Erfüllung gefunden“, *DIE ZEIT* 33 (2010), 52.
- Spinola, Julia, im Interview mit Claudio Abbado: „Der Fluss des Ganzen“, *DIE ZEIT* 26 (2013), 50f.
- Spinola, Julia, im Interview mit Evgeny Kissin: „Kann Musik das Leben ersetzen, Herr Kissin?“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 134 (2009), Z 6.
- Stadtfeld, Martin, in: Schickhaus, Stefan, im Interview mit Martin Stadtfeld: „Unendlich viel Spiritualität“, *Frankfurter Rundschau* 14.1.2009, <http://www.fr-online.de/kultur/interview-mit-martin-stadtfeld--unendlich-viel-spiritualitaet-,1472786,3269526.html> (2.4.2014).
- Steiner, Rudolf: *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums*, Berlin 1902.
- Strehk, Christian: „Claudio Abbado wird 80. Magie zwischen den Ohren“, *Kieler Nachrichten* 25.6.2013, <http://www.kn-online.de/In-Ausland/Kultur/Dirigent-Claudio-Abbado-feiert-am-26.-Juni-seinen-80.-Geburtstag> (13.11.2014).

- Strehk, Christian: „Claudio Abbado wird 80. Magie zwischen den Ohren“, *Segeberger Zeitung* 25.6.2013, <http://www.segeberger-zeitung.de/In-Ausland/Kultur/Dirigent-Claudio-Abbado-feiert-am-26.-Juni-seinen-80.-Geburtstag> (13.11.2014).
- Tarnow, Volker: „Musik, das letzte Geheimnis der Religion“, *Berliner Philharmoniker – das Magazin*, 1 (2009), 10-13.
- Tieck, Ludwig: „Symphonien“, in: ders. (Hg.): *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, in: Schwering 2007, 236-244.
- Tilmann, Christina: „Echoraum der Seele: ‚Klangbilder‘ in der Gemäldegalerie“, *Der Tagespiegel* 7.5.2009, 26.
- Tsioulcas, Anastasia: „Remembering ‚Holy Minimalist‘ Composer John Tavener“, *National Public Radio* 12.11.2013, <http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/11/12/244788638/remembering-holy-minimalist-composer-john-tavener> (28.12.2014).
- Uehling, Peter: „Claudio Abbado. Ein sensibler Chef – und das in diesen Zeiten“, *Berliner Zeitung* 25.6.2013, <http://www.berliner-zeitung.de/musik/claudio-abbado-ein-sensibler-chef--und-das-in-diesen-zeiten,10809182,23511746.html> (28.6.2013).
- Umbach, Klaus: „Junge Musiker nicht einfach verheizen. SPIEGEL-Gespräch mit Musikrat-Präsident Professor Franz Müller-Heuser über die Festival-Schwemme“, *DER SPIEGEL* 31 (1989), 134-137.
- Umbach, Klaus: „Weltstar aus dem Westerwald“, *DER SPIEGEL* 21 (2004), 178-180.
- von Haken, Boris: „Spalier am Mördergraben“, *ZEIT ONLINE* 20.12.2009, <http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-Kriegsverbrechen> (30.12.2014).
- von Klot, Kristina, im Interview mit Anne-Sophie Mutter: „Die Unerreichbare. Seit mehr als 30 Jahren gilt Anne-Sophie Mutter als Wunder an der Geige. Vor der neuen Konzertsaison fragte *mobil* die weltberühmte Violinistin nach dem Geheimnis ihrer Kunst und der Kehrseite der Perfektion“, *mobil. Das Magazin der Deutschen Bahn* 6 (2010), 6-8.
- von Nayhauß, Dirk: „Da ist immer noch Spielraum, weiß die Geigerin. Nichts findet Anne-Sophie Mutter schlimmer als Stillstand und Genügsamkeit“, *chrismon. Das evangelische Magazin* 11 (2011), 24.
- von Nayhauß, Dirk: „Fragen an das Leben. ‚Ich muss noch mal mit meiner Frau telefonieren...‘. Martin Schulz, Präsident des Europäischen Parlaments“, *chrismon. Das evangelische Magazin* 1 (2014), 22.
- Wackenroder, Wilhelm H.: „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg“, in: ders./ Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Berlin 1797, in: Schwering 2007a, 87-92.
- Wackenroder, Wilhelm H.: „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger“, in: ders./ Tieck 1797, in: Schwering 2007b, 108-130.
- Wackenroder, Wilhelm H.: „Die Wunder der Tonkunst“, in: Ludwig Tieck (Hg.): *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, in: Carl Dahlhaus: *Musik zur Sprache gebracht* [dtv-Bärenreiter 4421], München 1984, 180-185.
- Wagner, Reinmar, im Interview mit Christoph Moosmann: „Geist und Materie“, *Musik & Theater* 2007, 32f., verfügbar unter: festival religio musica nova: *Layout 1 – presse2007\_MT.pdf*, 15.3.2010, [http://www.religio-musicanova.ch/2007/pdf/presse2007\\_MT.pdf](http://www.religio-musicanova.ch/2007/pdf/presse2007_MT.pdf) (3.1.2015).
- Walter, Meinrad (Hg.): *Die ganze Welt bewundert Bach. Von Kennern für Liebhaber*, Ostfildern 2010.
- Walter, Meinrad (Hg.): *Ein Hauch der Gottheit ist Musik. Gedanken großer Musiker*, Ostfildern 2011 [2009].

Weber, Mirko: „Begabung als Verpflichtung. Der Cellist Maximilian Hornung ist Hoffnungsträger einer neuen Musikergeneration“, *DIE ZEIT* 50 (2012), 60.

Weber, Sabine: „Anpassung, Protest und Transzendenz. Zwei Festivals beschäftigten sich mit aktueller geistlicher und spiritueller Musik – in St. Petersburg und in Köln“, *klassikinfo.de. Das Online-Magazin für klassische Musik/ Oper/ Konzert* April 2012, <http://www.klassikinfo.de/Festivals-spiritueller-Musik.1500.0.html> (12.9.2013).

Weihser, Rabea: „Klassik, jetzt für alle!“, *ZEIT ONLINE* 16.7.2007, <http://www.zeit.de/online/2007/11/klassikmarkt/komplettansicht> (24.8.2013).

Weinzierl, Ulrich: „Spiritualität für Nicht-Gläubige; Auf den Salzburger Festspielen ist das gewaltige Oeuvre der Neo-Moderne zu entdecken“, *DIE WELT* 5.8.2010, 22.

Wendler, Lutz: „Prophet der Weltmusik; Jazz-Papst Joachim-Ernst Behrendt ist an den Folgen eines Verkehrsunfalls in Hamburg gestorben – Ein Leben für die ‚Welt des Klangs‘“, *Hamburger Abendblatt* 5.2.2000.

Wildhagen, Christian: „Was nur die Musik sagen kann. Letzte Wahrheiten: Claudio Abbado dirigiert Gustav Mahler beim Lucerne Festival“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 195 (2010), 27.

Willemsen, Roger: „Warum machen Sie das? Wider das Vergessen. Daniel Hope bewahrt jüdische Musik vor dem Vergessen. Roger Willemsen erklärte er, warum“, *ZEITmagazin* 24 (2009), 54.

Zimmermann, Olaf/ Schulz, Gabriele: *Zukunft Kulturwirtschaft. Zwischen Künstlertum und Kreativwirtschaft*, Essen 2009.

Zurmühl, Sabine: „Posaunen Gottes“, *taz. die tageszeitung* 7.11.1997, 17.

### Internetressourcen

„Heike“: „Claudio Abbado \*26.6.33 Herzlichen Glückwunsch zum 80.“, in: Nils Günther (Hg.): *Das Klassikforum | Dirigenten | Claudio Abbado \*26.6.33 Herzlichen Glückwunsch zum 80.*, Berlin 26.6.2013, <http://www.das-klassikforum.de/thread.php?postid=115894> (31.12.2014).

Alte Oper Frankfurt Konzert- und Kongresszentrum GmbH: *Veranstaltung*, Frankfurt am Main 2014, <https://www.alteoper.de/de/programm/veranstaltung.php?id=254957489> (19.11.2014).

Amazon Europe Core S.à r.l.: *Amazon.de Bestseller: Die beliebtesten Artikel in Energie & Kosmos*, Luxemburg 1998-2014a, [http://www.amazon.de/gp/best-sellers/books/340585031/ref=zg\\_bs\\_nav\\_b\\_2\\_340583031](http://www.amazon.de/gp/best-sellers/books/340585031/ref=zg_bs_nav_b_2_340583031) (19.10.2014).

Amazon Europe Core S.à r.l.: *Music Lesson: A Spiritual Search for Growth Through Music: Amazon.de: Victor L. Wooten: Fremdsprachige Bücher*, Luxemburg 1998-2014b, <http://www.amazon.de/The-Music-Lesson-Spiritual-Through/dp/0425220931> (18.7.2013).

ARGE Komponistenforum Mittersill: *www.KOFOMI.com*, Wien 19.4.2013a, [http://www.kofomi.com/frs/archiv\\_frs.html](http://www.kofomi.com/frs/archiv_frs.html) (14.10.2014).

ARGE Komponistenforum Mittersill: *www.KOFOMI.com*, Wien 26.3.2013b, <http://www.kofomi.com/2008/index.html> (14.10.2014).

Ausstellungsgesellschaft Paderborn mbH: *Festival Musica sacra Paderborn*, Paderborn 2014, <http://www.musicasacra-paderborn.de/> (15.10.2014).

AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH: *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur – AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH*, Berlin, <http://www.ave.de/dokumentation/junge-interpreten/details/article/junge-interpreten-martin-stadtfeld-romantiker-zwischen-moll-und-dur.html> (22.1.2014).

- Berlin Phil Media GmbH: *Die Ära Sir Simon Rattle – Berliner Philharmoniker*, Berlin 2014a, <http://www.berliner-philharmoniker.de/geschichte/sir-simon-rattle/#highlight=unicef> (31.12.2014).
- Berlin Phil Media GmbH: *Education – Berliner Philharmoniker*, Berlin 2014b, <http://www.berliner-philharmoniker.de/education/> (31.12.2014).
- Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH: *Berliner Festspiele*, Berlin, <http://www.berlinerfestwochen.de/> (9.10.2013).
- billboard.com: *Benedictine Monks of Santo Domingo de Silos – Biography* | *Billboard*, New York 2013, <http://www.billboard.com/artist/281285/benedictine-monks-santo-domingo-de-silos/biography> (22.9.2013).
- Choi, Eugene: *Discography* | *Eugene CHOI*, [http://www.choieugene.com/bbs/content.php?co\\_id=discography](http://www.choieugene.com/bbs/content.php?co_id=discography) (19.11.2014).
- Chryssides, George: „Religion and Philanthropy. ASANAS (Alternative Spiritualities and New Age Studies) Conference“, in: The Open University (Hg.): *Religion and Philanthropy – Contemporary Religion in Historical Perspective – Faculty of Arts – The Open University*, Milton Keynes 2010, <http://www.open.ac.uk/Arts/religious-studies/bbb/asanas03.shtml> (25.5.2014).
- Creative Europe Desk Slovenia: *Sounds of the Spirit :: CED :: Creative Europe Desk Slovenia*, Ljubljana 2014, <http://www.ccp.si/english/izpis.php?id=334> (15.10.2014).
- Dalai Lama: „Grusswort“, in: festival religio musica nova (Hg.): *religio musica nova*, 9.3.2007, <http://religio-musica-nova.ch/2007/> (8.9.2013).
- DANIEL BARENBOIM STIFTUNG: *West-Eastern Divan Orchestra*, Berlin 2014, <http://www.west-eastern-divan.org/> (12.12.13).
- Deutsche Bank/ Gesellschaftliches Engagement: *Leidenschaft für Musik. Die Deutsche Bank und die Berliner Philharmoniker. Leistung aus Leidenschaft*, Frankfurt am Main 2012, 1-8, verfügbar unter: [https://www.deutsche-bank.de/cr/de/docs/Deutsche\\_Bank\\_und\\_BPhil\\_%28de%29.pdf](https://www.deutsche-bank.de/cr/de/docs/Deutsche_Bank_und_BPhil_%28de%29.pdf) (2.1.2015).
- Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Mitarbeiter*, Bonn 2014a, <http://www.musikrat.de/musikrat/mitarbeiter.html> (14.6.2014).
- Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Kulturelle Vielfalt*, Bonn 2014b, <http://www.musikrat.de/musikpolitik/kulturelle-vielfalt.html> (15.3.2014).
- Deutscher Musikrat gemeinnützige Projektgesellschaft mbH: *Deutscher Musikrat: Musikalische Bildung*, Bonn 2014c, <http://www.musikrat.de/musikpolitik/musikalische-bildung.html> (15.3.2014).
- Deutsches Symphonie-Orchester Berlin in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH: *Deutsches Symphonie-Orchester Berlin – Remix-Wettbewerb des DSO*, Berlin 2.5.2014, <http://www.dso-berlin.de/content/e36466/e54173/e54177> (9.11.2013).
- Diverse Autoren: Art. „Joachim Ernst Berendt“, in: Wikimedia Foundation Inc. (Hg.): *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, San Francisco 6.12.2014, [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Joachim-Ernst\\_Berendt&oldid=136511864](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Joachim-Ernst_Berendt&oldid=136511864) (10.12.2014).
- Dresdner Musikfestspiele: *Startseite* | *Dresdner Musikfestspiele*, Dresden 2013, <http://www.musikfestspiele.com/de/musikfestspiele/> (6.9.2014).
- Fauré Quartett: *Fauré Quartett – Diskographie*, Hannover, <http://www.faurequartett.de/de/diskografie> (19.11.2014).
- festival religio musica nova: *einleitung*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/einleitung.html> (11.9.2013).



- festival religio musica nova: *festival religio musica nova – programm*, Grenchen 14.12.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/programme\\_fr.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/programme_fr.html) (11.10.2014).
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Perspektiven*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/perspektiven.php> (12.10.2014).
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Programm*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/programm.php> (11.10.2014.)
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Umfeld*, Dübendorf, <http://www.religio-musica-nova.ch/2005/umfeld.php> (22.11.2014).
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Hintergründe*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/hintergruende.php> (12.10.2014).
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Antiphona*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/antiphona.php> (12.10.2014).
- festival religio musica nova: *Festival Religio Musica Nova Dübendorf – 2. bis 13. Februar 2005. Metakunstwerk*, Dübendorf, <http://religio-musica-nova.ch/2005/metakwerk.php> (12.10.2014).
- festival religio musica nova: *Grußwort Prof. Iso Camartin*, 29.7.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/camartin.html> (14.9.2013).
- festival religio musica nova: *immaculata I*, 17.3.2010, <http://www.religio-musica-nova.ch/2007/immaculata1.html> (3.1.2015).
- festival religio musica nova: *in die abbatis – das ritual europas*, Grenchen 18.11.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis-ritual-europas.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis-ritual-europas.html) (13.10.2014).
- festival religio musica nova: *in die abbatis – einführung*, Grenchen 15.11.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis-einfuehrung.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis-einfuehrung.html) (11.10.2014).
- festival religio musica nova: *in die sancti germani abbatis*, Grenchen 14.12.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/in-die-abbatis.html](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/in-die-abbatis.html) (13.10.2014).
- festival religio musica nova: *klanginstallation*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/klanginstallationen.html> (3.1.2015).
- festival religio musica nova: *konzeption*, 29.7.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/konzeption.html> (12.10.2014).
- festival religio musica nova: *makrokosmos*, 21.7.2011, <http://religio-musica-nova.ch/2007/makrokosmos.html> (8.9.2013).
- festival religio musica nova: *medienecho 2007*, 13.11.2014, <http://religio-musica-nova.ch/2007/presse.html> (8.9.2013).
- festival religio musica nova: *mikrokosmos*, 21.7.2011, <http://religio-musica-nova.ch/2007/mikrokosmos.html> (3.1.2015).
- festival religio musica nova: *partnerveranstaltungen*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/programm.html#partnerveranstaltungen> (12.9.2013).
- festival religio musica nova: *patronat*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/patronat.html> (8.9.2013).
- festival religio musica nova: *programm*, 17.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/programm.html> (11.10.2014).
- festival religio musica nova: *religio musica nova, 2005-2014*, <http://religio-musica-nova.ch/> (15.10.2014).

Hinterberger, Thilo: „Die GBB – mit Wissenschaft für Mensch und Kultur“, in: Gesellschaft für Bewusstseinswissenschaften und Bewusstseinskultur e.V. (Hg.): *GBB e.V.*, Regensburg 2012, <http://dktp.org/ueberuns.html> (12.12.2012).

IMG Artists GmbH: *Jan Vogler: Biographie*, Hannover, <http://www.janvogler.com/de/biographie.html> (2.1.2015).

Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG: *Augusta Read Thomas zu Gast im Rudolf Steiner Haus Hamburg | Internationale Musikverlage Hans Sikorski*, Hamburg 2000-2015, [http://www.sikorski.de/1996/de/augusta\\_read\\_thomas\\_zu\\_gast\\_im\\_rudolf\\_steiner\\_haus\\_hamburg.html](http://www.sikorski.de/1996/de/augusta_read_thomas_zu_gast_im_rudolf_steiner_haus_hamburg.html) (16.10.2014).

Jäger, Willigis: Art. „West-Östliche Weisheit“, in: Willigis Jäger Stiftung (Hg.): *West-Östliche Weisheit – Ein Forum für transkonfessionelle Spiritualität*, Holzkirchen, <http://www.west-oestliche-weisheit.de/> (11.9.2013).

Klinksiek, Andreas: „Der Klang der Welt. Die Rhythmen der Erde und des Menschen“, in: AKADEMIE DER HARMONIK (Hg.): *DER KLANG DER WELT › Ganzheitliches Bewusstsein*, Reichertshausen 12.10.2013, <http://www.harmonic21.net/programm/die-matrix-des-lebens/der-klang-der-welt/> (15.1.2014).

Komische Oper Berlin. Stiftung Oper in Berlin: *Komische Oper Berlin – Selam Opera!*, Berlin 2014, [http://www.komische-oper-berlin.de/oper-entdecken/selam\\_opera/](http://www.komische-oper-berlin.de/oper-entdecken/selam_opera/) (19.2.2014).

Konzerthaus Dortmund GmbH: *Konzerthaus Dortmund – Junge Wilde*, Dortmund 2014, <http://www.konzerthaus-dortmund.de/jungewilde.html> (31.12.2014).

Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V.: *Kulturkreis – Musikpreis*, Berlin 2014, [http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com\\_content&task=blogcategory&id=168&Itemid=296](http://www.kulturkreis.eu/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=168&Itemid=296) (7.9.2014).

Küng, Hans: „Ein musikalisches Abenteuer. Einführung zum Werk von Hans Küng“, in: Stiftung Weltethos Tübingen (Hg.): *Stiftung Weltethos | Weltethos und Musik*, Tübingen, <http://www.archiv.weltethos.org/data-ge/c-20-aktivitaeten/27-003-einfuehrung-kueng.php> (26.9.2013).

Künzle, Alexander: „Kirchenmusik mit Alphorn“, SWI swissinfo.ch (Hg.): *Kirchenmusik mit Alphorn – SWI swissinfo.ch*, Bern 30.11.2007, <http://www.swissinfo.ch/ger/swissinfo.html?siteSect=105&sid=8478292> (12.9.2013).

Livingston, Kathryn: „Radio Recap: Sat Kartar on Spirit Voyage Radio With Ramdesh“, in: Ram Das Inc., Herndon (Hg.): *Radio Recap: Sat Kartar on Spirit Voyage Radio With Ramdesh*, 28.9.2012, <http://www.spiritvoyage.com/blog/index.php/radio-recap-sat-kartar-on-spirit-voyage-radio-with-ramdesh> (20.2.13).

Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Artikel > Glaubensfragen*, Luzern 2013a, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/artikel/glaubensfragen\\_2/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/artikel/glaubensfragen_2/) (27.9.2013).

Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Artikel > Sofia Gubaidulina*, Luzern 2013b, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/artikel/Sofia\\_Gubaidulina/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/artikel/Sofia_Gubaidulina/) (27.9.2013).

Lucerne Festival: *LUCERNE FESTIVAL > Festivals > LUCERNE FESTIVAL im Sommer*, Luzern 2013c, [http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival\\_im\\_sommer\\_2012/informationen/](http://www.lucernefestival.ch/de/festivals/festival_im_sommer_2012/informationen/) (25.9.2013).

Mast, Christine im Interview mit Péter Eötvös: „Schwebendes Klang-Tableau. Seven“, Berliner Festspiele (Hg.): *Vielgeliebte Vorurteile*, Berlin 2008, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_seven/mfb\\_08\\_j\\_seven.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_seven/mfb_08_j_seven.php) (3.1.2015).

- MenschMusik Hamburg/ MenschMusik e.V.: *MenschMusik e.V. – Hamburg | Musikalisches Grundstudienjahr | Ausbildung Instrumentalpädagogik*, Hamburg 2014, <http://musikseminar.de/> (29.8.2013).
- Moor, Paul: „Martin Stadtfeld Plays Bach“, *Klassik in Berlin* 26.10.2004, <http://www.klassik-in-berlin.de/seiten/frames-paulmoor-en.html?artikel/paulmoor/pm-041026.html> (22.1.2014).
- Moosmann, Christoph Maria: „Die Musik und das Wort“, in: festival religio musica nova (Hg.): *Vortrag 8 – 9 pt – vortrag-musik-wort-2013.pdf*, Grenchen 6.8.2014, [http://religio-musica-nova.ch/2014\\_2015/pdf/vortrag-musik-wort-2013.pdf](http://religio-musica-nova.ch/2014_2015/pdf/vortrag-musik-wort-2013.pdf) (21.11.2014).
- Moosmann, Christoph Maria: „einleitung: religion im 21. jahrhundert“, in: festival religio musica nova (Hg.): *religion21.pdf*, 15.3.2010, <http://religio-musica-nova.ch/2007/pdf/religion21.pdf> (12.10.2014).
- Moosmann, Christoph Maria: *Christoph Maria Moosmann – Biographie*, Grenchen, [http://www.moosmann.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1&Itemid=126](http://www.moosmann.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=126) (2.10.2014).
- Natochenny, Lev: *Einige Ideen*, Frankfurt 2006a, <http://natochenny.com/index.php?lang=de&cat=4#sart1036> (19.11.2014).
- Natochenny, Lev: *Schüler*, Frankfurt 2006b, <http://www.natochenny.com/index.php?lang=de&cat=5> (19.11.2014).
- netzwerk junge ohren e.V.: *netzwerk junge ohren*, Berlin 2014, [http://www.jungeohren.com/netzwerk-junge-ohren-intro\\_9.htm](http://www.jungeohren.com/netzwerk-junge-ohren-intro_9.htm) (31.12.2014).
- Norddeutscher Rundfunk: *Das „Dvořák-Experiment“ | ardschulkonzert*, Hamburg 2014, <http://schulkonzert.ard.de/ardschulkonzert/> (24.9.2014).
- O.A.: „Das Album Verdi ist in der Top Ten der Albumcharts“, in: Universal Music GmbH (Hg.): *ANNA NETREBKO | Das Album Verdi ist in der Top Ten der Albumcharts | News*, Berlin 20.8.2013, <http://www.klassikakzente.de/anna-netrebko/news-und-rezensionen/detail/article:223846/das-album-verdi-ist-in-der-top-ten-der-albumcharts> (23.8.2013).
- O.A.: „Komposition ‚Weltethos‘: englische Erstaufführung“, in: Stiftung Weltethos Tübingen (Hg.): *Stiftung Weltethos | Weltethos und Musik*, Tübingen, <http://www.archiv.weltethos.org/data-ge/c-20-aktivitaeten/27-005-eng-erstauffuehrung.php> (14.4.2014).
- O.A.: „Lang Lang. Midem 2013 – Musikmesse im Wandel“, in: Universal Music GmbH (Hg.): *LANG LANG | Midem 2013 – Musikmesse im Wandel*, Berlin 31.3.2013, <http://www.klassikakzente.de/aktuell/klassik-news/artikel/article:212073/midem-2013-musikmesse-im-wandel> (9.11.2013).
- O.A.: „Martin Stadtfeld interpretiert die Goldberg-Variationen“, *regiolive.ch/ ztonline* (Hg.): *regiolive.ch – Martin Stadtfeld interpretiert die Goldberg-Variationen*, Zofingen 24.10.2012, <http://regiolive.ch/?rub=0&id=117829> (31.12.2014).
- O.A.: „Neue Reihe auf der Berlinale – die Berlinale Specials“, in: Swain, Kurz und Spiegel GbR (Hg.): *Neue Reihe auf der Berlinale – die Berlinale Specials – kino-zeit.de – das Portal für Film und Kino*, Mannheim 28.1.2004, <http://kino-zeit.de/news/neue-reihe-auf-der-berlinale-die-berlinale-specials> (4.11.2009).
- O.A.: „Produktbeschreibungen. Kurzbeschreibung“, in: Amazon Europe Core S.à r.l. (Hg.): *Das Wohltemperierte Klavier, Buch 1: Amazon.de: Musik*, Luxemburg 1998-2014, <http://www.amazon.de/Das-Wohltemperierte-Klavier-Buch-1/dp/B001FO7JSG> (10.10.2014).
- O.A.: „Rainer Nonnenmann | nmz – neue musikzeitung“, *Neue Musikzeitung*, <http://www.nmz.de/autoren/rainer-nonnenmann> (31.7.2015).
- O.A.: Art. „Der Arbeitskreis“, in: Arbeitskreis für Religionsästhetik der Deutschen Vereinigung für Religionswissenschaft (DVRW) (Hg.): *Arbeitskreis Religionsästhetik » Der Arbeitskreis*, <http://www.religionsaesthetik.de/der-arbeitskreis/> (22.2.2014).

- O.A.: Art. „Faculty. Robin Sylvan“, in: The Sacred Center (Hg.): *The Sacred Center – Synergetic Spirituality for the New Planetary Culture*, Oakland 2006, <http://www.thesacred-center.org/rsylvan.html> (5.3.2014).
- O.A.: Art. „Jubiläum: 10 Jahre LINKS – VI. Festival vom 8.-11. November 2012 in Heidelberg: Neue Musik und Spiritualität. Symposium: Dialoge über Neue Musik und Spiritualität“, in: Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V. (Hg.): *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Symposium: Dialoge über Neue Musik und Spiritualität)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Symposium> (18.2.2014).
- O.A.: Art. „Literatur“, in: Arbeitskreis für Religionsästhetik der Deutschen Vereinigung für Religionswissenschaft (DVRW) (Hg.): *Arbeitskreis Religionsästhetik » Literatur*, <http://www.religionsaesthetik.de/literatur/> (22.2.2014).
- O.A.: Art. „Resource On Frithjof Schuon’s Life & Teachings“, in: World Wisdom, Inc. (Hg.): *Frithjof Schuon Archive*, Bloomington 2010-2015, <http://www.frithjofschuon.info/english/home.aspx> (10.9.2013).
- O.A.: Art. „Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music. Marcel Cobussen, Leiden University, The Netherlands“, in: Ashgate Publishing (Hg.): *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music by Marcel Cobussen*, Farnham et al., <http://www.ashgate.com/isbn/9780754664826> (16.4.2014).
- PODIUM Musikstiftung: *Programm | PODIUM Festival*, Esslingen 2014, <http://podiumfestival.de/programm/>, / (8.4.2014).
- Richter, Tanja, im Interview mit Winrich Hopp: „Der Töne Schwingen“, in: Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH (Hg.): *Berliner Festspiele: Der Töne Schwingen*, Berlin, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_toene/mfb\\_08\\_j\\_toene.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_toene/mfb_08_j_toene.php) (29.9.2014).
- Rimle, Christoph: *jsba.ch – Das Johann Sebastian Bach Portal – Zitate*, Niederuzwil 2014, <http://www.jsba.ch/zitate.html> (27.9.2014).
- Rubinova, Evgenia: *Home – Evgenia Rubinova*, Nürnberg, <http://www.evgeniarubinova.com/> (19.11.2014).
- Rundfunk Orchester und Chöre GmbH, Berlin 2014, [http://www.roc-berlin.de/content/home/index\\_ger.html](http://www.roc-berlin.de/content/home/index_ger.html) (16.10.2014).
- Sander, Wolfgang: „Gastensembles beim musikfest berlin 08. Vielgeliebte Vorurteile“, in: Berliner Festspiele/ Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH: *musikfest berlin 08. Journal. Gastensembles*, Berlin, [http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05\\_musikfest\\_berlin08/mfb\\_08\\_journal/mfb\\_08\\_j\\_gastensembles/mfb\\_08\\_j\\_gastensembles.php](http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/05_musikfest_berlin08/mfb_08_journal/mfb_08_j_gastensembles/mfb_08_j_gastensembles.php) (3.9.2013).
- Sinfonieorchester Münster: *Musica Sacra Münster | Auf Wiedersehen zu MUSICA SACRA 2016*, Münster 2015, <http://www.musicasacra-muenster.de/> (2.5.2015).
- SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH: *The Official Martin Stadtfeld Site*, Berlin 2013a, <http://www.martinstadtfeld.de/de/biography> (22.1.2014).
- SONY MUSIC ENTERTAINMENT GmbH: *Wie schön leuchtet der Morgenstern | The Official Martin Stadtfeld Site*, Berlin 2013b, <http://www.martinstadtfeld.de/de/music/wie-sch%C3%B6n-leuchtet-der-morgenstern> (2.1.2015).
- Staatliche Geschäftsstelle „Luther 2017“/ „Luther 2017 – 500 Jahre Reformation“, Geschäftsstelle der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD): *Musikfestival: Himmel auf Erden | Luther2017*, Wittenberg, <http://www.luther2017.de/veranstaltungen/24495/musikfestival-himmel-auf-erden> (2.1.2015).

- Stadt Schwäbisch Gmünd: *Schwäbisch Gmünd Preis der Europäischen Kirchenmusik*, Schwäbisch Gmünd 2014, <http://www.schwaebisch-gmuend.de/1210.php> (15.10.2014).
- Stiefel, Catherine: „SPIRITUS MUSICAE – 2. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion“, in: Universität Heidelberg (Hg.): *Spiritus Musicae – Universität Heidelberg*, Heidelberg 9.5.2014, [http://www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus\\_musicae\\_2013.html](http://www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus_musicae_2013.html) (15.10.2014).
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz/ Staatliche Museen zu Berlin: *Kalender – Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2013, <http://www.smb.museum/smb/kalender/details.php?objID=26638&p=0> (23.9.2013).
- Tavener, John: „immaculata II. sollemnitas in conceptione immaculata beatae mariae virginis“, in: festival religio musica nova (Hg.): *immaculata II*, <http://religio-musica-nova.ch/2007/immaculata2.html> (14.4.2014).
- The Metropolitan Opera: *2014-15 Live in HD Season Schedule*, New York 2014, <http://www.metopera.org/metopera/liveinhd/LiveinHD.aspx?src=wlbuc> (9.10.2014).
- The Open University/ ASANAS: *JASANAS: Journal of Alternative Spiritualities and New Age Studies*, London 2006, <http://archive.today/ajAW> (25.5.2014).
- Uhde & Harckensee MusikManagement/ Inh. Kirsten Junglas u. Monika Rebuschat GbR: *eros ecclesia\_1997\_faltblatt.pdf*, Berlin 24.8.2009, [http://www.uhmm.de/images/stories/produktionen/festivals/pdf/eros/eros\\_ecclesia\\_1997\\_faltblatt.pdf](http://www.uhmm.de/images/stories/produktionen/festivals/pdf/eros/eros_ecclesia_1997_faltblatt.pdf) (22.9.2013).
- Universal Music GmbH: *Klassische Musik von A-Z | Klassik bei KlassikAkzente*, Berlin, <http://www.klassikakzente.de/home> (13.5.2014).
- Universität Luzern (Hg.): *Prof. Dr. Wolfgang W. Müller – Universität Luzern*, Luzern 2014, <https://www.unilu.ch/fakultaeten/tf/professuren/dogmatik/mitarbeitende/wolfgang-mueller/#topic4> (30.12.2014).
- University of Aberdeen: *Centre for Spirituality, Health and Disability. The School of Divinity, History and Philosophy. The University of Aberdeen*, Aberdeen 2012, <http://www.abdn.ac.uk/cshad/> (27.11.12).
- University of Gloucestershire: *The Centre for the Bible and Spirituality*, Cheltenham 2009-2014, <http://insight.glos.ac.uk/academicschools/dh/research/humsresearch/cbs/Pages/default.aspx> (21.5.14).
- University of Hull: *Centre for Spirituality Studies – University of Hull*, Hull 2012, <http://www2.hull.ac.uk/fass/css.aspx> (27.11.12).
- Vandenhoeck & Ruprecht (Hg.): *Hans-G. Kippenberg, Jörg Rüpke, Kocku von Stuckrad (Hg.): Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, Göttingen, [http://www.v-r.de/de/titel-35-35/europaeische\\_religionsgeschichte-1001643/print/9783825232061.pdf](http://www.v-r.de/de/titel-35-35/europaeische_religionsgeschichte-1001643/print/9783825232061.pdf) (30.12.2014).
- Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Neue Musik und Spiritualität)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/2012> (17.10.2014).
- Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (Mysterien, Meditationen, Visionen)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Ziesak> (16.10.2013).
- Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik e.V.: *LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik (nû der êwicheit)*, Heidelberg, <http://links-biennale.tumblr.com/Uhl> (16.10.2013).
- Werkstatt der Kulturen – Kommunikation: *Werkstatt der Kulturen*, Berlin 2014, [http://werkstatt-der-kulturen.de/de/festivals/sacred\\_music\\_festival/](http://werkstatt-der-kulturen.de/de/festivals/sacred_music_festival/) (15.10.2014).

WittenbergKultur e.V.: *WittenbergKultur e.V. präsentiert Bühne Wittenberg*, Wittenberg 2009-2010, <http://buehnewittenberg.de/pages/festival---himmel-auf-erden-2012/himmel-auf-erden---die-religionen-der-welt-zu-gast-in-luthers-wittenberg.html> (15.10.2014).

Zweites Deutsches Fernsehen: *ZDF Jahrbuch 2008 – Kultur*, Mainz 2009, <http://www.zdf-jahrbuch.de/2008/programmchronik/dreisat/musik.php> (22.1.2014).

### Audiovisuelle Medien

Brüggemann, Michael, in: Peter Schönhofer (Buch und Regie)/ AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Deutschland 2008a, ausgestrahlt von 3sat/ ZDF 2008, Film (44’).

Decca Music Group: *Julia Fischer. Bach Concertos. Academy of St Martin in the Fields*, London 2008, Video (3’16), verfügbar unter: YouTube, LLC: *Julia Fischer – Bach Concertos – YouTube*, San Bruno 2.12.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=HBjHi4zcl68> (31.12.2014).

Gabetta, Sol, im Interview mit Leonidas Kavakos, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Klickklack – Das Musikmagazin*, München 8.3.2012, Video, nicht mehr verfügbar.

Gabetta, Sol, im Interview mit Patricia Kopatchinskaja, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Klickklack – Das Musikmagazin*, München 8.3.2012, Video, nicht mehr verfügbar.

Holthaus, Jan im Interview mit Martin Stadtfeld: „U 21 – das Verhör“, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Bayern 4 Klassik*, 1.11.2008, Video (10’59), nicht mehr verfügbar.

O.A. im Interview mit Martin Stadtfeld: „Klassik aktuell“, in: Bayerischer Rundfunk (Hg.): *Bayern 4 Klassik*, 20.11.2008, Radiobeitrag (5’44), nicht mehr verfügbar.

Schmidt, Adrian/ Geisler, Udo (Regie und Kamera)/ Titanfilm GmbH (Produktion)/ Sony Classical (Sony Music): *Martin Stadtfeld: Deutsche Romantik*, Deutschland 2010, Video (4’26), verfügbar unter: Titanfilm GmbH, Berlin 2010: <http://www.titanfilm.de/SONYCLASSIC/StadtfeldStream/stadtfeld.html> (29.12.2014).

Schönhofer, Peter (Buch und Regie)/ AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Deutschland 2008a, ausgestrahlt von 3sat/ ZDF 2008, Film (44’).

Schönhofer, Peter (Buch und Regie)/ AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Deutschland 2008b, Filmteaser (2’33), verfügbar unter: AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH (Produktion): *Junge Interpreten – Martin Stadtfeld – Romantiker zwischen Moll und Dur*, Berlin et al. 2009, <http://www.ave.de/dokumentation/junge-interpreten/details/article/junge-interpreten-martin-stadtfeld-romantiker-zwischen-moll-und-dur.html> (27.12.2014).

Sony Classical (Sony Music): *Martin Stadtfeld: J.S. Bach, Das wohltemperierte Klavier I*, Deutschland 2008, Video (2’51), verfügbar unter: YouTube, LLC: *Bach – Das wohltemperierte Klavier (Johann Sebastian Bach)/ Klassische Musik/ Classical Music*, San Bruno 14.10.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=of2NPf5eNy4> (29.12.2014).

Stadtfeld, Martin: *Deutsche Romantik*, Audio-CD, Sony Classical (Sony Music) 2010.

Stadtfeld, Martin: *J.S. Bach: Wohltemperiertes Klavier I*, 2 Audio-CDs, Sony Classical (Sony Music) 2008.

### Graue Literatur

Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, Tagungsprogrammheft, Heidelberg 2013, Einlegeblatt.

Kautz, Waltraut Anna: „erleben der musik geht über alles. igor levit: leiter der kammermusik akademie und artist in residence 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *Festivalzeitung*, Heidelberg 2013b, 7f.

Kautz, Waltraut Anna: „perspektiven auf werk, inhalt und form. über das motto des heidelberger frühling 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *Festivalzeitung*, Heidelberg 2013a, 2f.

O.A.: „perspektiven. zum themenschwerpunkt 2013“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *ProgrammBuch*, Heidelberg 2013, 9-19.

Schmidt, Thorsten: „warum ‚festivals 3.0‘?“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, Tagungsprogrammheft, Heidelberg 2013, 3.

Tonner, Magdalena: „‚zukunft des festivals‘. wie reagiert der heidelberger frühling auf die herausforderungen von demographischem wandel und digitalisierung?“, in: Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling (Hg.): *Festivalzeitung*, Heidelberg 2013, 4f.

## **Eigene Erhebungen**

### *Interviews*

Interview mit J1 (*Juilliard School of Dance, Drama, and Music*, Absolvent im Fach Klavier), New York 16.5.2011.

Interview mit J2 (*Juilliard School of Dance, Drama, and Music*, Absolventin im Fach Geige), New York 24.5.2011.

Interview mit Lev Natochenny (*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main*, Pädagoge im Fach Klavier), Darmstadt 27.9.2012.

### *Feldnotizen*

Dialog zwischen Thomas Schipperges und Sidney Corbett, LINKS – Heidelberger Biennale für Neue Musik: *Symposium: Dialoge über Neue Musik und Spiritualität*, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Heidelberg, 10.11.2012, 11:00-13:00 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

Mortier, Gerard, mündliche Äußerung im Rahmen einer Podiumsdiskussion, Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling: *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, „panel 1: das publikum im informationszeitalter – das unbekannte wesen?“, Kongresshaus Heidelberg, 23.3.2013, 16:00-17:15 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

Walter, Steven: „best practice“, Vortrag, Internationales Musikfestival Heidelberger Frühling: *festivals 3.0 – eine möglichkeit zukunft zu gestalten? internationale tagung fr 22. bis sa 23. märz 2013*, „panel 2: aufgaben und chancen von festivals“, Kongresshaus Heidelberg, 23.3.2013b, 9.30-11:00 Uhr, eigene handschriftliche Aufzeichnung.

## Materialien: Interview-Auszüge

**J1 (Juilliard School of Dance, Drama, and Music, Absolvent im Fach Klavier), New York  
16.5.2011**

### 1) *Musikalische Präferenzen*

Auf die Frage, welche Musik ihm besonders gut gefalle, antwortet J1, er habe zunächst Chopin und Debussy gehört und dabei ein „Glück“ (*happiness*) empfunden wie nie zuvor. Die Debussy-Stücke hätten ihn regelrecht „verrückt“ gemacht (*I went crazy*), diejenigen Chopins auch. Auch Ravel und Mozart hätten zu seinen Lieblingskomponisten gehört, insgesamt vor allem „frühe klassische französische Musik“ (*early classical French music*). Später seien Bach und Beethoven hinzugekommen. Je älter er werde, desto mehr fühle er sich von dieser Musik angezogen.

### 2) *(Spirituelle) Musik-Erfahrung*

Lampe: Could you tell me a little more about this experience of getting crazy about music, about Chopin, for example? Can you specify this a little: What happens when you listen to that music, or play it even?

J1: I think it was just like a kind of [...] ecstasy [...]. I would put on the recording and it's just like time disappears and you are just taken over by the music like if you [...] – when people listen to something beautiful I think there's this very, like they say that they are moved, like they're lifted, and what it really is, is that you're taken outside of yourself and get carried by the beauty of the music and I felt – yeah, like it just was this, this kind of like aviation of some player [...], like transport from reality. But it wasn't really even an escapist thing. It wasn't like I was trying to escape my reality [...], I have a perfectly happy life. But it just, it was like [...] gussing [...] in for your heart, you know, for your soul, you know, it's like you listen to it and you just feel like so like everything in the world isn't [...] more beautiful, I don't know. And without that feeling, I think, life – like in anything, you know, whatever gives you that feeling of inspiration, it – life is just like, it doesn't have any kind of like „so what?!“ to it, you know. And I think that music for me gave me that like, like the „so what?!“-factor, you know. It was like, it really had it like something meaningful [...]. And probably at that age, you know, and I was an adolescent, I was not a kid anymore, and like, I probably needed something, you know, to like, I was looking for some meaning [...] extra at that point [...]. But like – I don't know, it's like, I just [...] loved to experience that sound of it and when I was figuring it out on my own, like, the excitement of producing that on my own, but make creating it in like my house [...],



and just like bringing that into whatever environment, in me being at the like the captain of what was coming out of the piano, was so exhilarating, you know.

Lampe: Do you have the same feelings about music when playing it yourself compared to when listening to it, or is it somehow different? Does it make a difference whether you are the performer?

J1: You know, I think, what I aim towards is to be able to experience, like to get to a point where I experience the music the same way the audience would, you know, like you don't have to think at all of your hands or the physical production of it – but you can just kind of sit at the piano and experience the sound coming at you. Like I think that's the best kind of music making, when the music is just coming out so clearly, and you're not having to make anything contrived [?] to get it to speaking, not making faces or showing the audience that music. You know when it's good, when the music just sort of like hugs you, it comes out of the piano. You were talking about the religious connection. I mean, I've never been involved seriously with the religion, but I think it's a very spiritual thing, because, it's like this invisible force, that touches you, and – but like that feeling of being carried by the music – you want to have that when you're playing, you don't want to be focused on any of the structural elements [...], if that makes sense.

### 3) „Flow“ und das Verhältnis von Komponist und Interpret

Lampe: It does, yes. Have you already had those moments of complete „flow“? Have you heard of the concept of „flow“ or „peak experience“? Have you had those intense experiences where you just felt like it's not you playing anymore, but –

J1: – I think so, yeah.

Lampe: Is that rare?

J1: No, I think like – as I've gotten more advanced, that is kind of what I want to expect every time I play. It shouldn't be something that comes and goes. It's like when you play, that music always has to speak in a certain way. But, when I performed and felt my most relaxed, it's [...] amazing when you know the audience is experiencing it the same way you are. You are not self-consciousable, you're just completely up into the moment of the beauty of what's happening I think pianists are like actors – like Meryl Streep, [...] she's always so self-facing [?], she is not a genius, she just says the words. I feel that way's the pianist. It's not about the pianist, the composer is the genius, the composer makes this beautiful work. We're just there to channel it, so that people can hear it. But I don't think – like, when I play well, it's not like – o my gosh, I'm so great – it's like, I'm glad that I got rid of myself, so that the music can come out. That's kind of my ideal with music making – I really don't think that the pianist should be the show –

the music should be the show. So, my favorite pianists are the ones that the least – I think all the great pianists have that, though, they are not in the way of the music.

Lampe: Whom are you thinking of?

J1: [...] Benedetto Michelangeli. He was an Italian pianist. He died in the nineties, I think, but he's just the most incredible pianist in life. When he plays, his face is just completely stoic and some people call him a cold [?] player, but I think it's just because of the way he looks. [...] His ears are so intensely focused on [...] music of the highest level. I think all the great pianists have that. They are not trying, they just let it happen.

#### *4) Die Rolle des Publikums*

Lampe: You were just mentioning the audience. Could you just tell me a little more about this experience of you playing and the audience being there? Do you feel when they are in tune with you?

J1: Definitely. I think so. Just like if you are saying something, you know, if somebody is listening to it, or not.

Lampe: And is the audience also important for you? Does it give you a certain energy or so?

J1: Yeah, I think for sure. I always play my best in front of an audience. I feel like when there's more than just you listening, your concentration is more intense and I find that I play better in performance than if I'm just running through it for myself, 'cause there's this desire to connect. It's not just for yourself, you want to get the music to speak. I have pretty vivid experiences of knowing when the sound starts inside of me and [...] send a transmission to the audience. You're not just playing, you know that the moment that that sound is created it's gonna touch somebody. You feel it – it's just like when you're engaged speaking with somebody. There's ways that people talk when people are you listen, and there's ways that people talk and you know they are not gonna listen. [...] When Martin Luther [King; LL] gives his famous speeches, the way he's speaking, you don't just turn it off, you have to listen, because it's coming from such a deep place.

#### *5) Kriterien für eine „gelungene“ Interpretation bzw. eines „guten“ Interpreten*

Lampe: Ah – interesting. – What, would you say, is necessary for a “good” performance? You already mentioned that you feel a “flow” somehow and the audience listens. Is there more that is needed for a good performance?

J1: Good instrument, good space; you just have to get to a point with the piece, where you not – [...] When any musician gets so high levelled, their body becomes like a mechanism that is at the service of their ears and their heads and so you don't have to think about getting my third finger here, it's just you think you want the sound and you do it. And when you put that together

to make a whole piece that's when you're ready to play it. [...] Music is not – you can't be preoccupied with the details, you have to see them from a faraway perspective, so getting yourself to the point with this [...], where you see it as one entity – it's important.

Lampe: Something which is connected to that and which you obviously need to be a good performer, I guess, is musicality, right? So, what do you think musicality consists of?

J1: I think it's a sensitivity to sounds and how they relate to one another, because the whole musical system is like you have a key and then like subsets of the key and they relate to each other and you can't play them all the same. So, musicality is a sensitivity in your ear and like how you understand a sound of the differences and then the new odds so that you see like a c and you're in c major and then you see a c sharp. And that c sharp is gonna be a completely different sound, because it's not in the same key. It's the new element in the story and you have to react to that. So, I think people who have musicality are the ones – the sound touches them in a deep place, it's not something taken for granted, there's meaning, there's emotional impact behind sounds. Like I said about that minor 7 chord that had some kind of feeling for me, because it attracted me to – cause there was probably some kind of feeling that it gave me. When you're playing music, you have to be sensitive to every detail, every change, every color – that's what musicality is.

Lampe: So, did I get that right that you need a maybe emotional sensitivity, a deep emotional sensitivity, also intellectual?

J1: Yes. [...] I think, one really important kind of intelligence is emotional intelligence, which leads to understand things that you experience to your senses, to emotions within and I think that it takes a certain kind of intelligence that way to be a good musician. It takes a physical intelligence, you need to be [...] to play an instrument and it's a different kind of intelligence than to get an A in your calculus. [...]

Lampe: I read the other day [...] that a musician needed a certain spiritual sensitivity, as well, in order to be a good musician besides emotional and intellectual capacities. How would you react to that? I mean, you already said something like when you play it's kind of a spiritual experience, but do you think this is really a necessary element?

[...]

#### 6) „Spirituelle Sensibilität“

J1: Yeah. I think everybody has a spirit, if they are aware of it or not, you know? And I think why music is so important is because it speaks to that part of us, it keeps us vital, it doesn't shut that part off of us. When I think about religion, it's about connection to something outside of yourself and to other people. And I think music is the same thing – connecting to something

that is bigger than you and that everybody can participate in and that speaks so deeply to us. I don't know exactly what spiritual sensitivity comprises, but I think everybody has that, whether they're aware of it or not. Maybe, it has something to do with realizing our like transits of life or realizing that like life is not – nothing is permanent, everybody has mortality. I think that music has something to do with dealing with that, that it makes sense of our existence and makes it feel like there's something to it, it's not just we're born and then we die. I had this moment, when I was 18, 19, where I started feeling really aware of death and [...] – and it was like it was always on my shoulder and somehow that made the music resonate more within me. I don't know why that is, but – because I think that when you have that awareness, it's like everything becomes more beautiful, because you know that it's passing or something. I don't know – it's very philosophical. I don't think I put it all in order, but I do feel that the sensitivity to your mortality is maybe something that has to do with like spirituality, I think so. Do you agree?

7) *Austausch über (spirituell-religiöses) Musikempfinden an Juilliard*

Lampe: There are lots of different approaches to all these things. Sounds – makes sense, yeah. Interesting, wow. – Do you talk at *Juilliard* in such a way about music, with colleagues, or teachers, or in courses, or so?

J1: No. I mean, with my friends, yes. Like, for one of the greatest things of the courses is, of course, meeting people who are so really gifted and getting to talk to them about music. But in the classes in the Undergrad are more like basic “bla bla”. And then in the Master's I had some more interesting classes, but we talked about it in a very analytical way. But I took this one class this year; the teacher was very philosophical, he talked about concepts like life and philosophy and how they relate into music and how they relate to each other and music and what it means.

Lampe: Interesting.

J1: Yeah. When you first learn theory it's basically like „grammar“: What chord is that? It's a c-chord and this is g – so that's five-one-five. And it's just very like „so what?!“ – it doesn't matter, because that doesn't tell you anything about what you're hearing. But in this class we would take like little motives out of a piece like 2-note-[...] -motive and then we would see how it expanded in an entire sonata or whatever and just – we would look at pieces, like there's this one piece by Schumann, where every key was expressed except for one, which was F Major or F, but the pitch F showed in really crucial places throughout the piece and it was like sort of a ghost [...]. And the text was about – it's called „Dichterliebe“ – this poet who falls in love, but

the woman actually never really loves him. And he was saying that the key F, that sound, was like the love that is sort of governing everything, but it's not actually there.

Lampe: Wow!

J1: And I thought that was the most conceptual where I'd ever gotten in analysis with *Juilliard*. But I was really frustrated as an Undergrad, because in the classes, when we would just talk about – I already knew theory and I thought it was so pointless to just take the life out of everything [...]. It doesn't have any resonance with that part that should make the music speak. I think that's a problem with the curriculums – [...] it's so sterile. Music is not that. Music has mathematical elements, but [...] it always relates to something more vital and not [?] just the intellectual in a sense [?].

Lampe: And with your direct piano teachers, did you talk about music in a rather philosophical way from time to time?

J1: You know – I think, because in a way talking about it kind of puts a label on the mystery of what everybody is going after. They try to focus on the more immediate elements, because you can't make somebody a better pianist [...] by giving him all these concepts, you know? So they focused on making my hands better, making my technique better, making my listening better. [...] I think when those things come into place and if you already have feelings about the music – that will start to be expressed without anybody telling you that, you know? So I feel like a lot of my teachers they thought what I needed was just tools to help me express myself and that's what they gave me. But they didn't impose their views on my playing, like their views on the music. I think that's a modern way of teaching now, you want the student to be themselves. And unless they do something completely distasteful, you don't say anything, you just let them play the way they want to, as long as you do what's in the score and you play with a beautiful sound. That was another – my first teacher focused so much on my sound, which I think at that age is the thing to focus on, because that's – you have your whole life explore concepts of music, in the kind of [?] philosophical, but if you don't have a sound that doesn't speak to people, that doesn't matter, nobody's gonna listen, so that was his biggest thing that he developed in me, was my sound. And then my teacher in the masters, he was really just all about getting me out of the details of playing to just a more simple place, where you can make it communicate and judge if it was communicative. It's weird – I never had a teacher telling me how a phrase should go. If you wanna be convincing, that has to come from you and that – nobody can tell you how to play it.

[...]

8) *Vorbereitung auf das Musikbusiness an Juilliard*

Lampe: Do they try to prepare you for the music business like in courses where you learn how to interact with the media and music companies and so on?

J1: Yes, definitely. I took a career development seminar and we had to put together press kits, we had to make phone calls to presenters and ask them if we could send our materials and trying to get a concert out of it. That course was incredibly helpful, because the teacher would look at our resumes and CVs and edit them and make them look really professional. And publicity shots – knowing how to get a publicity shot. We also put together performances and my role in that was to document it, so I made this whole documentary and I learned how to use editing software. It's been so helpful: When I get concerts now – just like knowing how to negotiate and you have to talk about the fee. These are things you can't – I'm glad to have had the opportunity. You need to be realistic about it. You can't just shy away from talking about that.

And then I had that class "The business of music", which I didn't take. But, they really want to be realistic about how to make a living out of this. 'Cause it's not – even if you're amazingly talented, there's more to it. Also, in classical music, the marketing aspect is getting more creative, because this culture these days is so much more visual. We have screens everywhere: on our little devices, on the street, TVs everywhere. People are so much drawn to striking visual images. And the images of four guys with white hair and tuxedos is not necessarily gonna make somebody listen to their CD. And we have to find ways to at least get people to check it out. They might not like what they hear, but when they do, that's a success.

Lampe: So what exactly do you need to be successful apart from being a good musician, then? To look good?

J1: I don't think that hurts. But what's really important is – when a presenter gives you a concert – that you treat them really well and you make a connection with them. And that is not just you connect with your music, but as a person you connect with them. And it's all about relationships that you form and then they want to have you back again [...]. 'Cause even if you play incredibly, but you're an asshole, nobody's gonna want to give you the opportunity. That's really important. And I think it's really important to be interesting in the way you talk to people, that you're not just „I'm gonna go to the practice room, shut myself [...]“. You need to be a communicator and every what [?].

Lampe: And concerning your appearance in the media: Do you think that the public reacts to particular aspects of how a musician presents himself or herself? Do you think there are certain trends to which the public reacts specifically?

J1: I think, individuality and a confidence in what you say – I think, people react to that, if you're passionate about what you say and that you mean what you say. And I say individuality in that you're just being yourself, you're not trying to be somebody else. So I can't say like anyone [...], because I think, if somebody puts himself in a [...] of what they think is appealing, they might not react to that, but I think, if they are really themselves and unabashedly themselves, that's what people react to. Like the [...] pop musicians like Lady Gaga [...]. Maybe, it's completely contrived, but what she gives the occurrence of is that she's completely being herself. And that's what people love – they want to feel they can accept themselves, too, and she gives them a role model. So, not just in classical music, but in everything [...] is somebody who is sure and knows themselves.

Lampe: So, the aspect of coherence somehow, of a coherent, authentic person apparently plays a role.

J1: I think so, yeah.

Lampe: And do you think that it's also important that this image of how one presents oneself has to be also coherent with his or her performance? Do you think that the audience or the media public consider that important?

J1: I think so. I remember seeing a clip of Martha Argerich on *YouTube* talking and somebody had made a comment like it was so interesting for them to see how she talks, because it was so expressive and it was like her playing – it reminded them of her playing – and how the two relate to each other. But I think definitely like a coherence in your playing and who you are – I don't know if it's [...] very clear, but I think, people like that, when somebody is like a force [...], is an entity in himself and not like super-confident when they talk but then [...] when they play or the other way around. – At *Juilliard* they try to develop us to not be like stereotypically quiet and abashed and soft-spoken [...]. They want us to be communicators in everywhere, not just at our instrument. Actually, it IS important where you were – let's say you have to go to a school and try to interest them in classical music. When you go and play amazingly, maybe nobody will know that it's amazing. But if you go and you talk enthusiastically and communicate to them, they will know that. So you have to be able to do both. You can't just go and play music and then be like [...]. So, yes, it is important, it makes you more desirable for managers and so, if you're also a communicator.

#### 9) *Verhältni des Nachdenkens über und Spielens von Musik*

Lampe: I'd like to ask you a little more about this coherence-thing of performance and what you say or what you think about music or what you do. Does your general approach to music

rather affect your performance, or is it the other way round, that when you play, you're thinking about the music that is being formed? Or maybe both, probably both?

J1: I think it's a two ways street, but I want the music to speak to me first like I want to produce the music so I can hear it and then judge what it's trying to say, rather than like – so, I think, my conception actually starts kind of outside of me and then it comes to me – rather than I know exactly how I want it in my head and then transmit that. I need to hear the sound around me and be able to shake it that way. But – I mean, thinking about music like thinking about how a piece goes or – I don't know?

Lampe: Rather in a general way.

J1: I think, educating yourself about composers and about the intellectual aspects of music is also important and not – should like understanding music on multiple levels. Music is not always just emotional, it's humorous. Or like this composer was trying to do this. Or knowing about the art at the same time [...] I've had experiences where the piece comes out and tells me what it's saying and then other times when I have to find things around the music to tell me what the music is saying. When I played Schönberg this years, I wasn't confused by the music, but I didn't really get the feeling of it. And then I went to the MoMA and they had a German expressionism exhibit and I say [...] and seeing that and emerging myself in that time period that day, what was Berlin like then, what were they feeling, and to me it's this feeling of anxiety and everything in Europe was deteriorating. And it made the music resonate in a different way with me. Or, like I was playing this Chopin piece, I read that he would have like epileptic fits – they thought, maybe he had epilepsy or that he would have these fits where he saw like demons come out of the piano. He was always sick – death was always on his shoulders. And somehow that image of demons coming out of the piano made the music speak in a different way to me. So, yes, you can take extra-musical ideas to help the music resonate in a different way, but I really think you need both ways, 'cause its sound has to inspire that idea. So it's not that I read that the demons came out of the piano; there was something in the sound already that made that statement make sense to me – so it wasn't just this way or the other, it was both.

**J2 (*Juilliard School of Dance, Drama, and Music, Absolventin im Fach Geige*), New York  
24.5.2011**

*1) Motivation, Musikerin zu werden*

Lampe: The first thing I'm always interested in is: What inspired you to become a musician? Already, you have been a *Juilliard* student for many, many years, so maybe, it has not been a rational decision?



J2: Oh no – absolutely! I think about it actually every day. When I began, I was in California and I was four or five. And my elementary school had a new [...] music program. So, there was no music in my family, but I started from my prep [?] school. And I think that I wanted to play a different instrument, so they got me the violin, ‘cause I was small or whatever. And I really loved it from the beginning, it was kind of a little doll or something for me, but I really loved it. And then I came back to New York – well, you ask what inspires me. When I was younger, it was the fact that I had something I needed to say and I had a way to say it. And music – I was just [...] obsessed with it. When I started getting into this Chamber Music, Beethoven’s String Quartets, being able to be at *Juilliard*, have orchestra, adopting, and I started composing – I just really thought I had meaning in life, because I had this whole world. And none of my other friends knew about it and I always realized how special it was that I [...] this world I saw this beauty in. I really loved that. And now that I get older it’s hard, because you have these dreams – and even if you are not honest with yourself – that as a violinist you want this sort of solo career, that’s what you worked for. Now – they don’t really have these huge careers anymore like they used to. As I get older, I try to be more realistic about life and it’s hard to be a working musician. How does that translate to the ideals I used to have about music? It actually is, what kinds of gigs do I actually play to pay for things?

## 2) (Transzendentes) Musik-Erleben

J2: But still, at the end of the day, for me to be able to play Bach, it’s like you get on stage, when I’ve really worked on something. Some of the performances that I’ve had, I have really been able to explore something to the highest level that I’ve been capable at that time. There is this feeling of just like bliss, just complete – for me it’s like a sort of transcendental space when you perform and you really – only when it’s at that level, everything to that can be a big struggle and it’s hard to remember what it feels like. But I think, the only thing that can inspire you is the work itself, you always have to go back to the source and if you don’t believe in it, it’s not gonna mean anything and you are not gonna want to work. At 23, you don’t wanna be burned out, you don’t wanna just play for no reason. So if it’s not really meaningful, then you have to think about it.

Lampe: Can you tell me a little more about this what you get from music, why you keep doing this?

J2: There’s a couple of things: [Teaching children; LL] I also compose and that has given me a lot of strength over the years, having really an outlet for things. I started improvising a lot. With writing you have a lot of other issues: you have your self-judgment, you get stuck and there’s your imagination and then you try to get it down. [...] I played piano when I was younger. Now,

I started improvising on the piano and that for me is –. No matter what is happening in my life, I can play and really get to know myself. For me, art is something that reminds us of being human. That's what people remember from cultures. You remember the wars and you remember the cultures. It's like in history. It's giving me so much joy. I would be a lot more confused if I didn't have music in my life. Things are confusing enough trying to figure out what you're supposed to be doing. You have something what you can experience without your conscious mind boggle [?] away in all the noise and everything. You actually can use your other senses and experience something. That is really for your soul, having nourishment. That's why I believe in music. But on the day to day it's really difficult. At this moment, I'm having difficulties staying motivated and staying disciplined. It's hard. It's also [...] that you keep it doing. No one's watching you. If you don't do it – you're the only person who is feeling guilty about it.

Lampe: This experience you were talking about when you perform, that sometimes it feels like transcendence or brings you to some transcendent realm – is that very rare?

J2: The last time I experienced that and probably the only time was really recently. I was playing in a competition and I was really, really well prepared. And the very first piece I played was Bach, the g-minor Adagio [...]. And [...] it's not like taking drugs when you listen to music, but when you play, if you listen to Bach or Beethoven or things like that, it will actually change your life. I had a moment where I was just really thankful that I was able to play, but it was before I started playing, because when you're playing, you can't always – you have to be thinking and I was performing and I was being judged and there was a lot of pressure on me. But I remember, before I began to play, I just felt so much joy that I was almost like you're a vessel – there's a cannon – you have to keep sharing it and it's amazing that you can keep passing these gems on. And that's your role as a musician. And [...] it's like you're just a vessel for them, for the composers, because they were such excellent [?] and they created such good things and we should share them.

### *3) Musikalische Präferenzen*

Lampe: You mentioned Bach a few times, so apparently this music touches you a lot. What else?

J2: I really love Beethoven, I think, Beethoven's my favorite composer. Also, I love Chamber Music, because there's something very intimate about it and playing it can be one of the most fulfilling things. Because you really connect with people and it's really giving-taking. You can go places that you can't go really in normal day to day. You can play with people who don't speak your language. I actually had this experience. It's not to be cheesy, but it's true: When I was 13, we went to China and they didn't speak English at all. We were playing with two

people, we were playing a Beethoven Quartet. We were able to do something together. I'm not saying we gave the audience members goose bumps, but still that's amazing that you can do that. You can work through three weeks and not really understand each other, but you can work together on the same project. – I love 20th-century music: Debussy, Bartók, Stravinsky. This is really great music.

#### *4) Vergleich Solo- und Ensemblespiel*

Lampe: Does it change the quality of your personal musical experience, when you play alone or with others? Is it more intense or can you tell me a bit more about?

J2: Yes, the process can be very intense when you're working with other people. It's a very social thing, actually, and you have to believe in this [?]. People are also very personally attached to what they're doing. So cannot tell them, it's not like you're in a business meeting where you say 'O, can you do this better or can you do this differently?' Anything you say is gonna really affect them, cause they are trying their hardest and they believe in what they're doing. It's like having in a marriage – people have said this about strings quartets. Take four people who can really work together, because the personal process of practicing – if I wrote down every single [...] I had and if I had to that with another person, it's a lot. It's really detailed work. So, the process is different. In terms of intensity – if you have the perfect partner who you're playing with and if you have multiple partners who have the same sensitivity and the same core interpretation, it can be spectacular. It can be more fulfilling than playing by yourself, definitely. But then sometimes, if you're playing with someone who really doesn't get it on the same – if you guys just don't match, it can be very frustrating, cause you feel like you can't express yourself. If you're playing in an orchestra and you don't like the conductor or people aren't interested and you [...] lost in the sea of sound – as a violinist you play in a section, so when you can't hear yourself and you don't believe in the group, it can be very frustrating. But if everybody is really giving at the same intensity that can be a brilliant focus of what you do [?], because every single person is just – My teacher, he described it in a really interesting way: It's sort of like water in a stream. People think when they play in a section that they don't matter if they play badly, no one's gonna notice. It's better if you don't play, because you are actually polluting the stream, it's like every single drop of water matters. And if one of them has dirt in it, one of them [...] in it [?], it's gonna show up in the stream, it's gonna not be pure. But in the drill and fill [?] every single drop is like – that's the difference. And I think we forget that with music, because it's so abstract, but when you hear – you talked about chorus [?] – I [...] when you hear live singers, it doesn't matter they're an amateur chorus [?] or not, there's something very moving to me about that, because you can actually feel, you can almost sense, you can

almost see the sound, you realize that it's coming from inside, it's actually air, it's moving, it's coming from someone and it's coming into your ear, it's affecting you. Even if it's not the most beautiful singers, when there's a group of people singing, it reminds me of what music really is, that it's a physical thing.

5) *Musikalischer „Flow“*

Lampe: Have you heard of the concept of “flow” or “peak experience”?

J2: No.

Lampe: I read the other day that sometimes it occurs that musicians talk about a certain “flow” or “peak experience” while playing, performing or something, and they feel that they're completely beyond time and space which is taken away by the music. Do you know this kind of experience?

J2: I've never – I think it certainly takes you away from – Anything in this world that – I see a connection between – There are so many things in this world that can do what music does. Music is abstract as medium, even more than a painting, because we're so visually oriented, we're used to seeing something with our eyes, but to listen to something – I think that you use different senses when you listen to or you play music. That shifts your consciousness a little bit. Yeah, of course, you're in a different state. I can't say that you're completely – I don't wanna make it sound so dramatic, but I guess it is dramatic: Not everyone could experience that [...]. Even some of my peers – not everyone could completely let go in a performance. It was always a natural thing for me, I never got nervous, I never had stage fright. Whenever I performed, I was always in the moment and I never got distracted. It's interesting, in the last or so, only the last year, I was much more pressurized sort of concerts, I even had some really strange bad performances happen where I can't focus and I can't stop thinking about the audience in front of me. And I played a billion times worse than I should have.

**Lev Natochenny (*Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Pädagoge im Fach Klavier*), Darmstadt 27.9.2012**

1) *Zur (historischen) Angemessenheit von Bach-Interpretationen*

Natochenny: I listened to many good people and I read many books written also by very good people. There are people of phenomenal quality [als Beispiele nennt er: Andreas Staier, Gustav Leonhardt, Ralph Kirkpatrick, Glenn Gould, Alexei Lubimov oder Anthony Newman; LL]. When you study all these, you get a sense of what it could have been, not what it was, but what it could have been. I'm not saying that you should be absolutely copying what these artists did, but to have a sense for what Bach could have had in mind, what this music could have been

written for and why. But without that knowledge, it sounds like it could have been written by anybody, if played with disregard to this knowledge.

## 2) *Bach, Beethoven, Schubert und andere Komponisten im Vergleich*

Lampe: What did you mean before in the Master class, when you said Bach's music was "pure music"?

Natochenny: That's what it is, unless it's a cantata or anything like that with text. It's not programmed music.

Lampe: So, something like "absolute music"?

Natochenny: Yes, Musik pur, if you like.

Lampe: On your website, you say that Bach is *the* composer for you and that he touches on realms that are –

Natochenny: Yes, he touches himself. That's the absolutely phenomenal thing about Bach. Of course, he is a stand-alone. But he is the real creator of the material that was unknown before and practically uncopied later. Now, as far as music maker (builder, architect) goes, there is no equal to Beethoven. Because, Bach "recycled" his material. He created something, that was *the* material, that was his own – say, strict polyphony. Beethoven, on the other hand, didn't copy, because there are no two symphonies that sound alike, there are no two sonatas that sound alike, there are no two bars that sound alike, i.e. have the same ideas. Anybody comes close? Completely different approach to musical material!

Lampe: Schubert?

Natochenny: I would love to say "yes", but "no".

Lampe: On your website, you say, Schubert and Bach are on one level, and then come Haydn, Mozart, and all the others.

Natochenny: Haydn, Mozart, Tchaikovsky, very good, fantastic. Schubert, of course, obviously, is someone, who is not repeatable. Schubert repeats himself many times over. Beethoven doesn't. However, what I meant: that Bach and Schubert take one on a spiritual journey no other composer can come close to!! It is a higher realm.

## 3) *Interpretationsentscheidungen bei Martin Stadtfeld (Bach), anderen Pianisten und Studenten*

Lampe: Did you share Martin Stadtfeld's performance of Bach's prelude and fugue in c of the "Well-tempered Clavier", where he uses a lot of pedal?

Natochenny: That's a recent thing that Martin does. Actually, I do not share it, but I understand why he does it. *Nicht mein Geschmack*, but that's okay.

Lampe: Why does he do it?

Natochenny: This is a question to him, not to me. But I think he has an idea of harmonic atmosphere, of a big space, *zum Beispiel in Kölner Dom*. So, he is right, partially – it depends on where it's played. Also, in Leipzig's *Thomaskirche*, it would probably sound the same. So, he chooses deliberately vague pedal everywhere. *Berliner Philharmonie* is nothing like a *Dom* anyway. He played with lots of pedal "Wohltemperiertes Klavier". After a while, the atmosphere gets to you. It becomes so impressive, even I agreed, although I am more of a close-miked Bach performances admirer.

It is very easy to criticize. What is not easy is to understand. There are people, who are respectable artists. When they do things you don't agree with, it's fine. Martin Stadtfeld belongs to a group of such phenomenal artists that I take for face value anything that he proposes. This does not mean that I have to agree with it, but before I say "this is not correct", I check it out. Because, if he does it, I know he thought about it and he already checked it out many times over. Out of simple respect for his artistry, as with people like Stadtfeld or Pogorelich or Glenn Gould or Friedrich Gulda, with people like that, even if you disagree 100%, you don't insist on disagreement, because there is a rational grain in there, and you have to consider that, understand that, and then see, if you can accept it or not. But that is already my problem, not his. So, when you ask, whether I agree? No, maybe not. Whether I accept? Yes, I accept it, from him, definitely yes.

Lampe: Do your students ask for your advice, even if they are already on the level of Martin Stadtfeld?

Natochenny: If they have time, yes. From Martin, I have not heard for quite a while. Because he plays almost every other day, and the day he doesn't play he travels. The guy is busy. I am happy for him.

Lampe: I'm wondering, if the interpretations that some of your students presented and that were very much discussed – if your influence is something inspiring them to try something totally new?

Natochenny: Sometimes yes, sometimes no. I also cannot be creative 100% of the time, I'm also human. Sometimes my students come and tell me: "Last time you said that this should be *piano*." I say: "Yes, but this was last time, today is already a week later, so do you want me to do the same thing? No, of course not!" – "So, what is it?" I say: "I don't know. Today it is *forte* and tomorrow maybe *piano again*." Then they get used to me and so they know it's a stupid question, because it doesn't mean anything.

#### *4) Musik, Genie und andere große Fragen ohne Antworten*

Natochenny: The problem is that we are very much set on questions that absolutely require an answer. We forgot the beauty of questions, which don't have an answer. And the most important questions in life are the ones without answers.

Lampe: What are the most important questions? You mentioned that also in one of your mails and I wanted to ask you about this, so I'm glad you're bringing it up. You said music as all real things in life just poses questions and does not give answers. What are the other real things? What exactly do you mean by music rather posing questions than giving answers?

Natochenny: Is there an answer to how to play Bach, for example? Or your question, for example, is also a desire to get a concrete answer. The answer at best is ambiguous. We are spoiled on concrete answers, because we live in the age, where all answers are given to us already and in multiplicity! Particularly, the younger generation thinks that everything in life can be put on paper, or better yet, on facebook, twitter, blogs and so on... I wish it were that simple, but it is not, as all tests in schools. Life is not a school test. If we had all the answers, life would have been too dull and unnecessary.

Lampe: You mentioned genius in this context: genius just posing questions...

Natochenny: Somebody like Isaac Newton, or Copernicus, or Einstein, or Bach, or Beethoven: Nobody can answer the question HOW these people did it. I know probably everything that they did, but not, HOW they did it.

Lampe: What do you think: Where does genius come from, what is it?

Natochenny: A genius is someone who opens unknown ways, unknown before. But you again want a definite answer, a definition. It DOES NOT EXIST!

Lampe: Could this somehow also be connected to some transcendence, transcendent spaces; is that part of your genius idea?

Natochenny: I don't know. Most things in life we don't know. But that's the beauty, because if we knew everything, how we would be born, when we would die, the life would be a catastrophe. We got so close now to this, it's almost hard to believe.

#### *5) Religion, Spiritualität und Musik*

Lampe: In one of your emails you wrote that you were not religious in the common sense...

Natochenny: ... not religious in terms of organized religion. No, I am NOT! Apart from that, I am very spiritual.

Lampe: May I ask what this is about?

Natochenny: I believe in highest power and your question is: What is highest power for me? I can tell you: It's Music, because you can never know the whole of it. For some people it's the

same as God, because you can never know God, fully. It's the same. And that is what I believe in, because I know it, because I can touch it. It's not something that is somewhere, some non-existing something...

Lampe: So, if music is the highest power for you –

Natochenny: I think Music *is* the highest power. I tell you this, and this is not only *my* opinion. How about Hermann Hesse, the *Glasperlenspiel*? The Master of Music is almost the highest in hierarchy of Castalia, right under the Master of Game, but before that: Master of Music. Once you read and understood it, you know. This is *the* book.

Lampe: Has it ever happened to you that you made spiritual (or however you call it) experiences when performing or listening to music, or is spirituality rather an intellectual concept?

Natochenny: No, it [performing and listening to music] is a spiritual concept. It is always a comprehensive experience. Playing is always empiric in nature and, of course, emotional. It is knowing yourself on a conscious level, knowing the reality, which you can touch; it's not something ephemeral, or unknown, something that is there in the blue sky. By the way, in Judaism, there are no images, because there's nothing to portray. What exists is the scripture – a description, a book of knowledge.

Lampe: And if you want to know, you play?

Natochenny: Yes! For me also, it's a book – the book is written. You want to know? Be my guest. Like any knowledge, Torah, Buddhist teachings, Kaballah, or "Kunst der Fuge", or *Der Prozess* by Kafka. You open, you read, you learn: Hesse, Mann, Gogol, Tolstoy, Proust, Tchaikovsky, Michelangelo...

So, that is something that I agree with. Doesn't mean that I'm religious, no, but I agree that there is a book, no question about it, because it's written, you can touch it. The book you can touch, the rolls you can touch. You open, you read, you see. Anybody can read it, whoever reads the language: Aramaic, Hebrew, Latin, Deutsch, English, and Music, whatever. If you like. If you don't, you don't. I don't go to church, to synagogue, or mosque; I don't go anywhere, no, that I don't do out of principle. I do not believe in that. In fact, I've lived 63 years and I have yet to see any positive influx of organized religion all over the world in all ages. Only hatred, killings, wars and destruction so far. I see no use in religions whatsoever.

Lampe: Yo-Yo Ma said that a musician must have a spiritual dimension in order to be a good musician. Would you agree to that?

Natochenny: Absolutely.

Lampe: Spiritual in the sense of...



Natochenny: ...certainly not religious. Religious is religious, spiritual is totally different. Parts of it might be religious, or might not be religious. Spiritual refers to something that is not cognitive, that you cannot –

Lampe: – grasp?

Natochenny: Yes. And for me, it's Music, because to the end, you cannot really know.

Lampe: Do you think that a musician does have this kind of consciousness, in order to be good?

Natochenny: Should be able to achieve that. There are so many musicians nowadays, winners of competitions, who don't know even how to spell "God", because they cannot spell a word with more than two letters. Most of them do not read, do not listen, do not see anything, just practice passages all their lives. What kind of spirituality do you expect from them?

Lampe: There are many people nowadays, who say they are not religious in this common sense, but very spiritual.

Natochenny: You're looking at one. I'm not religious, but I'm very spiritual.

Lampe: Is there a difference between Germany and the States, or Germany and Russia, when it comes to this kind of dimension?

Natochenny: It's a social issue. In Russia, in the Soviet times, everybody was an Atheist. And so, there were many spiritual people, but few believers. Since the "freedom" was given, everybody became religious now, but very few are spiritual. Everybody goes to church every Sunday and during the week they steal, kill and deceive. If this means spirit, I'm not spiritual either.

#### *6) Musikästhetische und spirituelle Fragen im Unterricht und Lehrer-Schüler-Beziehung*

Lampe: Do you share such thoughts with your students when you teach, does this occur sometimes?

Natochenny: Only with someone who is already on the level, only with my students, not with others whom I don't know, because I don't know, if they'll understand. What matters to me: These people [Teilnehmer/innen an einem Meisterkurs in Darmstadt; LL] pay to get a "hands on" knowledge in as short a time as possible, as much advice as possible, that's what they pay for. They don't pay me to send them to God, you know! With my students, I can do that; I have the luxury, because they come every week. So we can deviate a little and discuss matters. With somebody else, I can't do this. Master class students pay and they should get something out of it – certainly not contact with God. So, I'm much more pragmatic in Master classes and I try to help them as much as I can: practically, on the level that they understand, comprehend and can use immediately to upgrade their playing.

Lampe: How would a lesson with one of your students look like; do lessons sometimes become discussions?

Natochenny: Yes, with worthy people, of course, I feel as an older colleague. We argue to the point somebody has tears in their eyes. I mean, we're all people. Sometimes I say: "You cannot handle this? This is for artists. And an artist is a soldier and a soldier has to serve. If you cannot serve, get out, do something else."

Lampe: Do you sometimes get into music aesthetic discussions with your students, talking about what music means in general?

Natochenny: If we have time. Also, it depends on the students. But I'm not a lecturer.

Lampe: The teacher-student relationship is apparently very close –

Natochenny: – very personal, yes. They all hug me, they all love me.

### 7) *Richter, Karajan, Furtwängler und Abbado*

Lampe: Sviatoslav Richter. You said on your website he was the one that influenced your music aesthetics and that he was like a God for you. Can you elaborate on this a bit more? How did he influence your music aesthetics?

Natochenny: Not only he influenced *my* music aesthetics, he influenced another 250 million Russians. We were all student age and we were all fascinated by what he did. Partially, because he was a genius, there's no question about it, and partially, of course, because we lived behind the iron curtain, so we didn't know much else. He played a totally incredible role for everybody, because he was the only artist, who did not conform to Soviet reality being Soviet at the same time. At least, this is how we saw him then.

Lampe: In which sense was Richter non-conformist?

Natochenny: He traveled freely. His mother lived in West-Germany.

Lampe: So, he was inspired by all the Western musicians?

Natochenny: Yes, can be. He was not behind the iron curtain. Richter was half-German, and he had some problems with the Soviets, not huge, but still problems. In the war years, he was not very popular. Another one, Rudolf Kehrler, had even served a jail term, if my memory serves me correctly.

Lampe: So, in this context, what was the most impressive aspect about Richter and Richter's aesthetics for you?

Natochenny: His ability to fantasize. His fantasy was absolutely free, because he felt a free man. He brought prestige to USSR, and of course foreign currency. So, he was an exception. He had experiences that practically no other Soviet artist had. He started traveling in the 1960s, some 20 years after the war. But Germany was still divided, so first he went to some Socialist countries: to Prague, to Warsaw and then suddenly – America. It was like a nuclear bomb. Also, there is this famous story with Karajan, after which he hated Karajan.

Lampe: How do you like Karajan?

Natochenny: I like Karajan. I think, he was a great conductor, I admit. I am among the people, who think that he was a great conductor. Some think he was a great manager that he also was, there is no question about it. The Berliners say: “Furtwängler made us great and Karajan made us rich”, which is probably true. But Karajan, at least, didn’t make the Berliners less great than they were under Furtwängler. Berlin was one of the three best orchestras in the world: Berlin, Vienna and Chicago. Now, it’s like New York. You listen to recordings with Furtwängler, Karajan, with Abbado and compare to today... *New York Philharmonic*.

Lampe: But in terms of promoting themselves, they are really good.

Natochenny: I would say. Naturally, it is still the best German orchestra!!

8) *Musikerausbildung und Konzertleben in den USA, Deutschland und Russland im Vergleich*

Lampe: You are an insider in both the American and German scene.

Natochenny: The American scene not much; *Juilliard*.

Lampe: What did you do your PhD on at *Juilliard* and how did you like it?

Natochenny: This school was almost a joke then, I mean for me, after Moscow conservatory. Of course, for many, it’s an experience. For me, I was 31 and after Moscow conservatory, it was kindergarden. But I was a full scholarship student. Did not learn much, though.

Lampe: What would you say: Is the level of education at *Juilliard* and other high level conservatories in the States below the Russian or German scene?

Natochenny: This is not even the point. In our field, it’s not a lecture system like you have at the university with a professor lecturing. So, the school name doesn’t matter; it doesn’t matter where I teach, people will come anyway. They don’t come to the school, they come to me. It’s not the Frankfurter *Hochschule*; it’s my class – Natochenny. Frankfurter *Hochschule* is irrelevant, I must say. Hochschulen in Berlin, München, Hannover are much better as a whole. But this is also irrelevant. Our best professors left long time ago, so Frankfurt is mostly empty at the moment. I hope for a better future, but I hardly expect this to happen.

Lampe: But there must be more than just individual teachers that somehow form a culture of teaching music?

Natochenny: Right, *Konzertleben*. Gibt es in Frankfurt, z.B. die Alte Oper. Certainly, not the *Hochschule*.

Lampe: And in the States?

Natochenny: New York, Boston, Philadelphia. The East coast and the West coast: Los Angeles, San Francisco. In the north, Canada (Montreal, Toronto). But, that’s it.

Lampe: Do you perceive major differences between the American, Russian, German music scenes? What are the differences?

Natochenny: The States are very much star-oriented, Germany is not yet, but it is getting there.

Lampe: But Martin Stadtfeld is a star, isn't he?

Natochenny: *Nein, ach nein*. I talk stars here. Stadtfeld is simply a very talented fellow, that's all. But in the States, he's not known much. Emanuel Ax, yes. Murray Perahia, yes. Lang Lang! Now, we're talking stars. *Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker*. Stadtfeld is not a "star" yet. He is a great musician. Maybe he will become a star. I hope so.

Lampe: What does this mean for the education, for the training of musicians?

Natochenny: They want to be stars, that's all. The difference between the States and Germany is that if you're not a star in Germany, you can still play, make a modest living, even if you are not a star. In the States... Try, I would like to see you make it.

#### 9) *Musik-Business und Karriereaussichten für Musiker*

Lampe: In your opinion, what's the implication of this for how musicians have to present themselves?

Natochenny: The implication is very simple: You have to hire a PR-person, who is very good and very expensive and it doesn't matter, who you are. If you have a lot of money, you can be somebody. And if you don't – tough.

Lampe: Do you think that the success of some of your students, Martin Stadtfeld for example, is also due to the fact that you hired a professional PR-agent, like I read somewhere?

Natochenny: I didn't hire anybody. This is just stupid propaganda, supported by envious colleagues and other similar elements. Our "PR agent" is a student of mine, who helps me to maintain the website. Much more simple than it sounds. But, *doch, wir haben PR*, when we play concerts in der Alten Oper. *Und ich bin der einzige Professor natürlich, der diese Möglichkeit, diese Ehre hat. Dann natürlich, der Chef von der Alten Oper takes care of us, klar*. But "producers" are not popular in Germany, particularly among the Beamten, und ich bin ein deutscher Beamter. So, my colleagues cannot accept the simple fact that I am a "producer" and they are not! So, they create all these stupid stories and promote them.

Lampe: Do other professors care so much about the careers of their students?

Natochenny: Of course not. They do not know how, mostly.

Lampe: Do you have contacts to record companies so that you can help your students getting in touch with them?

Natochenny: No.

Lampe: But probably more and more, right?

Natochenny: More and more of WHAT? You also fell victim to this propaganda... My colleagues obviously have a strong publicity machine. They cannot produce much except lies and stupid fantasies. I am a just a piano professor, an extremely successful one, but still only that. The chefs of the record companies, these are business people. I'm not a business person. They talk only to their own, they don't talk to artists. I can recommend somebody, sure, but anybody can do that. Naturally, record labels will not listen to any of my colleagues in Frankfurt, but that is normal – business people talk to producers only and even not to these: "Thank you, we call you, don't call us." It's a very ruthless business and personal relationships are very, very limited. The further, the worse, because they are all out of business: MP3s you can download, everything is on *YouTube*. The industry basically doesn't exist anymore. Philadelphia, New York, Vienna orchestras have no recording contracts, can you imagine?

Lampe: Do you know what they want from performers apart from playing excellently?

Natochenny: They want sales.

Lampe: Why would they pick somebody, what's the politics?

Natochenny: Martin was luckily successful, *er gewann ersten Echo Preis, dann zweiten, dritten, vierten. "Okay – ein etablierter Name, okay – dann machen wir das mit Stadtfeld. Wieviel kostet das? So and so... Okay – was macht er? Schubert? Nein, forget it. Macht er Bach? Ja, okay gut, machen wir Bach."* Such are the business people: If they can sell, they do, if not, they don't. And then, I was trying to promote my other students, who are as good as Martin, or almost as good, or better. Do you know, what they said? "Do they have a concert calendar?" Because, all they can do: sell CD's at concert halls, not in shops anymore. So, it's an impression, an immediate emotional impact. He plays, and some old ladies will be *begeistert und denken sich: "Ja, okay, dann kaufe ich das."* Then, I say to the record company: "It depends on PR, if somebody is successful, not on a concert calendar." You know, what they tell me? "Call me again, when they have a concert calendar. Thank you, ciao." Can one conduct business like that? I can't.

Lampe: So, what is going to happen to your students?

Natochenny: Never mind my students. Why don't you ask, what would happen to all other students of my colleagues, who cannot do anything? That is my question, too: What are they going to do? Fortunately, my students are not unemployed. But do you know, how many colleagues can claim that? Practically none. If the students don't do something that I taught them to do, then, what's the value of my work? Then, I'm not worth anything. That's not easy to admit!

Lampe: Did your teachers try to help you the same way?

Natochenny: Yes, I must say. Well, maybe not that effective, not that much. I was 22, 23 and I was already done with my PhD [in Russland; LL]. I worked at 19 already, different time, one cannot compare. At 23, I played everything I could, at 27, I emigrated, and when I was 30, I entered *Juilliard*. At 31, I got the Gold Medal at the Busoni Competition and at 32, I was on the faculties of Manhattan School of Music, Mannes College of Music and City University of New York. At 45, I came to Frankfurter *Hochschule* and I am still here, even after 18 years. And I created one of the best piano classes in the world, not only in Europe, here in Frankfurt in about 10 years!! I would like to see any of my Frankfurter colleagues making this claim.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Natochenny', with a long horizontal flourish extending to the right.

Lev Natochenny