

EINE NEUE RELIGIÖSE DIMENSION IN DER MUSIK?

Heinz-Albert Heindrichs

„Ach, als sich alle einer Mitte neigten
und auch die Denker nur den Gott gedacht,
sie sich den Hirten und dem Lamm verzweigten,
wenn aus dem Kelch das Blut sie reingemacht,
und alle rannen aus der einen Wunde,
brachen das Brot, das jeglicher genoß –
oh ferne zwingende erfüllte Stunde,
die einst auch das verlorne Ich umschloß.“

So endet ein Schlüsselgedicht unseres Jahrhunderts – Gottfried Benns Gedicht „Verlorenes Ich“¹. Rückschauend klagt es um den „Verlust der Mitte“², beschwört es die ferne Stunde eines noch heilen Weltbildes – es artikuliert den Bewußtseinsstand der Moderne: Gottesferne und Identitätsverlust – und dennoch ist, in der Negation, das Verlorene noch einmal anwesend.

Um das zersprengte Bündnis von Kunst, Wissenschaft und Glaube zu beschwören, müssen wir weit zurück in unseren Kulturkreis – ins 14. Jahrhundert der Spätgotik: hier sind die Bilder noch auf Goldgrund gemalt – und in der Motette, der musikalischen Hauptform des Mittelalters, ist der gregorianische Choral noch das fraglose Fundament; er ist der Tenor, der Halter, der Cantus firmus, über dem sich dann freilich weltliche und geistliche Stimmen gleichzeitig entfalten dürfen – etwa ein französisches Liebeslied im Kontrapunkt mit einem lateinischen Marienhymnus – klingendes Symbol dafür, daß „sich alle einer Mitte neigten“.

Mit der Renaissance aber – mit dem Anbruch der Neuzeit – beginnt, in welchen Bereichen auch immer, die Spaltung des Bündnisses: seit dem 15. Jahrhundert säkularisieren sich die ehemals sakralen Inhalte und Formen der Musik in zunehmendem Maße; überdies schreiben Konzile den Stil liturgischer Musik fest und unterbinden so eine musikalische Weiterentwicklung im kirchlichen Raum. An der Geschichte neu aufkommender Gattungen – an der des Oratoriums etwa – ließe sich veranschaulichen, wie selbst religiöse Inhalte sich dem Einfluß der Kirche entwinden und den Freiraum des Konzertsaals suchen (Beispiel: Händels Messias). Spätestens seit der Aufklärung begegnen wir einer religiösen Bekenntniskunst zunehmend außerhalb der Kirchen: wer auf der Höhe der Zeit komponiert,

der sprengt den liturgischen Rahmen, entfremdet selbst den Ordinarius-text seiner Funktion und kleidet ihn ins Gewand „weltlicher“ Ästhetik (Paradebeispiele: Beethovens Missa solemnis, Verdis Requiem).

Am Beginn unseres Jahrhunderts signalisierten die Künste einen ersten Ausbruch, einen ersten Schub aus den Bindungen des abendländischen Kulturkreises: im Spätwerk Nietzsches, im Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus erscheinen die Bewußtseinskrisen vorausformuliert, die Europa insgesamt – durch zwei Weltkriege hindurch – schmerzlich zu erleiden hat. In der Musik ist dieser erste Schub gekennzeichnet durch den Ausbruch aus der Dur-Moll-Tonalität, aus dem harmonischen System, das für die gesamte Neuzeit – von der Frührenaissance bis ins 20. Jahrhundert – einen Bedeutungszusammenhang verbindlich garantierte. Der Ausbruch war euphorisch; aber ihm folgte die Desillusion: aus dem alten Bedeutungszusammenhang gestürzt, gaben die Künste nun hoffnungslose Auskünfte: Isolation – Abstraktion – Kommunikationsverlust: die Ränder des abendländischen Bezugssystems waren erreicht, es gab keinen Weg mehr zurück in die Mitte. Das ist die Perspektive von Benns „Verlorenem Ich“, von Kafkas absurden Parabeln, von Musils „Mann ohne Eigenschaften“³, der mit dem Abstraktwerden der Welt seine Identität verliert – das ist die Perspektive von Strawinskis Psalmensinfonie, von Schönbergs Opernfragment „Moses und Aaron“⁴, das mit dem Ruf abbricht: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“ Wo in diesen Kunstwerken der „Moderne“ Religiösität aufscheint, da wird die Abstraktion als Gottesferne, der Identitätsverlust als Glaubensverlust erfahren.

Nach der Jahrhundertmitte aber beginnen die Künste, die lange Phase der Abstraktion zu durchbrechen: sie signalisieren einen zweiten, weit größeren Schub, der über die Peripherie des Kulturkreises hinausträgt. In der informellen Phase erleben wir zunächst die Zerstörung der Abstraktion, in der Monochromie ihre Auslöschung – und in der Musik stehen seit dem Ende der fünfziger Jahre gleich alle Parameter europäischen Musikdenkens zur Disposition – vorübergehend löste sich jeder Kompositionszusammenhang auf, und mit ihm die alten Formen und Inhalte einschließlich ihrer Notation (Beispiel: John Cage). Das Bewußtsein dieses totalen Schubs, der in den Künsten begann, hat sei. dem Ende der sechziger Jahre die gesamte westeuropäische Gesellschaft und seit den achtziger Jahren auch Osteuropa erfaßt: die Auflösung der Vergangenheitsstrukturen ist nicht mehr aufzuhalten, aber sie wird, nach dem Erschrecken über ihren rasanten Schwund, nun andere, verschüttete, bislang gebundene Kräfte freisetzen können. Mit der experimentell hektischen Ausbruchsphase, die am Ende der sechziger Jahre kulminierte, scheint die „Moderne“ zu Ende gegangen,

das „Ende der Neuzeit“⁵ vorbei. Seitdem ist im musikalischen Material die Befreiung vom Fortschrittszwang zu erkennen, wie ihn Adornos „Philosophie der Neuen Musik“⁶ noch postulierte; seitdem artikulieren die Künste offene Positionen: der zweite Schub hat sie in die Lage versetzt, aus dem Kulturkreis hinauszublicken, nicht mehr nur in ihn hinein – die alten Wahrnehmungsweisen erscheinen relativiert, die neuen aber öffnen sich zu außereuropäischen Aspekten, und das ist es wohl, was wir, zunächst einmal aus Verlegenheit, mit „Postmoderne“ bezeichnen.

Diese postmodernen Wahrnehmungsweisen sind vielen ein Ärgernis – denn sie schicken sich an, der bislang herrschenden Ästhetik von Hegel bis Adorno zu entwachsen; sie haben den „Formzwang“ (Benn), den Materialzwang der Moderne von sich gestreift, und mit ihm auch jene dialektischen Spielarten der Verneinung, der Verzweiflung, die den späteuropäischen Nihilismus kennzeichneten. Aus der Enge ins Offene geraten – in einen „erweiterten Kunstbegriff“ (Joseph Beuys) – entdecken die Künste Dimensionen wieder, die lange verschüttet und verdunkelt schienen. Das auffallendste Merkmal aber, das die Kunst der letzten zwanzig Jahre von der „Moderne“ unterscheidet, ist die Wiederentdeckung ihrer ursprünglich religiösen Dimension. Ursprünglich wußten es alle Völker und Rassen, daß die Musik von den Göttern stammt, daß sie die eigentliche Dimension des Menschen ist, mit den Göttern, mit Gott zu kommunizieren. Von dieser Urerfahrung berichten die Mythen der Chinesen und Inder, der Afrikaner und Altamerikaner; uns wurde sie aus der Antike überliefert – in den Erzählungen vom Zeussohn Hermes, der die Leier aus einem Schildkrötenpanzer erfindet – vom Gott Apoll, der sie dem Menschen Orpheus schenkt – von Orpheus, der kraft der Musik ins Reich der Toten zu dringen vermag. In tibetanischen Mönchsklöstern, in afrikanischen Stammeskulturen ist diese Urerfahrung auch heute noch lebendig: hier gilt die Musik als auserwähltes, oft einziges Medium, um mit den Göttern, um mit Gott in Kontakt zu treten.

Solchen archetypischen Erfahrungen sind die Künste wieder auf der Spur: ins Gespräch mit anderen Kulturen gekommen, die auf anderen Bewußtseinsstufen stehen, haben sie die Entdeckung gemacht, daß Ende und Anfang einer Kultur sich merkwürdig nahe sind – so wie das Greisenalter der Kindheit. „Früheste Zeit und die fernste gleichen sich sehr“ heißt es in Ernst Meisters Gedicht „Fermate“⁷, das mit dem Titel ja ein Innehalten beschwören will – und so mag es gerade das Gegenteil von Restauration sein, daß die Künste sich heute fernsten, mythischen, nicht-rationalen Erfahrungsweisen zuwenden und sich damit anderen Kulturen öffnen: denn überrascht erleben wir alle, daß Daseinsformen, die wir

für überwunden hielten, vor und in uns wieder auftauchen. So ist es nicht verwunderlich, daß Menschen heute in Museen gehen, um in den Bildern und Objekten eines Rothko, Ücker, Rainer, Tapiés oder Beuys die religiösen Tiefenerfahrungen zu suchen, die ihnen die Kirche, die gerade einen Entmythologisierungsprozeß hinter sich hat, immer weniger bieten kann. So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Künstler selbst von der Kirche fernhalten, von einer Kirchenkunst vor allem, die sich funktionalen, liturgischen Bestimmungen zu unterwerfen hat. Von einer jahrhundertelangen Einengung auf liturgische Dienste ist insbesondere die Musik alltäglich betroffen; so fungierte sie in den Gottesdiensten der katholischen Kirche mehr und mehr als Versatzstück, als Einstimmung, Überleitung, als Dekoration – und sie bezahlte diese Unterwürfigkeit mit dem Verlust ihrer ursprünglich religiösen Dimension: man spannte sie, wie einen Ochsen, vor den Karren.

Dies muß so drastisch gesagt werden, weil von einer christlichen Auftragskunst, die sich nach der Decke streckt, zwar ein Lippenbekenntnis, aber keine Weg-Orientierung zu erwarten ist (– daß durch Aufträge dennoch Kunst entsteht, gehört zu den Überraschungen jedes subventionierten Kulturbetriebs –). Aber jene Frage, ob denn die Kirche – in Umbruchszeiten wie diesen – die Kunst nicht dringend brauche: sie kann ja nur deshalb aufkommen, weil die freie Kunst Auskunft zu geben vermag über eine Spiritualität, die an den Enden unseres Kulturkreises entzündet wird – und zwar außerhalb der Kirche. In den Zeiten der „Moderne“, aus denen Europa nun bald herauswächst, hatte es die Kirche mit Gegnern des Glaubens zu tun – die Frontstellung gegen Nietzsche und Marx, gegen Bann und Brecht war ihr vertraut. Daß sich aber hier und jetzt neue Formen der Religiosität an ihr vorbeientwickeln könnten, darauf ist sie weit weniger gefaßt: es bringt sie in eine noch nie dagewesene Konstellation.

Wozu also braucht die Kirche die Kunst? Um einen Informationsrückstand einzuholen – um einen abgebrochenen Dialog wieder aufzunehmen – um ein neues Bündnis zu erhoffen? Wozu auch immer – zu alledem bedarf die Kirche eines Lernprozesses, einer Öffnung zu dem hin, was Kunst, Musik und Dichtung über die spirituelle Befindlichkeit des Menschen von morgen zu sagen haben.

Ausgehend von der Vorstellung, daß die Künste an die Peripherie unseres Kulturkreises gekommen sind, werden im folgenden vier grundsätzliche Positionen aufgezeigt und mit musikalischen Beispielen erläutert.

Position I: Zerreißprobe

Dieter Schnebel (*1930) – „:! (madrasha)“⁸ – 1968

„madrasha“ bedeutet im Syrischen der ersten nachchristlichen Jahrhunderte Hymnus – aber das Wort soll nur geschrieben, nicht ausgesprochen werden. Schnebel setzt dafür die Interpunktion (:!) – der Doppelpunkt läßt alles hinter sich, ist nur noch Erwartung auf das Eigentliche; „madrasha“ ist eine Vokalkomposition, aber eine sprachlose – sie verwendet keine Worte, sondern vorsprachliche Laute, die den Eindruck erwecken, als seien die menschlichen Äußerungen ins Kreatürliche, auf die Stufe der Tiere zurückgefallen; dieser Eindruck wird verstärkt durch Tierstimmen, die vom Tonband eingespielt werden. Es gibt dennoch wenige verständliche Silben, die sich zu Wörtern zusammenhören lassen, die in hebräischer, griechischer und lateinischer Sprache Gott ansprechen (z. B. Ja. . . we). Was ausgesagt werden soll, bleibt dialektisch offen: was sich da artikuliert, ist es die Spanne zwischen Doppelpunkt und Ausrufezeichen – ist es eine Verfluchung oder ist es ein Lobgesang, der den Psalmvers „Alles, was Odem hat“ radikal wörtlich nimmt? Komponiert ist eine Zerreißprobe, durch die Interpreten, Hörer und Stück gleichermaßen hindurch müssen.

In einem Gedicht Ernst Meisters⁹, das sprachlos zu werden droht überm Abschiednehmen von der Welt, findet sich eine vergleichbare Stelle: fast gestammelt, kreisen Worte um den in Klammern gesetzten Ausruf: „(- der es erfunden hat, jener Erfundene, sei wahrlich der Höchste genannt -)“. Jener Erfundene, er wird verflucht und dennoch der Höchste genannt – das Gedicht dreht sich um diesen Angelpunkt, der aber ist in Klammern gesetzt, als wäre er zu verschweigen. Clemens Heselhaus hat solche Aussagen in Meisters lyrischem Werk als „symbolum ex negativo“¹⁰ interpretiert – eine Deutung, die sich auch auf Schnebels „madrasha“ anwenden läßt.

Im Stichjahr 1968 komponiert, stellt sich das Stück auch kompositorisch als Grenzfall dar: indem es Sprache, Syntax, Form und Notation an den Rand der Auflösung bringt, spiegelt es einen letzten, agonalen Materialstand der Moderne – zugleich aber sprengt es dieses negative Verständnis auf und setzt, in der Zerstörung, das Erwarten auf ein Kommendes frei. So ist „madrasha“ ein eschatologisches Stück: es projiziert den kritischen Zustand, in den die Musik und mit ihr die Gesellschaft geraten ist, in eine religiöse Dimension. Als Schnebel „madrasha“ schrieb, war er als evangelischer Religionspädagoge im Schuldienst tätig.

Position II: Hinausschau

Karlheinz Stockhausen (*1928) – Michaelsformel¹¹ – 1977

Bis 1968 spiegelte Stockhausens Entwicklung das Fortschrittsdenken der Avantgarde: auf dem Weg von der seriellen zur postseriellen Musik – auf dem Weg von der Abstraktion zu ihrer Überwindung – markierten seine Stücke die jeweiligen Stadien der Progression. An ihren Titeln läßt sich ablesen, auf welche formalen und materiellen Prozesse sich die Avantgarde der Nachkriegszeit konzentrierte.

Seit 1968 aber scheint Stockhausen aus dem Regelkreis der europäischen Moderne ausgebrochen: begünstigt durch lange Aufenthalte in Asien – durch unmittelbare Kontakte mit außereuropäischen Kulturen – hat sich seine Musik kosmisch-religiösen Inhalten geöffnet, und diese Öffnung machen Stockhausens Stücktitel in unmißverständlicher Weise deutlich. Vor 68 hießen die Stücke: Etude – Punkte – Studie – Zeitmaße – Gruppen – Zyklus – Carré – Kontakte – Momente – Mixtur – Mikrophonie. Nach 68 heißen sie: Stimmung – Spiral – Mantra – Aufwärts – Setz die Segel zur Sonne – Kommunion – Litanei – Es – Goldstaub – Für kommende Zeiten – Sternklang – Trans – Anbetungen.

Seit dem Ende der siebziger Jahre arbeitet Stockhausen an einem visionären Werk, das zur Jahrtausendwende fertiggestellt sein soll: es heißt „Licht“, und es soll einmal eine musikalische Schöpfungsgeschichte von universellen Ausmaßen werden – eine Opernheptalogie, die alle sieben Tage der Woche umfaßt. Drei Tage aus „Licht“ sind bislang uraufgeführt und auf Tonträgern dokumentiert.

In „Licht“ verbinden sich archaische, altbiblische, christliche, indische und buddhistische Seinsweisen und Gotteserfahrungen zu einer übergreifenden Anschauung von Welt, und diese wird vom eigenen autobiographischen Standort her intuitiv begriffen. „Glauben“, so meint Stockhausen, „ist eigentlich Ausdruck dafür, daß wir sehr viele Erfahrungen haben, die nicht in den Bereich des Wissens passen. Glauben ist bei mir subjektiv wissen. Ich operiere mit allem, was ich aus dem Nicht-Mentalen bekomme und ins Nicht-Mentale projiziere, als ob es mein Wissen wäre.“¹²

Drei zentrale Figuren bestimmen das Geschehen in „Licht“: Michael, das „Gesicht Gottes“, der „Schöpfer unseres lokalen Universums“ – Luzifer, der rebellierende Lichtträger – Eva, die „liebvolle Helferin für die Neugeburt der Menschheit“. Musikalisch sind sie anwesend in drei Tonreihen, in drei Formeln, die sich insgesamt zu einer Superformel zusammenschließen können – und diese Formel ist den sieben Licht-Tagen eingegeben wie ein genetischer Code, der alle bisherigen und zukünftigen Abläufe bereits

keimhaft enthält und deren Entfaltung bestimmt. Stockhausens Formeltechnik resultiert aus der seriellen Reihentechnik der fünfziger und sechziger Jahre; aber deren damalige Abstraktion erscheint gesprengt und in eine sinnlich-übersinnliche Anschauung umgeschlagen, die nun Assoziationen und Öffnungen zu außereuropäischen Musikkulturen provoziert. So setzt sich zum Beispiel die dreizehntönige Michaelsformel aus fünf Gliedern zusammen, die sich einzeln als ganz elementare, tonale Zellgebilde verstehen lassen – sie sind so allgemein, so archetypisch, daß sie die Formelbildung der gregorianischen Modi und die Formelbildung des indischen Mantra auf einen Nenner zu bringen vermögen.

Mit der Michaelsformel hat Stockhausen sein eigenes Wirken in besonderem Maße verknüpft – und betrachtet man die Formel als seinen genetischen Code, so läßt sie sich perspektivisch zurück- und nach vorne lesen: zum einen als späteuropäische Standortbestimmung, sodann aber als Schlüssel zu universellen Möglichkeiten. War Stockhausen vor 68 das Aushängeschild einer Avantgarde, die sich an Adorno orientierte, so scheiden sich heute an ihm die Geister – die einen halten ihn für den „Sänger eines neuen Glaubens“, die anderen verhöhnen ihn als den „Buddha vom Rhein“.

Position III: Innenschau

Wilhelm Killmayer (* 1927) – „The woods so wilde“¹³ – 1970

Wenn es wahr ist, daß wir an eine Schwelle gelangt sind, an der sich früheste und fernste Zeiterfahrung wiederbegegnen, dann müßte sich unser Verhältnis zur Zeit grundlegend wandeln. Indem wir erkennen, wie die Bilder der Seele sich gleichen, über Zeiten und Räume hinweg, wird sich die Geschichte des eigenen Kulturraumes verkleinern, dafür aber teilhaben an einer großen, ganzheitlichen Zeit, in der – im Sinne eines Augustinuswortes – „die Gegenwart des Vergangenen, die Gegenwart des Gegenwärtigen und die Gegenwart des Zukünftigen“¹⁴ zusammenfallen. Eine solche Zeitvorstellung zu haben, wie wieder zu haben, setzt aber wohl den Verlust des Fortschrittglaubens und die Wiedergewinnung eines zyklischen Welterlebens voraus. Der Dichter Ezra Pound erfuhr diesen Schwellenort als, „eine Immerzeit, in der alle Zeitalter gegenwärtig sind“ – der Dichter Ernst Meister beschwört sie als „Fermate“, als Innehalten, als Stillstand von Zeit.

Wilhelm Killmayer – ein Schüler Carl Orffs – stellt seinem Instrumentalstück, statt kompositorischer Erklärungen, die folgenden Worte voran: „Ich gehe durch die tonkargen spätherbstlichen Wälder und höre meinen Schritt und ich höre mein Herz schlagen; ich höre die Geräusche der langsam sich ergebenden Natur und den Widerhall eines Vogelschreis in meiner Erinnerung. Immer tiefer gerate ich in das Innere, wo Erschrecken und Ruhe sich nahe sind, wo die Furcht stillhält.“¹⁵

Wer sich auf Killmayers Musik einläßt, muß seine eigene kleine Zeit vergessen; er muß eintauchen in ein rituelles Zeiterleben, in dem die Klangeignisse sich wie Perlen an einer Meditationskette reihen – Wiederholung um Wiederholung wird das Ohr daran gewöhnt, nichts zu erwarten, um dann erst wahrzunehmen, daß die Wiederholungen zu wandern beginnen und einer fortschreitenden Verwandlung unterliegen. „Killmayer“, so meint Dieter Rexroth, „sieht menschliche Existenz in den Zusammenhang einer geradezu archaischen Welterfahrung gestellt. – Alles ist Wiederholung, ist Regeneration, ist zyklische Struktur der Zeit durch ereignishaftes Wiederkehr; alles aber ist zugleich Veränderung und Verwandlung. Werden und Sein fallen ineins.“¹⁶

Position IV: Zurückschau

Arvo Pärt (* 1935) – Cantus¹⁷ – 1977

Pärts kurzem Orchesterstück, das durch den Tod Benjamin Britzens ausgelöst wurde, liegt eine musikalische Idee zugrunde, wie sie sich einfacher nicht denken läßt: eine Tonleiter – eine Kirchentonart – steigt von der Höhe in die Tiefe hinab und wird, je tiefer sie steigt, umso langsamer, bis sie in einer tiefen Schwärze stehen bleibt. Dieser Vorgang vollzieht sich jedoch vielstimmig und in verschiedenen Zeitmaßen, so daß sich ein dichtes Knäuel von Linien, von Kraftfeldern ergibt, die, wie von einer Wünschelrute gezogen, unter die Erde wollen. Der Hörer wird mit hinuntergezogen – und dennoch erfüllt ihn keine Angst, sondern ein unerklärbar wachsender Trost – rührt er von den zarten Glockenschlägen, die – Sterbeglocken gleich – den Sog in die Tiefe wie einen Lichtschein überwölben?

So einfach der Vorgang zu durchschauen ist, so wenig gibt er das Geheimnis seiner Wirkung preis. „Arvo Pärt muß es gelungen sein, die Ohren solange vor der Welt des Tumults, vor der Welt der Exzesse und der Explosionen zu verschließen, bis sie sich ihm ergab: die Musik der Gegenwelt.“¹⁸ Seine Frömmigkeit, seine subjektive Religiosität hat der Este

Arvo Pärt im Widerstand gegen das Gesellschaftssystem der Sowjetunion entwickelt, aus der er 1980 ausgebürgert wurde. Nach langen Jahren der inneren Emigration fand er zu einer Einfachheit, zu einer Spiritualität, die er der alten, ungebrochenen Kraft des russisch orthodoxen Glaubens verdankt. Seine Musik hat alle Modernismen abgestreift – sie erscheint zeitlos oder auch um Jahrhunderte zurückversetzt – sie hat das dunkle Leuchten von Ikonen, und sie verwendet, wie diese, den Formelkanon einer Tradition, die noch unverbraucht erscheint.

Weil es im Westen eine solch radikal einfache, geheimnisvoll schöne Musik nicht gibt, wurde Pärt hier ungewollt als Kultfigur einer neuen Einfachheit begrüßt und eifrig nachgeahmt. Aber Pärts karge Schönheit kommt aus dem Widerstand, sie ist erlitten. Sind seine Mittel auch leicht zu kopieren, seine Tugenden sind es nicht. Nicht zu kopieren ist vor allem „der Geist der russischen Orthodoxie, die Spiritualität einer Ostkirche, die sich von der Welt weiter entfernt als die römische, die nicht so sehr belehrt, eher lobpreist, die weniger predigt als verklärt und in der die Gläubigen, bevor sie andere zu verbessern trachten, an sich selbst arbeiten.“¹⁹

Für den Westen ist die Musik Arvo Pärts ein Exempel dafür, daß die Wurzeln christlichen Glaubens sehr wohl noch lebendig ausschlagen. Was wir in seiner Musik finden, ist das, was uns mangelt: daß nämlich die alten Formeln, die uns zu Floskeln geworden sind, in seinen Kopf zu neuen Gebeten werden.

Zerreißprobe – Hinausschau – Innenschau – Zurückschau: dies sind vier grundsätzliche Wahrnehmungsweisen, die sich auf der Peripherie unseres Kulturkreises gewinnen lassen – sie wurden erläutert an vier Stichproben, die es ermöglichen, jede Perspektive einzeln vorzustellen. Es muß aber gesagt sein, daß Künstler und Kunstwerke, die den neuen Wahrnehmungsstand erreicht haben, fast immer mit allen vier Blickrichtungen zugleich befaßt sind – dies ist ja gerade das Kennzeichen ihrer neuen, postmodernen Konstellation. Daß alle vier Wahrnehmungsweisen – ob einzeln oder kombiniert – sich grundlegend von der unterscheiden, die Benns Gedicht „Verlorenes Ich“ bestimmt hat – das ist wohl das Wichtigste, was hier erkannt werden kann: alle vier Wahrnehmungsweisen waren eine Generation zuvor noch nicht möglich – und dies zeigt an, wie sich unsere Anschauung von der Welt zu ändern beginnt – dies zeigt an, daß sich unsere Weltanschauung ändern wird. Wir werden nicht mehr in ein geschlossenes, für immer verlorenes Ganzes zurück-, sondern in ein offenes Ganzes hinausblicken; und wir werden uns in dieses offene Ganze einzubringen haben und daran gewogen werden, wie wir es tun.

Daß es die Kirche schwer hat, in Europa dialogfähig zu bleiben, liegt auf der Hand: ihre hierarchische Struktur – ihre Unbeweglichkeit – ihre „Verteidigung abendländischer Werte“, von denen sie meint, daß es die ihren sind – dies vor allem hindert gerade sie daran, eine spirituelle Veränderung zu begreifen, die diesen Kulturraum übersteigt. In dieser Grenzsituation bedarf die Kirche der Kunst wie nie zuvor – freilich nicht einer, welche die alten Standorte noch einmal bestätigt: sie bedarf ihrer als den Lotsen, der sie übersetzt ins Offene.

Einen solchen Lotsen hätte die katholische Kirche schon früh unter ihresgleichen erkennen können: den Musiker Olivier Messiaen, der – 1908 geboren – als einer der ersten europäischen Geister die oben beschriebenen Positionen des neuen Wahrnehmungsstandes erreichte – zuerst in seinem „Quartett vom Ende der Zeit“²⁰, das er 1940 in deutscher Kriegsgefangenschaft schrieb. Messiaen hat seiner Kirche, der er zeitlebens diente, einen offenen Katholizismus vorgelebt, der Grenzpfähle zwischen den Kulturen nicht mehr kennt: indem er die Rufe einheimischer und exotischer Vögel, die Melismen gregorianischer Melodik, die altgriechischen Versfüße und die Rhythmen indischer Ragas übereinanderschichtet, gibt er uns zu verstehen, daß sein Christentum nicht an den alten Kulturkreis gefesselt ist – denn wenn es das wäre, müßte es untergehn – so wie die Götter des Mittelmeerraums mit der Antike.

Anmerkungen

- 1 Gottfried Benn: Gesammelte Gedichte, Wiebaden 1956, S. 230
- 2 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte, Salzburg 1948, 8. Aufl. 1965
- 3 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, in: Gesammelte Werke, Bd. 1–5, Hamburg 1978
- 4 Arnold Schönberg: Moses und Aaron – Opernfragment 1930–32, UA 1957
- 5 Romano Guardini: Das Ende der Neuzeit, Basel 1950
- 6 Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, Tübingen 1949
- 7 Ernst Meister: Fermate (1957) in: Ausgewählte Gedichte, Neuwied 1979, S. 24
- 8 Dieter Schnebel: :! (madrasha), 3. Teil aus: für stimmen – komp. 1968
- 9 Ernst Meister: Im Zeitspalt, Neuwied 1976, S. 47
- 10 Clemens Heselhaus: Deutsche Lyrik der Moderne, Düsseldorf 1962, S. 441
- 11 Karlheinz Stockhausen: Michaelsformel aus der Opernheptalogie „Licht“, komponiert seit 1977 –
- 12 Karlheinz Stockhausen in: Heinz Josef Herbort: „Von Luzifer reden“, Die Zeit Nr. 23, 1984, S. 41
- 13 Wilhelm Killmayer: The woods so wilde – komp. 1970

- 14 Augustinus: Dreizehn Bücher Bekenntnisse (Confessiones), Werke, Abtl. 3, Bd. 1, Paderborn 1964, S. 312
- 15 Wilhelm Killmayer: Text zur Schallplatte: Killmayer, Wergo 60068, 1973
- 16 Dieter Rexroth: Die Perspektive einer „Großen Zeit“ in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 7/8. Mainz 1987, S. 38
- 17 Arvo Pärt: Cantus – komp. 1977
- 18 Peter Hamm: Abglanz der Ewigkeit, Beiheft zur Schallplatte „Arbos“ von Arvo Pärt, ECM Records, München 1987
- 19 Wolfgang Sandner: Text zur Schallplatte „Tabula rasa“ von Arvo Pärt, ECM Records, München 1984
- 20 Olivier Messiaen: Quartett vom Ende der Zeit – komp. 1940, Paris 1943