

Musik in den monotheistischen Religionen

Reflexionen zur ästhetischen Funktion sakraler Musik

Wolfgang W. Müller
Franc Wagner (Hg.)



TeNOR – Text und Normativität
11

Herausgegeben von
Wolfgang W. Müller und Franc Wagner

**Wolfgang W. Müller,
Franc Wagner (Hg.)**

Musik in den monotheistischen Religionen

**Reflexionen zur ästhetischen Funktion
sakraler Musik**

Schwabe Verlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: Ausschnitt (bearbeitet) aus Rembrandt: Aristoteles vor der Büste des Homer, 1653;

Metropolitan Museum of Art, New York

Korrektorat: Nina Sophie Weiss, Laufenburg

Gestaltungskonzept: icona basel gmbh, Basel

Cover: Kathrin Strohschnieder, STROH Design, Oldenburg

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-5045-4

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-5046-1

DOI 10.24894/978-3-7965-5046-1

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche.

Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

Vorwort	7
<i>Hannah Griese</i> : Musik als Ritual? Ein Blick auf eine performative kulturelle Praxis	15
<i>Franc Wagner</i> : Wort und Ton im Spannungsfeld der Religionen	31
<i>Jean Goldenbaum</i> : Eine Frage der Identität und Perspektive. Vorschlag eines zeitgenössischen Systems zur Konzeptualisierung jüdischer Musik ..	47
<i>Tuba Isik</i> : Musik und Gesang in der islamischen Religionspraxis	63
<i>Erdal Toprakyan</i> : Das Verhältnis von Musik, Mystik und islamischer Theologie	83
<i>Almedina Fakovic</i> : Die Macht der Musik in der islamischen Mystik	91
<i>Markus Zimmer</i> : Bis orat ... – die konstitutive Qualität von kultischer Musik Mit einem anthropologischen Ansatz aus Augustinus' <i>De musica VI</i>	107
<i>Wolfgang W. Müller</i> : Die Contigas de Santa Maria als musikalischer Schmelztiegel monotheistischer Religionen?	135
<i>Cordula Heupts</i> : Zur Relevanz von Musik und dem gesungenen Wort Gottes im interreligiösen Dialog	155
<i>Anna-Katharina Höpflinger</i> : «We unite even enemies». Die Forderung nach interreligiöser Verständigung bei der Metal-Band Orphaned Land ..	171
<i>Carolin Brusky</i> : Von Zwischentönen. Zur Rolle der Musik im interreligiösen Gebet	189
<i>Markus Zimmer / Mehmet Ungan</i> : «Sufimusik ist eine religiöse Volkskultur – und ein Weg, auf dem die Spiritualität in den Alltag gebracht wird»	207
<i>Markus Zimmer / Ulrike Gosch</i> : Wir betreiben beruflich permanent «kulturelle Aneignung»	217
<i>Markus Zimmer / Frederick James</i> : Mystische Klänge im liturgischen Raum. Frederick James über spirituelle Tiefe frühbarocker Orgelkompositionen	223

AutorInneninformationen 231

Vorwort

Lässt sich die Theologie mit Musik ein, dann weitet sich wie von selbst Ort und Relevanz des theologischen Diskurses. Es bildet sich eine Zusammenschau von reflexiver Erkenntnis, nichtsprachlicher und ästhetischer Wahrnehmung. Diesen Grundzug von Religion und Ästhetik beschreibt Navid Kermani in dem Vorwort zu seinem Buch ‹Gott ist schön› wie folgt:

Religionen haben ihre Ästhetik. Sie sind nicht Ansammlungen schlüssig begründeter Normen, Wertvorstellungen, Grundsätze und Lehren, sondern sprechen in Mythen und damit in Bildern, kaum in abstrakten Begriffen, binden ihre Anhänger weniger durch die Logik ihrer Argumente als die Ausstrahlung ihrer Träger, die Poesie ihrer Texte, die Anziehung ihrer Klänge, Formen, Rituale, ja ihrer Räume, Farben, Gerüche. Die Erkenntnisse, auf die sie sie gehen, werden durch sinnliche Erfahrungen mehr als durch gedankliche Überlegungen hervorgerufen, sind ästhetischer eher als diskursiver Art. Die Vorgänge, die ihre Praxis ausmachen, sind keine Lehrveranstaltungen, vielmehr Ereignisse die den Gläubigen physisch nicht weniger als geistig bewegen. Dies ist in allen Religionen so, und es ist nichts Neues.¹

Der vorliegende Sammelband befasst sich dem Aspekt der Musik im Kontext der drei monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam: Wann und warum kommen Religion und Theologie zusammen, um Musik zu machen und um Musik zu hören?

Die Thematik kann nur interdisziplinär und interreligiös behandelt werden. Die Debatte um die Wiederkehr der Religion in der westlich-europäischen Gesellschaft kam u. a. auch durch das Zusammenleben mit anderen Religionen in unseren Breitengraden auf. Diese Debatte, die in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts geführt wurde, findet einen Niederschlag bei Jürgen Habermas, wenn er in seinen letzten Publikationen vermehrt von dem Sinn des Sakralen spricht. Diese Realität, die in der Moderne noch angetroffen werden kann, wenn von religiösen Vollzügen gesprochen wird, umschreibt er wie folgt: Die durch Symbole vermittelte Interaktion, in denen kommunikatives und soziales Handeln noch eins sind, werden religiösen Symbolen zugeordnet. Die bedeutungsideologische Verwendung des Symbols stellt eine evolutionäre Errungen-

1 Kermani, Navid: Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Korans, Sonderausgabe, München³2007, 9.

schaft dar, insofern gleichzeitig der kognitive Bezug zu einem objektivierten Geschehen in der Welt und die humanspezifische Form der arbeitsteiligen Kooperation ermöglicht wird. Mit anderen Worten, der Ritus präsentiert sich als eine besondere Form der Kommunikation in seinem Verhältnis zur Alltagskommunikation. Aus der Verbindung von Mythos und Ritus lässt sich für Habermas der Sinn des Sakralen in einer nachmetaphysischen Zeit erklären. Der sakrale Komplex geht aus einer Verbindung mythischer Erzählungen und ritueller Praxis hervor. So kann für den religiösen Vollzug folgende Hypothese über den Ursprung des Sakralen aufgestellt werden: Aus der Umstellung von Kognition und Handlungskoordination auf die sprachliche Kommunikationsstufe kann ein Zusammenhang zwischen dem sakralen Komplex auf der einen, und dem kommunikativen Vergesellschaftungsmodus auf der anderen Seite postuliert werden.²

Religion kann, und dieser Zugang ist für die Fragestellung dieses Bandes von großer Bedeutung, unter dem Aspekt des religiösen Vollzugs phänomenologisch beschrieben werden. Im religiösen Vollzug treffen nämlich Ritus und Kunst aufeinander. Im Ritus werden Bilder, kultische Gegenstände benutzt. Der Raum selbst, in dem der Ritus vollzogen wird, stellt eine symbolische Größe dar. Beim rituellen Vollzug kommt der Körperlichkeit der (Mit-)Feiernden eine symbolische Funktion zu, dabei spielt die Musik eine besondere Rolle. Mit anderen Worten: Die ästhetische Dimension gerät in den Blickpunkt der systematischen Betrachtung der Religion und des religiösen Vollzugs. Der Psalter spricht vom Glanz und der Erhabenheit Gottes (vgl. Ps. 145, 5; 71, 8). Der masoretische Text von Sach 9, 17 kann i. S. von Schönheit gelesen werden, der dem ästhetischen Begriff des Schönen nahekommt. Die bibeltheologische Grundkategorie der ‹kabod / Herrlichkeit› bezieht sich auf die natürliche Welt (z. B. Jes 35, 2).³ Die jüdische Mystik versteht die Schönheit als eine Manifestation des Göttlichen. Die Musik ist im Kontext der alttestamentlichen Anthropologie in der Schöpfung als eingestiftete Form der Gottes- und Weltbeziehung zu verstehen. Die Musik, gleich der Sprache, ist nicht nur instrumentell ein Welt Ding, das sich auf das Göttliche beziehen kann, sondern, wie Bernd Janowski es formuliert, «eine Kraft, die welterschließende und weltkonstituierende Bedeutung hat. Töne, Klänge, Rhythmen und Melodien transportieren».⁴

Die ästhetische Dimension ist für den Islam eine Selbstverständlichkeit. Das ästhetische Erleben des Koran wird als poetisch strukturierter Text und als musi-

2 Vgl. hierzu: Habermas, Jürgen: Auch eine Geschichte der Philosophie. Bd. 1, Berlin 2019, 201–272.

3 Bernd Janowski behandelt in der aktualisierten Auflage der ‹Anthropologie des Alten Testaments› den Begriff der Schönheit im Kontext der Geschlechterliebe, vgl. Janowski, Bernd: Anthropologie des Alten Testaments. Grundfragen – Kontexte-Themenfelder, Tübingen 2019, 110–115.

4 Janowski: Anthropologie des Alten Testaments, 295.

kalische Rezeption im religiösen Vollzug erlebt.⁵ Für den Sufismus ist die Musik der eigentliche Ort, denn die höchste Manifestation Gottes kann sich weder in Bildern noch in Worten manifestieren, sondern nur in Tönen, die den reinen Klang fassen. So heißt es in der bekannten Metapher von Rumi, dass der Mensch selbst ein Instrument in der Hand Gottes ist, und die menschliche Existenz die Musik, die Gott erklingen lässt: «Wir sind die Harfe, die Du zupfst» (Rumi).⁶ Der ehemalige Kantor der Berliner Synagoge, Aron Friedmann (1855–1936), fasst die ästhetische Komponente des religiösen Vollzugs wie folgt zusammen: «Ein Gebet ohne Gesang ist wie ein Körper ohne Seele.»⁷

Die religiöse Bedeutung von Musik und Gesang ist in der Religionsgeschichte als Kultmusik allgemein bekannt, vollzogen und rezipiert. Dem musikalischen Vollzug kommt im sozialen und individuellen Leben der Menschen eine eigene Bedeutung zu. Diese Kapazität der Musik wird für den religiösen Vollzug genutzt. In der musikalischen Form kommen religiöse Überzeugungen und Vorstellung i. S. einer existentiellen Lebensmitte zum Tragen. Religionsgeschichtlich unterscheidet man bei Musik im religiösen Kontext zwei Wirkungen:

- a) Wirkung der Musik auf Götter und Dämonen: Durch die Lautstärke der Musik kann die Intensität der Beziehung zu den genannten Größen artikuliert werden (ohrenbetäubender Lärm, um Dämonen zu vertreiben). Durch die Schönheit der Musik sollen überirdische Götter und Mächte besänftigt oder wirksam betört werden. Der Musik wird in diesem Zusammenhang eine bezaubernde Wirkung zugeschrieben.
- b) Wirkung der Kultmusik auf die Menschen: Mit Hilfe der Musik werden Tendenzen der Teilnehmenden eines Kults zu einer emotionalen Übereinstimmung gebracht. Musik und Kunst dienen der Auszeichnung des Kultes und heben kultisches Geschehen vom Alltag ab. Eine besondere Rolle in diesem Kontext kommt den Instrumenten zu.

Kann mit Nikolaus Harnoncourt auch für die sakrale Musik von «Musik als Klangrede» gesprochen werden? Gilt nicht auch für die sakrale Musik, was Harnoncourt für die profane Musik allgemein formuliert?

Die Musik spielt sich [...] nicht mehr allein auf dem Podium ab, während sich der Hörer geniessersich von ihr umspülen lässt, sondern sie entsteht eigentlich erst im Zusammenwirken von Interpret und Zuhörer im aktiven Verständnis der Klangrede. So scheint mir [N. H.] die den historischen Voraussetzungen am ehesten entsprechende Interpretation nicht nur die werkgemässe, sondern zugleich auch die modernste.⁸

⁵ Kermani: Gott ist schön.

⁶ Ebd., 418 f.

⁷ Friedmann, Aron: Der synagogale Gesang. Eine Studie (1908). Nachdruck, Leipzig 1978.

⁸ Harnoncourt, Nikolaus: Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg⁵1982, 228.

In diesem Zusammenhang stellt sich im Allgemeinen die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation für die sakrale Musik, des Näheren für die Musikpraxis der monotheistischen Religionen. Gilt es für diesen Typus von Religion als konstitutiv, von einem Schriftbezug (der normierenden Schriften der jeweiligen Religionen: jüdische und christliche Bibel, Koran) auszugehen, stellt sich andererseits die Frage nach der Autonomie der Musik in diesen speziellen Bezügen. Die theoretische spielt wie die ästhetische Erkenntnis in unserer Thematik zusammen und verheißt vertiefte Einsichten in das Mit- und Zueinander von Religion und Musik. Karlheinz Stockhausen spricht in seinen theoretischen Schriften von der Musik als einem ordnenden Faktor im Chaos der Welt. Er nähert sich fast den kosmologischen Zuschreibungen der Musik in Antike und Mittelalter, wenn er schreibt, dass die Musik eine allumfassende Bedeutung erlangt, «als Vorstellung jener umfassenden ‹globalen› Struktur zu verstehen, in die alles einbezogen ist».⁹

Worin bestehen die Gemeinsamkeiten, wobei zeigen sich Differenzen? Das Musikschaffen für einen engeren oder weiteren liturgischen Kontext in den drei monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam ist ein weites Feld. Den Gemeinsamkeiten, Gegensätzen und Reibungspunkten kann dabei zum einen aus musikwissenschaftlicher Sicht auf den Grund gegangen werden. Genauso bedeutsam ist es, das Thema aus theologischer Perspektive zu betrachten. Überdies bietet sich die klingende Musik an, um die verschiedenen Blickwinkel im sinnlichen Erleben zu verbinden.

Theologie und Musik sind zwei schwierige Partner. Alle drei Religionen kennen in ihrer Geschichte eine gemeinsame Traditionslinie, die den Differenzierungen vorausgeht. In Religionen findet das sinnliche Erkennen, das einen Grundzug ästhetischer Erkenntnis darstellt, in der Musik eine hohe Dignität. Unsere Sinne sind Grundvoraussetzung menschlichen Erkennens. Glaube manifestiert sich in der Musik. Um diesen Grundzug wissen Theologie und Musik. Wie versteht sich Musik im Rahmen des Religiösen? In welchem Verhältnis stehen Wort und Ton? Was löst Musik aus, was löst sie für den Glauben aus? Musik macht mit jedem etwas und zugleich wird Musik gemacht. Musik beginnt, dauert und endet. Musik dauert, in dem Moment, wo sie vergeht. Die Identität von Musik und Vergehen manifestiert sich bereits im Ton, der kleinsten musikalischen Einheit. Der Ton ist dadurch gekennzeichnet, dass er beginnt, dauert und endet. Musik ist deswegen ein Sagen, aber nicht nur ein Sagen. Das Beginnen, das Dauern und das Enden ist das Sein der Musik und Musik ist insofern eine Sprache, als sie immer etwas ‹sagt›, das zum Teil aus der Ewigkeit kommt und in eine ungenannte Dauer, eine andere Ewigkeit wieder zurückfließt. Musik ist ein Weg zum Dasein, Musik bildet das menschliche Dasein in all seinen Facetten ab. Ein Dasein, das beginnt, dauert und endet. Musik ist ergo Ausdruck für un-

⁹ Stockhausen, Karlheinz: Texte 1, hrsgg. von Dieter Schnebel. Köln 1963, 47.

ser Sein. Musik ist jedoch im Vorübergange. Sie ist nicht einmal gefasst, sondern ein prozessuales Sein, das beginnt, dauert und endet.

Die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Theologie und Musik kann erkenntnistheoretisch und theologiegeschichtlich unter die Prämisse ›fides quaerens intellectum‹ gestellt werden und verbindet damit theologische, religionswissenschaftliche, human- und sozialwissenschaftliche Aspekte. Die inter- und transdisziplinäre Methode liefert damit eine Reflexion über das Selbstverständnis der säkularen Vernunft, der sich Gläubige, Ungläubige und Andersgläubige zu stellen haben. Um einen weiteren Gedanken von Habermas aufzunehmen, kann sich die moderne Vernunft nur sich selbst verstehen lernen, wenn sie ihre Stellung zum zeitgenössischen, reflexiv gewordenen religiösen Bewusstsein klärt. «Der Glaube», so Jürgen Habermas, «behält für das Wissen etwas Opakes, das weder verleugnet noch bloß hingenommen werden darf. Darin spiegelt sich das Unabgeschlossene der Auseinandersetzung einer selbstkritischen und lernbereiten Vernunft mit der Gegenwart religiöser Ueberzeugungen.»¹⁰

Bei diesen Reflexionen muss aber auch die Rolle der Kunst (im Allgemeinen) zur Sprache kommen. Bei der Betrachtung der Kunst ist nicht nach ihrer Funktion zu fragen, sondern nach ihrem Sinn. Die Erfahrung der Kunst als solcher ist relevant und bedarf keiner pragmatischen Begründung. Kant bestimmt diesen Sinn des Ästhetischen als die Produktion eines interessenlosen Wohlgefallens. Mit der Unterscheidung zwischen Sakralem und Profanem hat Emile Durkheim auf einen Unterschied hingewiesen, der eine Gemeinsamkeit zwischen Religion und Kunst denken lässt.

Mit diesen philosophischen Überlegungen zeigt sich die Nähe und Differenz, die zwischen Musik und Glaube bestehen. Die theologische Aussage basiert auf Logik und Widerspruchsfreiheit und ringt um eine begriffliche Fassung des Unendlichen in der Glaubensaussage. Jedoch auch die begriffliche Be-Grenzung (›Definition‹) weiß um das Fragmentarische dieses Unternehmens, den Glauben in Worte und Begriffe zu fassen. Musik gehört zum Vollzug des Religiösen in Kult und Liturgie. Theologie wie Musik haben Macht. Beide besitzen eine definitorische Qualität, die unbewusst und bewusst im religiösen Vollzug präsent ist. Die Macht der Musik spiegelt sich im Glauben, in der Spiritualität, im Ritus und in der Theologie. Der Beginn, die Dauer und das Ende manifestieren sich im ästhetischen Erkennen. Die Beziehung zwischen Theologie und Musik ist heute komplex, trotz der gemeinsamen Momente beider Bereiche bleiben beide Größen autonom. Die Musik ist wie jeder andere Kunstartefakt eine sekundäre Quelle der Theologie. Die ungleiche Partnerschaft beider, Theologie und Musik, verhindert(e) oft eine sachgemäße Würdigung und Reflexion. Theologie und Musik haben Gemeinsamkeiten, gleichwohl bleibt das Verhältnis von Religion,

10 Habermas, Jürgen: «Ein Bewusstsein von dem, was fehlt.», in: Reder, Michael/Schmidt, Josef (Hgg.): Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. Frankfurt/M. 2008, 2–36, 29.

Theologie und Musik ambivalent. Es stellt sich für Theologie und Musik stets neu die Frage nach Gemeinsamkeiten und Differenzen. Der Ursprung der Musik wird in vielen Kulturen in Verbindung mit Transzendenz und dem Göttlichen gebracht. Unterscheiden sich die drei monotheistischen Religionen im Umgang mit dem Bild, so eint sie jedoch die Verwendung der Musik in ihrer religiösen Praxis. Die spirituelle wie theologische Behandlung des Phänomens «Musik» kennt in allen drei Religionen verschiedene Themenfelder:

- Musik wird in Verbindung mit Gefühlen als Ausdruck religiösen Erlebens gesehen.
- Musik als bewusst gestaltete und gegliederte Zeit wird als Wissenschaft verstanden. Von Pythagoras wird die Musik als eine mathematische Wissenschaft aufgefasst. Ist die Zahl Prinzip aller Dinge, so ist folglich Musik im Bereich der Proportionenlehre zu verstehen.
- Musik wird aufgrund der Offenbarung in Verbindung mit dem Wort gebracht. Das musikalische Schaffen wird mit einem Wort in Verbindung gebracht, das durch die Offenbarung an die Menschen ergangen ist.
- Musik wird entweder als Transformation der Sprache verstanden oder die Musik arbeitet mit Tönen unabhängig von Sprache.

Musik wird heute als eine Quelle systematischer Erkenntnis verstanden, bei der eine Vermittlung zwischen Religion und Dasein stattfinden kann. Dieser Vermittlungsvorgang wird greifbar als Übergang von subjektiver Auffassung von Religion in die Objektivität des Werkes. Im Werk selbst manifestiert sich Religion nicht als etwas Objektives, sondern als das subjektiv Wahrgenommene einer Religion. Die subjektiven Vorstellungen einer Komposition verlieren jedoch im Prozess der kompositorischen Vermittlung ihre Zufälligkeit. Sie verobjektivieren sich und bilden eine eigene Rezeptionsgeschichte. Dieser Prozess umfasst sowohl die historische, musiktheoretische wie musikalische Reflexion über Musik. Musik als sekundäre Quelle der Theologie ist historisch mit einer großen Traditionsgeschichte belegt, theologisch ist dieser Sachverhalt bis anhin zu wenig reflektiert und gewürdigt worden.

Die meisten Beiträge des Sammelbandes gehen auf eine Tagung an der Theologischen Fakultät der Universität Luzern zurück, die in Verbindung mit der Hochschule Luzern-Musik im Herbstsemester 2022 veranstaltet wurde. Sie bieten einen Querschnitt durch die ästhetische Fragestellung innerhalb des theologischen Diskurses der drei monotheistischen Religionen. Einige die Thematik ergänzende Artikel kamen hinzu. Die Interviews mit den Verantwortlichen der Konzerte, die im Rahmen der Tagung stattgefunden hatten, geben einen Einblick in die praktische und musikalische Dimension der Tagung. Das Bedenken der Verbindung von Ton und Wort im theologischen Diskurs der drei monotheistischen Religionen bekommt dadurch nochmals einen anderen Klang.

Die Beiträge dieses Bandes gehen der Thematik der ästhetischen Dimension religiöser Praxis in interdisziplinärer Sichtweise nach. Diese Pluralität bedingt einen Freiraum, sowohl in formaler, als auch in inhaltlicher Hinsicht. Reden über Musik, das Musik-Machen und Musik-Hören gehen unisono in der ästhetischen Wahrnehmung aller Beteiligten. Aus dieser Perspektive erhalten die einzelnen Zugänge ihre Berechtigung. In den Beiträgen wird dieser Freiraum auch im Blick auf die sprachliche Berücksichtigung der Gender-Thematik genutzt – die Herausgeber des Bandes wollen diesen gewählten Freiraum nicht reglementieren.

Die Fragestellung, die alle Beiträge des vorliegenden Sammelbandes verbindet, hat neben theoretischer auch praktische und sogar politische Relevanz. Es soll abschließend an eine Vision von Anwar el-Sadat erinnert werden, die er bei seiner Friedensarbeit im Nahen Osten immer wieder ins Spiel brachte. Während einer Rede in den USA sprach der ägyptische Präsident von seinem symbolischen Projekt, das er einmal hätte realisieren können. Er wollte auf dem Berg Sinai eine Synagoge, eine Moschee und eine Kirche bauen.¹¹ In allen drei Gotteshäusern wäre natürlich gesungen und musiziert worden!

Luzern, im September 2023

Wolfgang W. Müller und Franc Wagner

¹¹ Kissinger, Henry: Staatskunst. Sechs Lektionen für das 21. Jahrhundert. München 2022, 371.

Musik als Ritual?

Ein Blick auf eine performative kulturelle Praxis

Hannah Griese

Von einem Beispiel zur Theorie

Die Kamera richtet sich auf die beeindruckend große Bühne auf dem Herzlberg in Jerusalem. Scheinwerfer tauchen das Geschehen in warmes Licht, während die ausladenden Tribünen mit den Zuschauenden im Dunkeln liegen. Eine Frau mit beigem Kleid und geflochtenen Zöpfen beginnt in neuhebräischer Sprache zu singen: «Man sagt, es gibt ein Land, / Ein Land, von der Sonne durchtränkt. / Wo ist dieses Land? / Wo ist diese Sonne?»¹ Mit einladender Gestik wendet sie sich einer Gruppe von Kindern zu, die sich zu ihren Füßen auf Teppichen versammelt hat. Sie erzählt ihnen singend vom Land Israel und der Hoffnung des jüdischen Volkes, dorthin zurückzukehren (Abb. 1).



Abb. 1: Frau singt vor einer Gruppe von Kindern, Kan Hadashot 2018, 00:29:45.

Diese Szene ist Teil der offiziellen Feierlichkeiten zum 70. Unabhängigkeitstag des Staates Israel am 19. April 2018. Die beinahe dreistündige Zeremonie beinhaltete neben Reden von Politikern, Militärparaden und zeremoniellen Be-

1 Kan Hadashot 2018, ab ca. 00:29:25; Übersetzung: H.G.

standteilen² viele Musikstücke, darunter altbekannte Lieder und moderne Popsongs. Eines der Lieder war *Omrin Yeshna Eretz* (*Man sagt, es gibt ein Land*) nach einem Gedicht von Shaul Tchernikovsky.³ In diesem in Israel sehr bekannten Lied und seiner Aufführung bei besagter Zeremonie wird die Verschränkung von religiösen Motiven mit Musik und der Gestaltung einer kollektiven Identität besonders deutlich. Dabei haben sowohl das gemeinsame Singen als auch die Aufführung eines Musikstücks einen rituellen Charakter. Anhand dieses Beispiels möchte ich im vorliegenden Beitrag in wesentliche Aspekte einer Ritualtheorie einführen. Er zielt darauf, mittels einer Auseinandersetzung mit dem Konzept des Rituals eine mögliche Perspektive auf die Beiträge dieses Sammelbands zu eröffnen, die sich mit den Wechselwirkungen von Musik und Religion beschäftigen. Dabei fokussiere ich auf die Leistung von (religiöser) Musik im Hinblick auf Identitätsprozesse.

Die Ritualforschung reicht bis zu den Anfängen der Religionswissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, wie ein Blick in geläufige Sammlungen von Klassikerinnen und Klassikern der Disziplin veranschaulicht.⁴ Ritualforschung kann jedoch nicht nur der Religionswissenschaft zugeschrieben werden. In verschiedenen Disziplinen liegen Ansätze vor, die unterschiedliche Zugänge zum Konzept des Rituals ermöglichen. Je nach Interesse und Forschungsperspektiven werden dabei variierende Aspekte in den Vordergrund gerückt. Ritualtheorien formen adäquate Blickwinkel, um bestimmte Aspekte von Sportereignissen, Massenmedien, des Theaters oder der Psychotherapie, um einige Beispielen unter vielen zu nennen, einzuordnen.⁵ Während einige ältere Ansätze zu Ritual sich auf Dimensionen wie Regelmäßigkeit, Formalität oder Wiederholung fokussieren, stellen neuere Zugänge eher Kreativität, Ästhetik und Performativität in den Vordergrund. Dabei werden Rituale als kommunikative Ereignisse gefasst, die kulturelle Bedeutungen nicht nur ausdrücken, sondern aktiv mitgestalten.⁶

2 Zum Aufbau dieser sogenannten «Fackelzeremonie» siehe Kook 2005.

3 Das im Jahr 1923 geschriebene Gedicht wurden mittlerweile mehrfach vertont und vielfach aufgeführt. Bei der Zeremonie wird die Version von Naomi Shemer aus dem Jahr 1979 gesungen.

4 Siehe beispielsweise van Gennep 1986[1909], Durkheim 1981[1912], Douglas 1988[1966], Turner 1989, Bell 1992.

5 Vgl. Belliger/Krieger 2003.

6 Vgl. Brosius et al. 2013, 11–12; Stausberg 2004.

Ritual als besondere Form des Handelns

Anstatt eine geschlossene Definition von Ritual zu formulieren, möchte ich hier einige zentrale Komponenten dieser besonderen Form des Handelns näher beleuchten und diese anschließend anhand des genannten israelischen Liedes veranschaulichen. Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten, rituelle Handlungen zu definieren, mag es schwerfallen, sich für eines dieser Verständnisse zu entscheiden. Möchte man ein Phänomen wie Musik unter einer ritualtheoretischen Perspektive in den Blick nehmen, bietet es sich an, eher von einem breiten Verständnis auszugehen, das gesellschaftliche Handlungen allgemein und nicht nur «religiöse Rituale» im engen Sinne umfasst. Gleichzeitig jedoch gilt es, Ritual nicht mit jeglicher menschlichen Handlung gleichzusetzen, sondern sich dessen Besonderheiten bewusst zu bleiben. Die Religionswissenschaftlerin Catherine Bell, die in den 1990er Jahren ihre Ritualtheorie verfasste, schlägt vor, einen relationalen und dynamischen Begriff zu verwenden, der genau dies sicherstellen soll. Mit dem Begriff «Ritualisierung» bezeichnet sie Handlungen, die sich selbst von anderen Aktivitäten abgrenzen und dadurch als etwas Besonderes präsentieren. Durch Strategien, wie eine spezifische Zeit oder ein besonderer Ort, eine festgelegte Struktur oder ein formeller Ablauf wird eine bestimmte Handlung hervorgehoben und damit mit einem herausragenden Status versehen. Durch solche Strategien hebt sich ein Ritual vom Alltäglichen ab und wird zu einer machtvollen Angelegenheit.⁷

Erprobt man diese Beobachtungen an der hier im Zentrum stehenden Fallstudie, zeigt sich Folgendes: Die Zeremonie zum 70. Unabhängigkeitstag Israels findet an einem spezifischen Tag, jährlich am Vorabend des 5. Ijjar nach jüdischem Kalender, und einem besonderen Ort, dem Herzlberg in Jerusalem, statt. Der Ablauf ist vorgegeben und wird jedes Jahr in ähnlicher Weise wiederholt. Dadurch sticht die Feier aus alltäglichen Handlungen heraus und wird zu einem außeralltäglichen Ereignis, dem Menschen große Bedeutung beimessen und das starke Emotionen bei ihnen auslösen kann.

Es sind demnach keine intrinsischen Merkmale der Zeremonie, die diese als rituelle Handlung festlegen. Vielmehr wird sie durch bestimmte Strategien von anderen Aktivitäten abgehoben. Es kommt hierbei nicht so sehr auf den Inhalt einer Praxis an, sondern vielmehr auf die Art und Weise ihrer Inszenierung. Potenziell könnte also beinahe jede Handlung «ritualisiert» werden, vom alltäglichen Zähneputzen zum staatlichen Begräbnis, wenn ihr ein entsprechender Rahmen zuteilwird. Was ein Ritual ist, steht also keineswegs fest, sondern hängt stets davon ab, wie sich eine Aktivität im Verhältnis zu anderen Handlungen präsentiert. Ritual wird dadurch von einer Kategorie, die Phänomene statisch klassifiziert, zu einer Perspektive, die flexibel für eine große Bandbreite von kulturellen

7 Vgl. Bell 1992, 74; 90.

Aktivitäten eingesetzt werden kann. Der Vorteil dieser Form der Begriffsbestimmung liegt in ihrer breiten Anwendbarkeit bei gleichzeitiger theoretischer Präzision: Betrachten wir ein weit verbreitetes Medium wie Musik unter diesem Blickwinkel, können wir sie nicht nur inhaltlich analysieren, sondern auch ihre Auswirkungen auf Politik und Gesellschaft näher in den Blick nehmen. Dazu ist es nützlich, verschiedene Eigenschaften ritueller Handlungen genauer zu betrachten. Im Folgenden schauen wir auf Aspekte der Materialität und Performativität, der Transzendenz sowie auf die Verbindung zwischen Ritual und kollektiver Identität.

Materialität und Performativität von Ritualen

Rituale beruhen auf Materialität. Körper bewegen sich im Raum, sie gebrauchen Objekte und erzeugen visuelle und akustische Signale; zugleich nehmen die Akteur:innen ihre Umwelt sinnlich wahr und verarbeiten diese äußerlichen Reize zu Gefühlen und Einstellungen. Die Bedeutung von Ritualen entsteht insofern nicht nur auf der kognitiven Ebene, sondern schließt die Prozesse der affektiven Wahrnehmung und Emotionalität gezielt mit ein. Rituale bedienen sich zugleich eines impliziten Körperwissens und generieren dieses, sodass die Handelnden auf einer nicht-sprachlichen Ebene *begreifen*, worum es in einem Ritual geht. Durch diese Form des inkorporierten Verstehens, das über kognitive Prozesse hinausgeht, wird die Entstehung von kultureller Bedeutung zum Teil auf eine materielle, praktische Ebene verlagert. Materielle Aspekte von Ritualen werden zu Metaphern, die komplexe Konzeptionen nicht nur verstehbar, sondern erfahrbar machen: Das Überschreiten einer Türschwelle kann soziale Transformation verdeutlichen – man denke etwa an ein Hochzeitsritual –, das gemeinsame Singen eines Liedes Gemeinschaft stiften.⁸ Materielles Erleben schafft einen Eindruck von Faktizität, da es als «ursprünglich» und mit «natürlichen» Bedeutungen versehen wahrgenommen wird. Rituale verknüpfen abstrakte gesellschaftliche Konzeptionen, wie etwa die Idee einer Hochzeit oder die Vorstellung eines Kollektivs, mit materiellen Elementen, und macht diese somit über eine rein kognitive Ebene hinaus begreiflich. Diese Assoziation täuscht oftmals darüber hinweg, dass die materielle Welt keine determinierten Bedeutungen besitzt, sondern dass Menschen ihr diese zuschreiben, sie also zu einem gewissen Grad gesellschaftlich überformt wird. In der heutigen kulturwissenschaftlichen Forschung wird daher im Allgemeinen ein sozialkonstruktivistischer Zugang befolgt, der die Bedeutungen der materiellen Welt nicht als vorgegeben, sondern als menschl-

⁸ Vgl. Boivin 2009, 280–284. Zum Begriff des impliziten Körperwissens siehe auch Reckwitz 2003, 289.

che Zuschreibungen ansieht.⁹ Jedoch besteht eine zentrale Leistung von Ritualen gerade darin, diesen konstruierten Charakter der Lebenswelt zu verschleiern, indem es den Akteurinnen und Akteuren den Eindruck vermittelt, auf der Grundlage als «natürlich» konstruierter Sachverhalte zu handeln. Die Handelnden in einem Ritual erkennen demnach vielfach die kreative Wirkung ihrer Aktivitäten nicht; vielmehr nehmen sie an, lediglich in Reaktion als ursprünglich geformter «Wahrheiten» zu agieren.¹⁰ So kann anhand der Beispielszene aus der Zeremonie zum israelischen Unabhängigkeitstag aufgezeigt werden, wie Ideen einer kollektiven Identität mit konkreten Menschen und einem bestimmten Raum – dem «Volk» und «Land» Israel – sowie einer historischen Erzählung verknüpft wird und damit ein gewisses Maß an Faktizität erhält. Indem singend sowie verkörpert in einer Aufführung von einem Land und seinen Bewohner:innen erzählt wird, werden Identitäten geformt. Somit ist das aufgeführte Lied in der Zeremonie zum israelischen Unabhängigkeitstag nicht nur Ausdruck einer bestehenden nationalen Identität, sondern es gestaltet sie aktiv mit.

Ein grundlegendes Merkmal von Ritualen ist daher ihr performativer Charakter: Sie gestalten unsere Lebenswelt mit.¹¹ Sie führen also nicht lediglich vorgefertigte Inhalte und Bedeutungen auf, sondern kreieren stets neue Verständnisse der Umwelt und Weltbilder. Weitergedacht bedeutet dies, dass nicht eine vorgefertigte Welt besteht, in der Rituale ausgeführt werden, sondern dass diese Handlungen aktiv an der Gestaltung dieser Welt beteiligt sind. Sie prägen sie mit, indem sie die Wahrnehmung der teilnehmenden Akteure und Akteurinnen formen. Dabei vermitteln rituelle Handlungen stets normative Vorstellungen, da ein jedes Weltbild implizit oder explizit von bestimmten Wertvorstellungen geleitet ist. Die im Lied repräsentierte Vorstellung der israelischen nationalen Identität hat einen präskriptiven Charakter, weil sie beschreibt, wer zu dieser Gruppe dazugehören soll und wer nicht und welche Eigenschaften die Gruppenmitglieder verkörpern sollten. Weltbilder beinhalten daher auch immer Idealbilder der Welt und enthalten somit Wertungen von Verhaltensweisen. Auf diese Weise werden Bedeutungen, Werte und Normen im Ritual tradiert und weitergetragen.¹²

Im Falle des hier im Zentrum stehenden Liedes wird diese normative Ebene auf zwei Ebenen besonders bedeutsam: Zum einen werden auf der Textebene sprachlich Vorstellungen davon vermittelt, wie eine israelische nationale Identität aussehen soll. Zum anderen untermauert die Aufführung diese Imagination eines «Volkes» und fügt ihr neue Aspekte hinzu. Während im Folgenden zu-

9 Zum sozialkonstruktivistischen Ansatz siehe z. B. Rommerskirchen 2014, Kapitel 10.

10 Vgl. Bell 1992, 109.

11 Zum Konzept der Performativität siehe z. B. Volbers 2014.

12 Zum performativen Charakter von Ritualen siehe z. B. Tambiah 2003.



Abb. 2: Mutter mit Baby, Kan Hadashot 2018, 00:30:13.

nächst die Ebene der Inszenierung näher beleuchtet wird, soll im nächsten Kapitel der Songtext betrachtet werden.

Das Lied *Omrin Yeshna Eretz* erhält durch seine Aufführung bei besagter Zeremonie einen besonderen performativen Charakter. Sowohl inhaltliche als auch materielle Aspekte dieser *Performance* tragen hierzu bei: Das Lied ist Teil einer längeren Episode in der ersten Hälfte der Feier, in der die israelische Geschichte, untermauert mit Musik, Tanz und Schauspiel, dargestellt wird. Diese beginnt bei der Verleihung der Torah an das Volk Israel auf dem Berg Sinai und spannt den Bogen über das jüdische Exil und den Zionismus bis zum heutigen Staat Israel. *Man sagt, es gibt ein Land* ist Teil der Darstellung der Zeit der Diaspora. Junge jüdische Frauen mit verschiedenen kulturellen Hintergründen bewegen sich auf der Bühne und singen abwechselnd die Zeilen des Liedes. Dabei interagieren sie stets mit Kindern: in einem Klassenzimmer, im Schlafsaal eines Kinderheimes, mit einer Jugendgruppe am Lagerfeuer. Mütter schieben Kinderwagen, wiegen ihre Babys im Arm oder gehen mit ihren älteren Kindern spazieren (Abb. 2 und 3). Das im Lied besungene Land und die Menschen werden somit konkret auf der Bühne materialisiert. Das vertonte Gedicht wird personalisierten Sprecherinnen in den Mund gelegt, die die Strophen zwar jeweils einzeln singen, die jedoch durch die Inszenierung vereint werden. Sie erscheinen dadurch vereinzelt und zerstreut im Exil einerseits, aber geeint durch die im Gesamtbild implizierte fortdauernd bestehende Zusammengehörigkeit als «Volk» andererseits.

Insgesamt entsteht das Bild eines Volkes im Exil, das jedoch durch die Hoffnung des verheißenen Landes geeint wird. Die Stimmung wirkt – auch



Abb. 3: Mutter geht mit ihren Kindern spazieren, Kan Hadashot, 00:30:55.

durch die getragene Melodie – friedlich und zugleich melancholisch, sehnsuchts- und hoffnungsvoll. Die konkrete materielle Umsetzung veranschaulicht das Gesungene und verleiht ihm insofern Faktizität, da es konkretisiert wird. Die Verkörperung des Inhalts durch die Darstellenden generiert Identifikationspotenzial für die Zuschauenden. Interessant sind die Abwesenheit der Männer und die Darstellung der Rolle der Frauen: Die Übermittlung der Tradition und Sozialisation der Kinder wird klar der Frau zugeschrieben.¹³ Die Szene betont die Vermittlung und Bewahrung der gemeinsamen Identität bei gleichzeitiger Verstreuung. Sie endet recht abrupt mit einer knappen Darstellung der *Shoah*: Es wird dunkel, man hört das Rattern von Zügen und das Bellen von Hunden. Der Scheinwerfer wirft sein Licht auf eine Familie, deren Kleidung mit Judensternen versehen ist. Sie steht mit gepackten Koffern an einem Bett und blickt ängstlich. Die Stimme eines Mädchens singt einsam in die Stille noch einmal den Refrain des Liedes: Man sagt, es gibt ein Land... Dann verlassen sie die Bühne. Es wird dunkel (Abb. 4).

Anhand dieser Beschreibung zeigt sich, dass die materielle Umsetzung eines Liedes durchaus bedeutsam ist, da sie Aspekte entscheidend veranschaulicht und für die Zuschauenden erlebbar und nachvollziehbar macht sowie eine persönliche Identifikation ermöglicht. Gleichzeitig schafft diese Materialisierung ein gewisses Maß an Faktizität, indem das im Lied Besungene tatsächlich *stattfindet*,

¹³ Diese Darstellung entspricht den Ergebnissen hinsichtlich der Rolle der jüdischen Frau im europäischen Bürgertum zur Anfangszeit des Zionismus um die Wende zum 20. Jahrhundert, wie sie z. B. bei Kaplan 1997 dargestellt werden.



Abb. 4: Darstellung der Shoah, Kan Hadashot, 00:33:27.

wenn auch «nur» auf einer Bühne. Durch den symbolischen Verweischarakter des Bühnengeschehens wird ein Repräsentationsraum gestaltet, der auf den geographischen Raum – den Staat Israel – verweist. Dadurch werden mit diesem geographischen Raum assoziierte Vorstellungen geprägt, die sich dann auf die Wahrnehmung dieses Raumes und in letzter Konsequenz auch seine gesellschaftliche und politische Bestimmung auswirken.

Ritual als Gestaltung von Transzendenz

Bisher haben wir von Ritualen gesprochen. Wie kann nun eine Verbindung mit Religion gezogen werden? Wie oben gesehen, wird in der Ritualforschung ein breites Spektrum von Handlungen und Ereignissen in einer Vielfalt von Kontexten betrachtet, etwa in der Politik der Kunst oder im Sport. Dabei heben diese Rituale die jeweilige Handlung aus dem Alltag hervor und transzendieren sie. Ich schlage daher vor, nicht zu bestimmen, welche Rituale als religiös betrachtet werden sollten und welche nicht, sondern die Blickrichtung umzukehren und rituelles Handeln als grundlegenden Aspekt von Religion zu verstehen. Religion wird in diesem Verständnis explizit als Praxis begriffen, die sich im Unterschied zu anderen kulturellen Praktiken dadurch auszeichnet, dass sie einen Bezug zu einer transzendenten Sphäre herstellt und gestaltet.

Die Religionswissenschaftlerin Birgit Meyer hat herausgearbeitet, wie Menschen durch (gemeinschaftliche) Handlungen eine solche Beziehung zur Transzendenz aufbauen und sie dadurch erfahrbar machen. Über bestimmte Medien, also zum Beispiel Musik, wird diese transzendente Sphäre, die eigentlich nicht