

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 57 (2017)

**Artikel:** Das Werk ist der Ritus

**Autor:** Dohms, Lennart

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858623>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Das Werk ist der Ritus\*

---

LENNART DOHMS

## Einlass

Wer mit solch einem Titel anhebt, wird Kopfnicken ernten, meint man doch schon den wohligen Klang von Transzendenz und Wahrheit als zarten Oberton vernehmen zu können. Und gerade der Begriff *Werk* mit seinen Insignien des Bedeutungsvollen und Wesenstiefen wird im Tabernakel jedes Musikliebhabers an jene Dispositive gekoppelt, die aus der Kunst eine Religion gemacht haben. Die Frage, ob diese aus dem 19. Jahrhundert ererbte Kunstreligion nun selbst ihre Phase der radikalen Säkularisierung beendet hat, drängt sich auf. Jacques Attali bezeichnet diesen als Ökonomische gekoppelten Säkularisierungsprozess als den Übergang von Musik als Repräsentation zur Musikkultur als Repetition – aus *représenter* wird *répéter*.<sup>1</sup> Dabei scheint die Repräsentation in der ständigen und ständig verfügbaren Wiederholung nichts mehr zu repräsentieren. Der Bildersturm hat sich zu einem Klangsturm gewandelt: Durch die unendliche Wiederholung in Bild und Ton via Knopfdruck wird Musikkultur zum Supermarkt der Lebensbeschallung gemacht. Die von Walter Benjamin<sup>2</sup> über Jacques Attali bis jüngst Christian Grüny<sup>3</sup> reflektierte Verbindung von Verfügbarkeit und sinnstiftender Gemeinschaftsbildung bietet auch heute noch, im You-Tube-Zeitalter, Musikphilosophen und Soziologen genügend Ausgangspunkte zum Nachdenken.<sup>4</sup>

---

\* Dieser Titel basiert auf einer durch den Autor notierten Aussage Jörg Herchets im Formenkunde-Unterricht.

1 Jacques Attali, *Bruits – essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1977, S. 173 ff.

2 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Erstdruck 1936), in: *Texte zur Medientheorie*, hg. von Günter Helmes und Werner Köster, Stuttgart: Reclam, 2002. S. 163–190.

3 *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, hg. von Christian Grüny, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2012.

4 Ein wertvoller Beitrag aus der Soziologie kommt z.B. von Dirk Baecker, *Wozu Kultur?*, Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2000.



Ich möchte dennoch im Folgenden auf diesen Zweig einer Kritik der Musik als Kunstreligion verzichten. Mir geht es in einem ersten Teil darum, so kurz wie möglich das Verhältnis zwischen dem Ritualen in der Musik und dem europäischen Werkbegriff mithilfe gegenwärtiger Diskurse zu beleuchten. Diese Beleuchtung – ganz und gar vergrößernd und vielleicht auch mal blendend – möchte ich nutzen, um aus der Weite möglicher Bezüge in den umschlossenen Raum der Kirche zu treten.

*Intra muros*, im Raum der Kirche selbst, möchte ich dann in einem zweiten Teil eine These wagen. Sie hat auch etwas mit einem Begriff von Leere und Wiederholung zu tun – aber nicht im Rahmen von Konsumkritik, sondern als je notwendiger Überfluss. Die These beruht dabei auf der Idee, dass man den Tiger zwar aus dem Urwald bekommt, aber nicht den Urwald aus dem Tiger. Sprich: es kann zwar als geschichtlicher Prozess lesbar gemacht werden, warum und wie man die Musik der Gegenwart, Neue Musik im emphatischen Sinne, aus der Kirche vertriebt. Solches mag als innerkirchlicher Bildersturm, als ein nachgeholter Resäkularisierungsprozess für die einst nur mit Mühe eingelassene Frau Musica oder schlicht als Abwehrhaltung gedeutet werden. Aber wenn ich der Annahme folgen würde, dass jedwedes musikalische Werk ein Ritus ist – wie sähe dann ein Denken aus, das jedwedes, auch aus der Kirche vertriebenes Werk an Kirche, gedacht als den Ort des Ritus, bindet? Man kriegt die Musik aus der Kirche, aber nicht die Kirche aus der Musik.

### ... to give performers something to perform

Das Werk ist der Ritus. Diese Aussage verbindet sich immer noch mit einem musikästhetischen Dispositiv, bei welchem das Werk größtenteils wie ein Objekt verehrt wird. Wie wird das Objekt verehrt? Als ein Objekt, das in seiner Verlebendigung als Aufführung, als Performance einen Ritus hervorbringt? Als Objekt also, das einen Ritus benötigt?

Mit Carl Dahlhaus, dem Hurratrioten unter den vom *performative turn* kaum tangierten europäischen Musikwissenschaftlern der 70er- und 80er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts, hieße das: Musikalische Bedeutung ruht in toten, aus der Vergangenheit konservierten musikalischen Objekten. *Werk*, nicht *Ereignis* ist der Eckpfeiler der Musikgeschichte.<sup>5</sup> Der kreative Akt des Schaffens führt zu Objekten, die nach

5 Christopher Small, *Musicking. The meanings of performing and listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, S. 4.



dem Absterben ihrer Schaffensumgebung Bedeutung akkumulieren<sup>6</sup> – fast wie bei den Heiligengestalten. Nur ein toter Komponist ist ein guter Komponist – nur ein Toter kann wahrhaft heilig sein.

Der Musikwissenschaftler und Ethnologe Christopher Small führt uns mit seinem Nachdenken zu einer alternativen Betrachtungsmöglichkeit dieser Beziehung: Aufführungen existieren nicht, um ein musikalisches Werk zu (re)präsentieren, vielmehr besteht ein musikalisches Werk deshalb, weil es den Aufführenden etwas zur Aufführung gibt («to give performers something to perform»)<sup>7</sup>.

Diese kleine Umstellung hat beträchtliche Konsequenzen, werden doch damit interpersonale Beziehungen, Handlungen und Akte zum *Inhalt* eines Werkes und generieren dessen Bedeutung. Um die Gestaltung interpersonaler Beziehungen im Feld klingender Materie, von den Reinigungsmitarbeitern, Bühnenarbeiterinnen, Ticketverkäuferinnen zu den Dirigentinnen, in ihrer ganzen Breite und Höhe zu benennen, wählt Small *musicking* – die Verlaufsform des Verbes *to music*. Zum Extremwert getrieben bedeutete dies, es gäbe keine musikalischen Objekte, keine musikalische Materie – es gäbe nur Handlungen.

Small versucht nicht, die Frage nach dem Ort und der Bedeutung des Werkes in eine phänomenologische Tradition einzuschreiben.<sup>8</sup> Die in dieser Tradition sich im Ausgang von Roman Ingardens *Ontologie des Kunstwerkes* stetig ausdifferenzierenden Betrachtungsmodi von Musik legen einen Schwerpunkt der Reflexionen zur Kunst darauf, dass Dinge

---

6 Diese überspitzte Formulierung wird natürlich Dahlhaus' Beschäftigung in seiner ganzen Breite nicht gerecht. Zeigen Aussagen wie: «Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst.» seine Bereitschaft, den Werkbegriff an die Historizität der Rezeption zu binden, so ist diese Öffnung dennoch nicht vergleichbar mit der durch die theoretische Beleuchtung des *performative turn* eingeführten In-Frage-Stellungen ganzer Rezeptionskategorien; zit. nach Christian Grüny, «Die Schwierigkeiten des Geläufigen», in: *Musik und Sprache – Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses*, S. 7–22, hier S. 16.

7 Small, *Musicking*, S. 8.

8 Siehe Nicholas Cook, «Musikalische Bedeutung und Theorie», in: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker und Matthias Vogel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 80–128; sowie Daniel von Wachter, «Substanzen phänomenologisch untersucht. Roman Ingardens Substanzontologie», in: *Substantia – Sic et Non. Eine Geschichte des Substanzbegriffs von der Antike bis zu Gegenwart in Einzelbeiträgen*, hg. von Holger Gutschmidt, Antonella Lang-Balestra und Gianluigi Segalerba, Frankfurt: Ontos Verlag, 2008, S. 473–488, digital unter <[https://epub.ub.uni-muenchen.de/10985/1/Wachter\\_2008-Ingarden.pdf](https://epub.ub.uni-muenchen.de/10985/1/Wachter_2008-Ingarden.pdf)> (01.06.2016).



analog zu Kunstwerken (und nur solche Dinge) ausschließlich bewusstseinsabhängig seien.

Small aber geht es nicht um die Verfasstheit des menschlichen Verstehens als Bewusstsein, um die Verbindung des menschlichen Erkenntnisbewusstseins zu Ereignissen und damit Fragen über die Realität oder Irrealität des musikalischen Hörvorgangs. Auch ersetzt er nicht einfach eine Definition des Begriffes *Werk* durch eine andere. Natürlich befindet sich nicht in der Gebäudearchitektur eines Konzerthauses, noch in den Manschettenknöpfen der Streichquartettmitglieder oder im Schriftzug der Eintrittskarte *das Residuum des Werkes*. Aber nur weil es dort *nicht* ist, ist deshalb nicht gleich das alle kontingenten Gegebenheiten transzendierende Gegenteil wahr. Ein musikalisches Werk schwebt nicht außerhalb der interpersonalen Beziehungen, die es hervorbringt. Vielmehr ist alle Kunst, und Musik im Besonderen, *performance art*. Was so selbstverständlich klingt und heutzutage durch *performance studies* im akademischen Verständnis beglaubigt zu sein scheint, selbstverständlich mehr empfunden als tatsächlich durchdacht daherkommt, bedeutet aber: Bei Kunst handelt es sich vor allen Dingen um eine *Aktivität*. «It is the act of art, the act of creating, of exhibiting, of performing, of viewing, of dancing, of wearing, of carrying in procession, of eating, of smelling, or of screening that is important, not the created object.»<sup>9</sup>

Smalls Sicht verbindet offensichtlich eine evolutionsbiologische mit einer kultursoziologischen Betrachtungsweise:<sup>10</sup> um das Wort *Werk* benutzen zu können, muss Ritual immer mitgesagt sein. Insofern ist *Werk* immer *Ritual* – und als solches *interpersonal*.

9 «Es ist der *Akt* der Kunst, der Akt des Schaffens, des Ausstellens, des Darstellens, des Betrachtens, des Tanzens, des Anziehens, des Umhertragens, des Essens, des Riechens oder des Vorführens, welcher Bedeutungsträger ist, nicht das geschaffene Objekt.» Small, *Musicking*, S. 108; auch weiter als Antwort auf Dahlhaus «And if the meaning of the work is part of the meaning of the event, then the opposition between «work» and «event» expressed by Carl Dalhaus [sic] does not exist.» Ebd., S. 11.

10 Einen umfassenden Einblick in diese Thematik und den neueren Stand der Forschung geben Michael Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002; ders., *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012; sowie die darauf aufbauende erhellende Übertragung des Aktionsfeldes der *shared intentionality* auf Musik und Musikerziehung von Wolfgang Lessing, «Cui bono? – Über den Nutzen von Musik», in: *Musik und Ästhetik*, 18 (2014), H. 69, S. 79–102, H. 70, S. 51–70, H. 71, S. 46–69.



## Dichte und Unschärfe

Ist nun aber diese Bezüglichkeit von Werk und Ritual mithilfe eines *all art is performance art* nicht doch zu vage, um den Spezifika abendländischer Werkbetrachtung im Feld der Ästhetik gerecht zu werden? Geht dabei nicht die Dichte des Werkbegriffes, seine stabile Wertigkeit zugunsten eines zu weit getriebenen *performative turn* einfach sang- und klanglos unter?

Vielleicht lässt sich dieser Auflösungsprozess als notwendiger Vektor unserer Vorstellung von Werken so denken: Dem Begriff *Werk* haftet mittlerweile in seiner gefühlten Vielfachbesetzung eine Ungenauigkeit an, die derjenigen der Materie in der Beschreibung durch die Quantenphysik verwandt ist – mal ist die Materie als Welle, mal als Teilchen zu definieren. Einmal wäre dann das *Werk* als eine sich überschneidende Bewegung verschiedener Deutungsströmungen (*Wellen*) zu erleben, mal als diskret aufeinandertreffende Objekte des klar definierten So-Seins (*Teilchen*). Folglich wäre wie bei der Quantenphysik dann nur eine an Wahrscheinlichkeit und Statistik geknüpfte Annäherung an das *Werk* möglich. Mal verhält es sich als so-seiendes Objekt, mal verhält es sich als Strom seiner phänomenologischen Erscheinungspotentiale.

Nehmen wir dies einmal an, so gälte damit auch für die Beschreibung des Werkes die Lehre aus der Heisenberg'schen Unschärferelation: Je mehr und genauer ich den konkreten *Ort* des Werkes definieren und erklären will, desto ungenauer werden meine Betrachtungen zur Veränderung durch die *Zeit* ausfallen. Je mehr ich mein Augenmerk aber auf den Aspekt der Veränderung durch die Zeit oder das Gegenteil, die Unveränderbarkeit, richte und diesen zu beweisen versuche, umso ungenauer wird der Ort des Werkes – sein *So-Sein*. Generationen von Interpretationsforschern, Musikphilosophen und Musikwissenschaftlern kennen diesen Hiatus, die Aporie bei jedem Versuch der Erstellung einer Auslegeordnung für Werkbetrachtungen.

Ein einfaches Beispiel: Je genauer ich das *So-Sein*, d. h. das Zustandekommen in handwerklicher, soziologischer, geographischer, kulturgeschichtlicher Hinsicht der *Matthäuspassion* von J. S. Bach und deren Erklingen im Jahr 1727 in Leipzig verorte, je mehr ich Handlungen in ein klar präzisiertes Ergebnis einmünden lasse, je mehr ich Zeitverläufe einfriere, umso ungeduldiger wird diejenige ZuhörerIn werden, der es nicht nach solchen diskreten Partikeln der Erklärung, sondern nach der universalen Fortschreibung der Bedeutungswirklichkeit eben dieser *Matthäuspassion* verlangt. Sie fragt: «Die *Matthäuspassion* von Bach ist doch wohl mehr als die handwerklichen, soziologischen, geographischen, kulturgeschichtlichen Bestandteile ihres Zustandekommens?»



Umgekehrt – wer auf den in der Zeit unendlich ausgedehnten Erfassungshorizont von universalen Gehalten, wer auf transzendierende Bedeutungen, auf unzerstörbare Botschaften und den je neu gegenwärtigen Ereignischarakter abzielt, sieht sich schon bald dem Vorwurf ausgesetzt, uns in Spekulationswellen ertränken zu wollen. Der ungeduldige Hörer ruft hier: «Wenn Du den Kontext der Entstehung nicht mitdenkst, verdienst Du es nicht, die *Matthäuspasion* von Bach zu hören. Zumindest hast Du das Recht verwirkt, sie zu beurteilen. Auch die *Matthäuspasion* ist nur in einem bestimmten Kontext entstanden, nur in ihm und durch ihn richtig zu erfassen.»

## Die kommende Gemeinschaft

Nehmen wir also anders an: Musik kreist nicht um Werke oder entsteht durch sie, sondern Werke nehmen Anteil am *musicking*, also an der interpersonalen Gemeinschaft, die durch Musik wird – und nur durch diese Teilnahme erhalten sie (die Werke) Bedeutung. Geteilte Intentionalität auf einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsraum<sup>11</sup> ermöglicht es überhaupt erst, Musik von Umgebungslärm zu unterscheiden und ein Wertesystem, das immer nur an das Wertesystem *einer Gemeinschaft* gekoppelt sein kann, zu entwickeln.

Ohne gemeinsam geteilte Aufmerksamkeit und gerichtete Intentionalität bleibt Motorradlärm Motorradlärm und wird nicht ein Stück von Dieter Schnebel. Welche Gemeinschaft aber bildet ein Werk, das immer schon Ritual ist? Was ist der Inhalt dieser potentiellen Gemeinschaft? An welcher interpersonalen Beziehung hat die klingende Materie teil? Oder fragen wir mit Christopher Small etwas handfester: «*What's really going on here?*»<sup>12</sup> Und da wir bei einem Kirchenmusiktag nach dem Ort der Musik in der Kirche fragen, präzisieren wir endlich für uns an dieser Stelle: *here* meint im Innenraum der Kirche, der Innenraum, der Bestandteil des performativen Aktes *Musik* ist und für Jahrtausende war.

Ist mit *Kirche* der architektonisch definierte Innenraum gemeint? Oder wäre dieser architektonische Innenraum nicht selber nur ein gesellschaftliches Hilfsmittel, ein Symbolraum für das viel weitere «*nulla salus extra ecclesiam*». Der in diesem Satz nämlich oberflächlich an-

11 Tomasello, *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*.

12 Small, *Musicking*, S. 17.



klingende Exklusivismus wandelt sich, wie so häufig in dem Hiatus des Glaubens, in einen Inklusivismus, wenn man ihn zusammenschließt mit der Aussage, dass «[d]er Kult «im Geist und in der Wahrheit» (Joh 4,24) des Neuen Bundes [...] nicht ausschließlich an einen Ort gebunden [ist]. Die ganze Erde ist heilig und den Menschenkindern anvertraut.»<sup>13</sup> Kirche im christlichen Sinne meint also die ganze Welt, außerhalb derer kein Heil zu finden ist.<sup>14</sup>

Damit wäre möglich, was ich oben vermutete: Man mag das Werk als Ritus aus der Kirche als Behausung vertreiben – und im Falle der zeitgenössischen Musik scheint diese Vertreibung einem wahren Exodus gleichzukommen – aber nicht die Kirche aus den Werken. Was ist die Kirche in den Werken?

Ich möchte nicht ohne ein paar Überlegungen zur Doxologie auskommen auf der Suche nach einer möglichen Antwort, nach einem Verständnis für Christopher Smalls «*What's really going on here?*».

Der kirchliche Raum als Stätte des werkhafte Ritus umschließt noch in den grausamsten, verzweifeltsten Darstellungen von Verlassenheit, Ungerechtigkeit und Zerstörung das Dispositiv der Verherrlichung. Verherrlichung als notwendig für das Erleben von Herrlichkeit. Was bedeutet das?

Die Herrlichkeit Gottes ist der Begriff, der verwendet wird, um den Kult der Herrlichkeit zu begründen. Aber ist das nicht ein Zirkelschluss? Braucht die Herrlichkeit Gottes überhaupt den Akt der Verherrlichung?

Giorgio Agambens Überlegungen helfen uns beim Verständnis dieser doxologischen Fragestellung:

In den großen kabbalistischen Texten des Mittelalters kreist die Behauptung des theurgischen Charakters des Kults [wir können nun lesen: jeglichen Kultes, *Anm. LD*] um eine Auslegung von Psalm 119,126, die einen Vers, der «es ist für Gott an der Zeit, zu handeln» bedeuten kann, so interpretiert, als ob er «es ist an der Zeit, Gott zu machen» bedeuten würde [...]. Der Gedanke ist [...], dass [die göttliche Fülle] ohne die rituellen Praktiken an Kraft verlieren und zerfallen würde [...]. Gemäß dem uns bereits bekannten Zusammenhang von Kult und Herrlichkeit sprechen die Kabbalisten von einer «Wiederherstellung der Herrlichkeit» [...].<sup>15</sup>

13 *Katechismus der Katholischen Kirche*, München: R. Oldenbourg Verlag, 1993, S. 333.

14 Zahlreiche aporetische oder paradoxe Konzepte begegnen uns bei den Modi, durch welche Glaubensgemeinschaften das Verhältnis von Weltbezüglichkeit und Weltverachtung konstruieren. Folglich ist jede Akteurin der jeweiligen Gemeinschaft herausgefordert, zu beantworten, nach welcher Logik sie sich aufeinander beziehen sollten: einer ökumenischen oder/und einer ökonomischen.

15 Giorgio Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010, S. 273 f.



Ein an die Theodizeefrage gemahnendes Paradox beschäftigt die Betrachtungen anhin – warum muss Gott verherrlicht werden? Kann Gott Verherrlichung verlangen? Die Theologie versuchte dies aufzulösen durch ein quasi antiphonales Denken – der Lobgesang der Verherrlichung ist das «Echo, das Gottes Herrlichkeit» in den Geschöpfen hervorruft. Dies führt den Jesuiten Leonard Lessius dazu, als Forderung an den Menschen zu stellen, es sei «[...] diese Herrlichkeit, die sich der Mensch in jeder seiner Handlungen zum Ziel setzen soll [...].»<sup>16</sup>

Gott und Werk hätten also nicht in sich Bedeutung – die Größe der Bedeutung entsteht vielmehr erst im Akt der Verherrlichung, der Akklamation. Die ritualisierte Herrlichkeit nutzt dabei das *operationale* Verstehen, nicht das intellektuell-semantische Verstehen. Die ritualisierte Herrlichkeit nutzt den Bedeutungsüberschuss jeder einzelnen Handlung, jedes einzelnen Wortes, jedes einzelnen Tones. So erinnert uns Agamben daran, dass auch ohne zu wissen, was «Amen» bedeutet, die Gemeinschaft mit diesem Ausspruch Herrlichkeit herstellt, dass auch ohne zu wissen, was «Bravo» bedeutet – was sich daran zeigt, dass Zuschauermengen diese Akklamation verwenden, gleichgültig, ob eine Frau, ein Mann oder eine Gruppe damit gemeint ist – die Gemeinschaft Herrlichkeit schafft.

Was ist also der Inhalt des ritualhaften Werkes? Herstellung von Herrlichkeit. Was aber ist der Inhalt der Herrlichkeit? Die tatsächliche These Agambens, die er aus den Schriften der Kirchenväter herausliest, ist eine anarchische These im Wortsinne – Herrschaftslosigkeit in der Herrlichkeit. Es ist dies die Verbindung vom Zustand der Herrlichkeit mit dem der Sabbatruhe. Die höchste Form Gottes im menschlichen Denken ist die der Sabbatruhe – die höchste Form ist der nachgerichtliche Heilszustand der Untätigkeit.

## Der leere Thron – Herrlichkeit und Verschwendung

Die Untätigkeit der Macht Gottes wird vom Menschen verherrlicht, «weil er das sabbatische Tier [das heißt: das zum Sabbat hin ausgerichtete, zum Sabbat strebende Geschöpf, *Anm. LD*] par excellence ist.»<sup>17</sup> Diese Untätigkeit, diese Leere im Zentrum der Mächtigkeit, die Undarstellbarkeit der Ruhe ohne Inhalt findet in der frühchristlichen Kirche ein

16 Ebd., S. 258, 260.

17 Ebd., S. 293.



starkes, ein im Wortsinn un-erhörtes Bild – im leeren Thron: *ἔτοιμασία του θρόνου* (*hetoimasia tou thronou*).

«Die Sabbatruhe bezeichnet die eschatologische Herrlichkeit, die ihrem Wesen nach Untätigkeit ist.»<sup>18</sup> Der griechische Begriff dafür lautet *Katapausis* – Ausruhen. So denkend haben wir vielleicht auch ein gutes Bild erhalten, warum immer wieder versucht wird, die Besonderheiten der «Pause» im ritualhaften Ablauf erklingender Musik zu betonen: die Herrlichkeit des Werkes liegt in der Untätigkeit der Pause.<sup>19</sup>

Wenn also alles Tun des Ritus die Herrlichkeit Gottes verherrlicht, diese Herrlichkeit aber zugleich in der Untätigkeit ist, dann kann die selbstauferlegte Geschäftigkeit des zur Untätigkeit leider unfähigen Menschen im Ritus des kirchlichen Raumes nur durch *eine* ganz besondere Haltung der Untätigkeit Gottes, die der Sabbat ist,<sup>20</sup> angenähert werden: Verschwendung. Verschwendung der Gegenwart an die «kommende Zeit», die paulinische Zeit.

Wenn ich den Begriff *Werk* nun vom Ritual nicht trennen kann, wenn Ritus als sich ereignendes Ritual nicht nur ein Akzidenz wäre und wenn ich das ritualhafte Werk zwar aus der Kirche verbannen kann, aber nicht die Kirche aus dem ritualhaften Werk – und wenn ich nun denke, dass jedem Werk als Ritual die Spur seines innerkirchlichen Zusammenhanges, der also schlicht ein innerweltlicher wäre, anhaftet – dann läuft jeder Akt des *musicking*, jeder Ton, der behauptet, einem *Werk* zuzugehören, darauf hinaus, die «Wiederherstellung der Herrlichkeit»<sup>21</sup> zu provozieren, was wiederum Verschwendung bedingt. Und je größer die Verschwendung, desto größer die hergestellte Herrlichkeit.

18 Ebd., S. 287.

19 Damit ist keineswegs nur eine Deutung im Hinblick auf die Pause als Teil der klingenden Materie im Rahmen kunstmusikalischer Verfasstheit gemeint – auch wenn natürlich der Transzendenzüberschuss Bruckner'scher Generalpausen sich als das letzte Aufbäumen einer nicht großmannssüchtigen, sondern verschwenderischen Symphonik lesen lässt, die derart gerne in der Kirche auch als Raum geblieben wäre, dass sie deshalb ihre eigene Akustik in Form der nachhallenden Generalpausen einfach mitschleppt, wo immer sie auch gespielt werden mag. Man mag vielmehr auch die Pause als *Entr'acte*, als leeres Sehen und Gesehen-Werden, als nichtklingende soziale Kurzeinheit damit als herrschaftslose Verherrlichung betrachten.

20 Agamben, *Herrschaft und Herrlichkeit*, S. 287: «Johannes Chrysostomus setzt in seinem Kommentar zum Hebräerbrief Untätigkeit, Sabbatruhe und Himmelreich vorbehaltlos gleich: «Paulus sagt nicht bloß Untätigkeit, sondern Sabbatruhe, was ein Eigenname ist, und nennt folglich das Reich Sabbatruhe.» [...] Die *Klementinischen Homilien*, ein von der jüdisch-christlichen Überlieferung stark beeinflusster Text, bestimmen Gott selbst als Sabbat und Untätigkeit.»

21 Ebd., S. 274.



Nichts aber ist aufwändiger und braucht mehr Verschwendung im sich um das Ephemere drehenden Musikbetrieb als die zeitgenössische Musik: vom menschlichen und zeitlichen Aufwand, der betrieben wird, um ein Werk von Stockhausen einzustudieren,<sup>22</sup> von den auch 20 Jahre nach der Uraufführung technisch immer noch aufwendig zu realisierenden Miniaturen *Winzig* des Komponisten Manos Tsangaris, welche gelegentlich (Gipfel der Verschwendung) immer nur für ein Publikum gespielt werden, das nur aus einer Person bestehen *darf*, bis zu einem ungeheuren Aufwand, der einen ganzen Opernbetrieb in Atem hält, um schlussendlich ein zartes Nichts zum Erklingen zu bringen wie bei Mark Andres Oper *Wunderzeichen*.

Wer keinen positiven Begriff von Lobpreis und Verschwendung denken und vertreten kann, wer nicht Verschwendung bis hin zur Untätigkeit als höchstes Ziel fühlen kann, der wird Musik immer nur als das Hören, was es auch, aber eigentlich nur als allerletztes ist – als Töne. Soweit die These.

## Epilog – Die Tiger

War da nicht noch etwas mit den Tigern und dem Urwald? Es gibt unter den Komponistinnen und Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche vertriebene Tiger aus dem Urwald – eine Unzahl von Protagonisten der Neuen Musik in Europa bis hin zur Generation der heute 50-Jährigen hat biographisch, im Arbeitsverhältnis oder vom soziokulturellen Umfeld her eine starke Verbindung zum Urwald Kirche – auch wenn sie nicht «für» die Kirche schreiben. Aber kein Helmut Lachenmann, Mark Andre, Dieter Schnebel und viele andere ohne protestantischen Glaubens- und Bildungskathedr. Kein Bernd Alois Zimmermann, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ohne katholische Dogmen und Kirchengeläut. Mit solchen Protagonisten Neuer Musik muss sich Kirche als Kirche in den Werken nicht um ihre Bedeutung sorgen.

Die Protagonisten der jüngsten Generation aber, diejenige der 20- bis 30-Jährigen sind die erste Generation von Komponistinnen und Komponisten – ob man das Berufsbild bis zur Renaissance oder zum Mittelalter zurückverfolgen mag – die nicht mehr vom Urwald umgeben sind und ernährt werden. Geschweige denn, dass sie ihre Musik in Erinnerung

22 Siehe den Beitrag von Roman Brotbeck in diesem Band.



an diesen schrieben. Sie sind vermutlich eher postmoderne, postspektakuläre, postdramatische und postfaktische Medientheoretikerinnen und Dekonstruktivisten. Wenn die Kirche als (Aufführungs-)Raum sie – diese Generation – nicht mit Mut zum Risiko und mit der damit einhergehenden katechetischen Pflicht zur Verschwendung zurückholt in ihren Erfahrungsraum, wird die Musik aus dem Urwald gänzlich verschwinden.

## The work is the rite

Taking as its starting point a consideration of the relationship between work, ritual and meaning such as is presented at the interface of aesthetic and theological discourses, this paper investigates a doxological question and its significance for so-called “contemporary music”: if every work is a performance, then works (and work concepts) are always bound up with communities. Christian teaching knows the image of God’s community gathered to glorify His empty throne – the object of their glorification is empty, at rest. The concept of Christian glorification is one of extravagance focussed on this point of calm. There is hardly any art form that demands such extravagant effort as contemporary art music: in terms of intellect, physicality, performance technique, time and materials, it eclipses most popular notions of “extravagance”. New music is in this sense always ecclesiastical, and the ecclesiastical element of all contemporary music is its extravagance – regardless of whether it is music intended for a church setting or not. You can take the tiger out of the jungle, but you can’t take the jungle out of the tiger.

alle auf das gezielte, wenn auch nie liturgische Anliegen seiner Musik, Stockhausen hat sich damit das Leben gerade in Deutschland nicht leicht gemacht, denn in der von der kritischen Frankfurter Schule und insbesondere Theodor W. Adorno geprägten Szene der Neuen Musik war seine offen nach außen verzogene Religiosität ständiger Anlass des Spottes.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Stockhausens zeitweiliger kompositorischer Gegenspieler, Bernd Alois Zimmermann (1918–1970), ebenfalls Rheinländer und ebenfalls strenggläubiger Katholik, solchem Spott nicht ausgeliefert war, obwohl auch er alle seine Werke mit OAMDG unterzeichnete: Omnia Ad Maiorem Dei Gloriam; Zimmermann schrieb «Passionen» und liebte das apokalyptische Register, er thematisierte die Schrecken der Welt, das Leiden der Kreatur. Diese Theologie passte in die Zeit und wurde auch von der Szene der Neuen Musik gerne akzeptiert. Stockhausen schrieb «Hymnen» und liebte das doxologische Register, das reine Gotteslob, das es nach den historischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts auch in der Kirche selber schwer hat und schnell der Verschwendung verdächtigt wird.

Ganz gleich ob Hymnen oder Passionen: Weder bei Zimmermann noch bei Stockhausen haben sich die Kirchen um Kompositionsaufträge



